

Б И Б Л И О Т Е К А

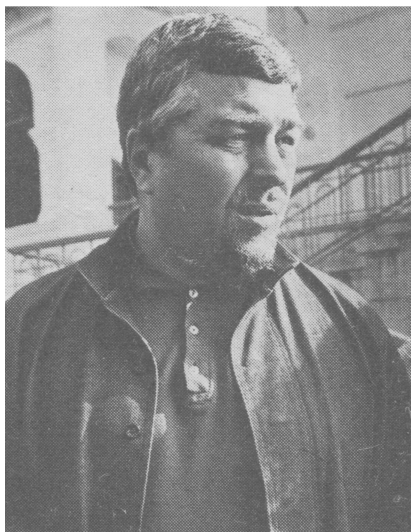
ISSN 0132-2095



ОГОНЁК

№ 49

1987



Савелий ЯМЩИКОВ

**ВОЗРОЖДАЯ
КРАСОТУ БЫЛОГО**

М О С К В А

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«П Р А В Д А»

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 49

Савелий ЯМЩИКОВ

ВОЗРОЖДАЯ КРАСОТУ
БЫЛОГО

ЗАПИСКИ ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1987

Савелий ЯМЩИКОВ

Савелий Васильевич Ямищиков родился в 1938 году. Окончил МГУ по кафедре истории искусства и одновременно получил звание художника-реставратора высшей категории.

Работая в музеях России, Савелий Ямищиков открыл немало замечательных произведений искусства. Он стал инициатором и устройтелем интересных выставок, знакомящих современников с новыми именами художников, с неизвестными ранее живописными школами.

Любителям книг по искусству знакомо имя Савелия Ямищикова. За последние годы им выпущено несколько десятков альбомов, каталогов, книг и различных сборников.

Савелий Ямищиков — член Президиума правления Советского фонда культуры, член Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

Многие материалы, подготовленные С. В. Ямищиковым для «Огонька», отмечены ежегодными премиями журнала.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ И МУЗЕЙ ЕГО ИМЕНИ

На высоком берегу реки Яузы, в стенах бывшего Спасо-Андроникова монастыря расположен Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Все здесь напоминает о далеких временах, в которые Андрей Рублев «со товарищи» создавали свои нетленные шедевры. Мастер видел, как зодчие возводили в центре монастыря Спасский собор, где по сей день сохранились остатки росписей, над написанием которых трудились художники из артели Андрея Рублева. Здесь он мог встречаться с Сергием Радонежским, Дмитрием Донским и другими политическими и культурными деятелями Руси. Здесь же, рядом со стенами Спасского собора, погребен прах талантливого русского живописца.

В соответствии с установками ленинских декретов об охране памятников в послевоенные годы тут был создан музей, посвященный творчеству Андрея Рублева. В дни, когда весь народ праздновал 40-летие Великой Победы, у стен Андроникова монастыря, откуда отправлялись на ратный подвиг полки Дмитрия Донского, был открыт памятник художнику, чье творчество так помогло проявлению национального патриотизма и народного мужества.

* * *

Время жизни Андрея Рублева совпадает с переломным периодом в освободительной борьбе русского народа против татаро-монгольского ига. Творчество прославленного иконописца — это важная веха в истории русского искусства. С его именем связано возникновение художественного направления, на многие десятилетия определившего развитие русской живописи.

Дошедшие до нас свидетельства о жизни и творчестве Андрея Рублева крайне бедны и во многом противоречат друг другу. Бесспорны лишь две записи, фигурирующие в летописи и относящиеся к 1405 и 1408 годам.

(1405) «Тое же весны почаша подписывати церковь каменую святое Благовещение на князя великаго дворе, не ту, ижу ныне стоит, а масте-

ры бяху Феофан иконник Грьчин да Прохор старец с Городца да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю».

(1408) «Того же лета мая в 25 начаша подписывати церковь каменую великую сборную святая Богородица иже во Владимире повеле-нем князя великаго, а мастера Данило иконник да Андрей Рублев».

Благовещенский собор Московского Кремля перестраивался в XV веке, и роспись его не сохранилась. Уцелели только деисусный и праздничный ряды иконостаса, перенесенного в существующий ныне храм. Во владимирском Успенском соборе сохранилась лишь небольшая часть росписей. Дошли до нас также иконы из иконостаса этого собора, экспонирующиеся ныне в Третьяковской галерее и Русском музее.

О предшествующем периоде жизни Андрея Рублева известно мало. Составленное в XVII веке «Сказание о святых иконописцах» утверждает, что он жил сначала в Троицком монастыре в послушании у Никона, ученика основателя монастыря Сергия Радонежского (Никон был троицким игуменом с 1390 года, умер в 1427 году). По «Сказанию», Никон «повеле» Рублеву написать икону Троицы «в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу».

Об остальных крупных работах Рублева мы знаем из житий Сергия и Никона. Между 1425—1427 годами он вместе с другом и «спостником» Даниилом Черным участвовал в создании ныне не сохранившихся росписей Троицкого собора Сергиева монастыря (уцелели только иконы деисусного и праздничного рядов иконостаса), а затем расписывал Спаский собор московского Андроникова монастыря, старцем которого он был (роспись, за исключением фрагментов орнамента, погибла). Там Рублев и скончался в 1430 году.

Разумеется, список произведений Рублева этим не исчерпывается. «Преподобный отец Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многие святые иконы написал, все чудотворные», — указывает составитель «Сказания о святых иконописцах». Помимо названных работ, целый ряд не сохранившихся ныне икон упоминается в различных источниках. Несколько дошедших до нас памятников связывает с именем Андрея Рублева устное предание. Наконец, в ряде произведений (в их числе иконы из так называемого «Звенигородского чина») авторство Рублева устанавливается по стилистическим аналогиям. Но даже в тех случаях, когда причастность Рублева к работе над памятником документально подтверждена — так обстоит дело с иконами из владимирского Успенского собора, — выделить принадлежащие его руке произведения чрезвычайно трудно, поскольку создавались они совместно большой группой мастеров под руководством Андрея Рублева и Даниила Черного, который, по словам автора «Сказания о святых иконописцах», «многие с ним иконы чудные написал».

Если дошедшие до нас биографические сведения о Рублеве изобилуют противоречиями и анахронизмами, то в характеристике личности мастера и в оценке его искусства источники обнаруживают редкое еди-

нодушие. Андрей и Даниил предстают в их изображении как «чудные добродетельные старцы и иконописцы», «всех превосходящие в добродетелях». В Рублеве особенно подчеркивается то, что он «намного всех превосходил в мудрости».

Для воссоздания творческого облика Рублева очень важны сведения, сообщенные в 1478 году Иосифу Волоцкому бывшим игуменом Троице-Сергиева монастыря старцем Спиридоном. По словам Спиридона, удивительные и прославленные иконописцы Даниил и ученик его Андрей, иноки Андроникова монастыря, отличались такими добродетелями, что удостоились необычных дарований и настолько преуспели в совершенствовании, что не находили времени для мирских дел. Эти свидетельства дают отчетливое представление о высокой оценке творчества Рублева его современниками, позволяют глубже проникнуть в образный строй его произведений и постигнуть существенные особенности его живописного метода.

Историческая канва рублевского шедевра — «Троицы» — библейская легенда о явлении бога Аврааму и его жене Сарре под видом трех мужей; об угощении, приготовленном для них пожилыми супругами под сенью дуба и состоявшем из заколотого тельца, лепешек, молока и сливок; о предсказанном Аврааму рождении сына.

В основе философского замысла «Троицы» — мысль о могущественной, всепобеждающей силе любви как сокровеннейшей человеческой сущности, раскрытие которой служит реальным залогом осуществления единства человечества. Художественное совершенство, с которым эта общечеловеческая идея выражена Рублевым в символических образах средневековой живописи, ставит икону «Троица» в ряд бессмертных творений мирового искусства.

Атмосфера внутреннего согласия и любви, радостное звучание холодных и чистых оттенков, передающих оптимистическую идею о будущем совершенстве преобразованного материального мира, о восстановлении утраченной «первообразной» красоты и гармонии Вселенной, заставляют вспомнить о том, какое значение придавал Сергей Радонежский первому построенному им храму Троицы. По словам жития, составленного его современником Премудрым, Сергей желал, чтобы «воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Правоммерно предположить, что, создавая икону в похвалу Сергию, воспитанник и последователь его философской школы — Андрей Рублев поставил перед собой задачу как можно полнее воплотить представления, с которыми связывалась у Сергия идея Троицы.

Для нас эмоциональное содержание иконы Рублева далеко выходит за рамки ее богословского толкования. Художник воплотил в «Троице» свой идеал совершенства, представление о человеке тонкой одухотворенности и нравственной просветленности. В линейном и цветовом рит-

ме иконы, в певучих линиях, плавных, согласованных жестах, мягких наклонах голов ангелов, в созвучиях чистых сияющих красок рождается ощущение единодушия, взаимной любви и возвышенной душевной чистоты.

Три иконы, входившие в состав поясного деисусного чина, были обнаружены известным реставратором Григорием Чириковым в деревянном сарае близ звенигородского Успенского собора на Городке. «Звенигородский чин», как его принято теперь называть, сохранился фрагментарно, но значение уцелевших остатков живописи для изучения творческого наследия Рублева трудно переоценить. Авторская живопись по окончании реставрационных работ предстала в не тронutom поздними поновлениями и прописями виде. Механические повреждения и утраты красочного слоя заставляют сожалеть о тяжелой утрате, выпавшей на долю этого замечательного творения, но даже они не могут помешать высокому звучанию художественного языка большого мастера, препятствовать прочтению живописной манеры и расшифровке его технических приемов. «Их создателем, — писал о звенигородских иконах Игорь Грабарь, первый исследователь драгоценной находки, — мог быть только Рублев, только он владел искусством подчинять единой гармонирующей воле эти холодные розово-сиренево-голубые цвета, только он дерзал решать колористические задачи, бывшие под силу разве лишь венецианцам, да и то спустя сто с лишним лет после его смерти».

Отдавая все свободное время изучению наследия византийской и русской иконописи, Рублев отбирал лучшее и творчески переосмысливал увиденное, основываясь на собственном опыте. Отсюда — свежесть и непосредственность созданных им образов. С приходом Рублева московская живопись окончательно освободилась от византийских влияний.

Важную роль в раскрытии дарования Рублева сыграло его сотрудничество с прославленным византийским живописцем, «великим философом» Феофаном. Огненный темперамент Феофана Грека, образные, насыщенные притчами философские беседы, которые он, по словам Епифания Премудрого, не прекращая работы, вел с восторженными слушателями, на глазах у них вдохновенно и с профессиональным блеском воплощая «духовную красоту», открытую «чувственным очам», наконец, отточенное мастерство монументалиста и миниатюриста — все это не могло не повлиять на мировосприятие Рублева и, несомненно, способствовало расширению его творческого диапазона.

Так же, как Феофан, Рублев стремится достигнуть воплощения изначальной, недоступной тлению красоты совершенного человека. Так же, как Феофан, он видит в этой красоте результат творческой деятельности преображенного человеческого духа. Но если для Феофана достижение совершенства означает полное изменение чувственного человека, то для Рублева этот процесс заключается в освобождении первозданной красоты, скрытой в материальных формах. Живописец последовательно

отбрасывает все грубое, дисгармоничное, недоброе, что привнесено в пассивную плоть испорченной, больной волей. Человек предстает в его работах очищенным от земного несовершенства.

В противоположность Феофану в иконах и фресках Рублева отсутствуют резкие блики, противопоставленные санкрию (основному тону) или охрению. Последовательное наложение тончайших светлых и постепенно светлеющих слоев охры создает совершенно иной эффект. Источник света внутри, но свет не пробивается сквозь материальную поверхность, а равномерно излучается ею. Он исходит на окружающие предметы и сообщает всему животворную, радостную теплоту, которая передается зрителю. В пропорциях фигур появляется легкость. Движения освобождаются от бремени случайности. Перерождаясь вместе с душой, плоть как бы начинает светиться. Красота преображенного тела, сохраняющего земное обличье, служит для Рублева залогом реального воплощения в человеческом образе нравственного совершенства. Мечта о грядущем торжестве согласия и любви, о восстановлении утраченной гармонии человека и мира обретает в творчестве гениального художника конкретные, зримые формы.

* * *

Более четверти века занимаюсь я реставрацией памятников отечественного искусства и постоянно бываю в музеях, картинных галереях и заповедниках России. Знаю хорошо не только экспозиции, но и богатые фонды многих музейных сокровищниц. Восхищаюсь преданностью и бескорыстным служением любимому делу, которые отличают большинство сотрудников столичных и периферийных музеев. Принимаю близко к сердцу насущные проблемы и повседневные заботы всех хранителей прекрасного, с кем посчастливилось мне участвовать в будничной музейной работе, оборачивающейся нередко праздниками открытия неизвестных шедевров или целыми выставками произведений, возвращенных к жизни реставраторами.

В 1947 году, когда торжественно отмечался 800-летний юбилей Москвы, Совет Министров СССР принял постановление об образовании Музея имени Андрея Рублева. От письменных решений до практического их осуществления зачастую пролегают тернистые дороги, полные трудностей и непредвиденных осложнений. Нужны люди, одержимые идеей, полностью отдающие себя избранному делу, чтобы в конечном итоге современники оказались не только свидетелями принятия благих решений, но и участниками их внедрения в жизнь. Таким человеком — основоположником создания рублевского музея — стал неутомимый энтузиаст и подвижник Давид Ильич Арсенивили. Близко знавшие его соратники рассказывают, что он был «заражен» страстью созда-

вать музеи и до прихода в разрушенный и запущенный двор Спасо-Андроникова монастыря.

Скептики и равнодушные — а таковых, к сожалению, немало в нашем Отечестве — подтрунивали над казавшимися им смешными фантазиями Давида Ильича. И, как подобает убежденному в правоте своего дела человеку, он не обижался, отвечал на злые шутки доброй улыбкой. Штат вверенного ему музея состоял из пяти человек. Директор, научный сотрудник, хранитель, комендант и уборщица помещались в двадцатиметровой комнате, выгороженной в интерьере Спасского собора. Арсенишвили здесь же и ночевал, опасаясь за судьбу новорожденного музея.

Экспозиция музея начиналась с нуля. Черно-белые фотографии икон рублевской школы открывали счет музейным приобретениям. Затем к ним прибавились копии фресок Успенского собора во Владимире, профессионально выполненные художником Николаем Гусевым. Директор прекрасно понимал, что будущее музея зависит от его сотрудников, пришедших в музей не корысти ради, а для увековечения памяти талантливых мастеров Древней Руси. В архиве музея сохранились письма таких крупных ученых, как В. Н. Лазарев, Б. А. Рыбаков, М. В. Алпатов, Д. С. Лихачев, поддерживавших начинания Давида Ильича Арсенишвили и его помощников. А помощники у него были замечательные.

Наталья Алексеевна Демина, как и директор музея, лучшие годы своей жизни отдала рублевскому заповеднику. Времени для кабинетных занятий у нее было мало. Но зато постоянные поездки в Вологду, Суздаль, Ярославль, Загорск, Кириллов и другие города России оборачивались новыми открытиями. Демина помогала местным специалистам систематизировать свои коллекции, а главное, прививала музейным работникам чувство ответственности за вверенные им богатства. Мне пришлось впоследствии пользоваться описаниями фондов, составленными Натальей Алексеевной. Лучшего руководства к действию я и не мечтал иметь под руками.

В те трудные послевоенные годы музеи на периферии не могли обеспечить сохранность и должные условия для жизни памятников искусства. Демина, беспокоясь о музейных экспонатах, спасла многие из них от гибели. Вместе со своей энергичной помощницей И. А. Ивановой, которая пришла в рублевский музей юной девушкой, она привозила в Москву иконы, предназначенные к списанию или находившиеся в аварийном состоянии. Вот что писала Демина в своем отчете по обследованию фондов Дмитровского музея в 1959 году: «Мне предложили посмотреть, нет ли чего-нибудь подходящего для нашего музея в одном из помещений фондов. Осматривая его, я увидела настил из досок такого же верхнего стеллажа, как и в другом помещении... На мой вопрос, что это такое, заведующая фондами отвечала, что там ничего ценного нет, так как туда убрали уже ненужные иконы, когда в 1947 году помещение занималось под зернохранилище, и ими застелили пол. После

моих настойчивых уговоров мне дали лестницу, взобравшись на которую я с ужасом увидела, что целая гора мебели навалена на древние иконы, положенные живописью вниз. Два дня мы освобождали эти иконы. Были среди них и очень ценные. Доски были повреждены, а живопись покрыта плесенью. В результате такого способа «хранения» большинство икон пришло в аварийное состояние... А ведь многие из них датируются XV и XVI веками.

Вместе с описанными дмитровскими находками Музей имени Рублева «приоткрыл» ценные памятники древнерусской живописи из Владимира, Муром, Александра, Балахны. По инициативе директора Суздальского музея А. Д. Варганова в Москву поступил иконостас Спасо-Евфимьева монастыря, а Кирилловский музей передал на временное хранение иконы деревянной церкви села Бородавы, среди которых имелись редкие образцы живописи XV—XVI веков.

В конце 1950-х годов Музей имени Андрея Рублева активно включается в экспедиционную деятельность Министерства культуры РСФСР по выявлению и сборанию произведений древнерусского искусства.

Экспедиция...

Само слово заставляет вспомнить о романтике поиска, влечет в далекие края, обещает интересные встречи с новыми местами, знакомство с неповторимыми человеческими судьбами. Сбор памятников древнего искусства — одна из самых захватывающих областей современной экспедиционной работы. Стоит обнаружить хотя бы один замечательный образец творчества старых мастеров, и результат поездки налицо. Этот результат — открытие более или менее важной вехи в истории культуры. А что может служить лучшим вознаграждением участникам экспедиции?

Поиск памятников древнерусской живописи сложен и кропотлив. Нужно беззаветно любить старину и ценить профессию музейного работника, чтобы, преодолевая трудности, которые выпадают на долю экспедиций, отыскивать следы исчезнувших памятников изобразительного искусства.

Обследуя деревни бывшей Тверской губернии, сотрудники рублевского музея обнаружили столь ценные произведения местной школы живописи, что результатом этих находок явилась интереснейшая выставка «Живопись древней Твери». В одну из первых поездок по тверским землям рублевцы остановились на ночлег в Доме колхозника. Случайно познакомившись там с местной жительницей, они услышали деревенскую легенду о «чудесной», будто бы очень древней иконе из села Ободово. Отправившись туда, искатели были разочарованы встречей с обычным, заурядным образчиком ремесленной живописи позднего времени. Но их заинтересовали сохранившиеся детали иконостаса ободовской церкви, и через несколько лет старший научный сотрудник А. А. Салтыков вывез из Ободова редкие тверские иконы XV века, украшающие ныне залы Музея имени Андрея Рублева.

Казалось бы, обычный случай из экспедиционной практики. Нет в нем никаких острых, детективных моментов. В нашей работе вообще мало внешней эффективности. Поиск древнерусской живописи приносит ощутимые результаты и становится значительным событием после музеевого изучения, реставрационной обработки находок.

Первоклассные реставраторы в Музее имени Андрея Рублева работали с первых дней его существования. Д. И. Арсенишвили и Н. А. Демина смогли привлечь в свои мастерские таких корифеев отечественной реставрационной школы, как С. С. Чураков и В. О. Кириков. Я горжусь, что свои первые шаги на реставраторском поприще сделал в мастерских рублевского музея под руководством влюбленных в свое дело мастеров. Затаив дыхание следили мы за каждым движением скальпеля и кисточки в руках патриархов реставрационного дела. Отрадно, что и следующие поколения реставраторов, готовивших к экспонированию памятники из коллекции рублевского музея, представлены опытнейшими специалистами, среди которых братья И. Е. и В. Е. Брягины, И. В. Ватагина и К. Г. Тихомирова.

Торжественное открытие Музея имени Андрея Рублева состоялось 21 сентября 1960 года. По решению ЮНЕСКО год 600-летия Андрея Рублева отмечался во всем мире. Помню, какой радостью светились лица всех собравшихся у стен Спасского монастыря на митинг, посвященный открытию музея. Слова заместителя председателя Всемирного Совета Мира Эммануэля Д'Астье о ярком таланте Андрея Рублева и мастеров русского средневековья вызвали чувство гордости за нетленное искусство наших великих предков. Хотелось низко поклониться и тем, кто по крупинкам собрал творения этого таланта, сумел донести первозданную красоту до наших дней, — основателям Музея имени Андрея Рублева, скромно стоявшим среди многочисленных участников торжества.

Основная задача Музея Андрея Рублева — изучение и пропаганда древнерусского искусства XI—XVIII веков и творчества великого русского художника Андрея Рублева. Созданный практически без единого экспоната, музей сумел собрать ценную коллекцию, насчитывающую сейчас около четырех тысяч уникальных памятников старины.

Активная пропагандистская и научная деятельность музея в значительной степени способствовала росту интереса и уважения к древнерусскому культурному наследию в нашей стране и за рубежом.

Сотрудники рублевского музея, начавшие работать вместе с Д. И. Арсенишвили, Н. А. Деминой и И. А. Ивановой, оказались достойными преемниками основателей заповедника древнерусского искусства. Популяризация и пропаганда старого культурного наследия — дело трудное и ответственное. Помню, как поначалу рублевцы в прямом смысле слова «вцеплялись» в любого посетителя, стараясь заинтересовать его результатами музейной работы и не оставить равнодушным к своим открытиям. Постепенно лекции В. Н. Сергеева, Л. М. Всеевой, А. С. Логиновой стали заметным событием в культурной жизни

ни Москвы. Они сумели донести до экскурсантов самую суть древнерусского искусства. Их беседы основывались на кропотливом описании русской иконы — драгоценного исторического источника. Лекторы рублевского музея не стеснялись учиться друг у друга, постоянно обменивались новыми данными и сведениями о, казалось бы, досконально изученных, ставших родными произведениях.

В разнообразной деятельности Музея имени Андрея Рублева большое место отводилось выставочной работе. Начиная с 1962 года в Москве, в различных городах СССР, в США, Франции, Чехословакии, Италии, Венгрии, ГДР и многих других странах показываются выставки, полностью укомплектованные музейными экспонатами или организованные в содружестве с другими учреждениями. Книги отзывов этих выставок заполнены словами благодарности в адрес устроителей, реставраторов и искусствоведов. Мне довелось принять участие в подготовке некоторых выставок новых открытий реставраторов, показанных в залах рублевского музея. «Древнерусская живопись из частных собраний», «Живопись Вологодских земель XIV—XVIII веков», «Реставрация древнерусской живописи в СССР. 1917—1977», «Кирилловский иконостас XV века», «Мастер «Куликовской битвы» — каждая из этих экспозиций была событием не для одних специалистов, посвященных в сокровенные тайны древнерусского искусства. Начиная с праздничных вернисажей, когда двор Андроникова монастыря наполняли тысячи людей различных профессий, нескончаем был поток посетителей, стремящихся к познанию прекрасного. В организации реставрационных выставок принимали участие многие сотрудники рублевского музея, но особо много труда вложила в них Л. М. Евсева, работающая здесь почти четверть века. Ей, заведующей отделом темперной живописи музея, я и задал вопрос о проблемах и перспективах, волнующих музей сегодня.

— Проблем у нас, как и у любого музея, много, — ответила она. — Обо всех и не расскажешь. Хотя поделиться с читателями хочется. Пожалуй, больше всего нам приходится «воевать» с музеями, памятники которых были спасены нами в свое время. Теперь некоторые из музеев требуют возвращения произведений, ставших основой нашей коллекции. Считаю эти претензии необоснованными, лишенными государственного подхода к решению проблемы. Представь себе, если Третьяковская галерея или Русский музей отдадут в Новгород, Псков или Суздаль свои сокровища, что останется в залах головных музеев страны? Музей Рублева является центром по изучению древнерусского искусства. Где же, как не в его залах, показывать с таким трудом возвращенные к жизни памятники иконописи? А разумные формы сотрудничества с периферийными музеями всегда можно найти, тем более что наши сотрудники всегда приходили и приходят на помощь своим коллегам по первому зову.

Перспективы перед нами открываются самые широкие и обнадеживающие. В решении исполкома Моссовета, принятом в марте 1985 года,

предусмотрено, как вы знаете, переименовать Музей имени Андрея Рублева в Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Нам переданы все помещения, расположенные на территории монастыря, дом на площади Прямикова и, что особенно важно, церковь Сергия в Рогожской слободе, где сможет разместиться музей древнерусской фрески. Работы предстоит столько, что дух захватывает. Штат музея будет расширяться, и мы надеемся на помощь молодых специалистов, которым с удовольствием передадим весь опыт, накопленный за годы работы в музее...

Когда-то в детстве, спускаясь с обрывистой кручи на лыжах и санках к берегам Язуы у стен Андроникова монастыря или гоняя на коньках по переулкам «Андроновки», смотрели мы зачарованно на казавшиеся неприступными и сказочными древние башни. Прошло сравнительно немного времени, и старинные постройки благодаря стараниям людей ожили и превратились в один из великолепнейших уголков Москвы. Хочется верить, что дети и внуки наши увидят Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева в еще большем величии и красоте.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ВОЛОГДЕ

Лета 6655 (1147) года августа в 19 день... прииде отец Герасим... постриженник к Вологде реке, еще до начала града Вологды, на великий лес... и созда пречестен монастырь во славу Пресвятыя Троицы, от реки Вологды расстоянием за полпоприща.

Первое упоминание о городе Вологде в «Житии преподобного Герасима» (по списку XVII века)

Пейзаж, меняющий обличье,
Мне виден весь со стороны
Во всем таинственном величье
Своей глубокой старины.

Николай РУБЦОВ. Вологодский пейзаж

«В Устюжне — 42°, в Тотьме — 40°, в Вологде — 48° ниже нуля...»
Даже в душном поезде «Вологодские зори» я невольно ощутил внутренний озноб, услышав столь «прохладную» сводку синоптиков. Но мороза бояться — на север не ездить.

Огромное солнце в эти морозные дни затопило Вологду щедрым светом, превратив ее в хрустальный сказочный город, словно нарисован-

ный на театральном занавесе, сотканном из драгоценных оттенков золота, лазури и нежнейшего розового цвета.

Как не хотелось уходить от белоснежных стен Вологодского кремля, какими близкими, располагающими к покою и созерцанию оказались уголки деревянной Вологды, где время будто остановилось, напоминая об извечности бытия. И хотя мороз давал о себе знать на каждом шагу, перед глазами почему-то все время вставали картины, увиденные при посещении Вологды в теплые времена года. Колесный парход «Федор Достоевский», который отходил вечером от вологодской пристани и потом двое суток неспешно пробирался через реки, озера, шлюзы и каналы к городу Кириллову, а оттуда по проселочной дороге было рукой подать до Феропонтова, к фрескам прославленного Дионисия. Вологодская София, господствующая над церковными постройками и провинциальными особняками, застывшими у самой кромки тихой реки Вологды. Неповторимые виды Тотьмы и Устюжны — городов, не близко к Вологде расположенных, но, как дети от матери, от нее неотделимы. И ночные купания в холодных водах Сухоны и Мологи, и многодневные ожидания плоскодонной баржи на пристани в Нюксенице, чтобы плыть к Великому Устюгу и далее, в Сольвычегодск...

А начиналось это дорогое, вот уже четверть века длящееся путешествие по летним дождем умытым улицам, ведущим от Вологодского вокзала к кремлю. Сколько тепла и тихой радости исходило от пробуждающихся на рассвете деревянных домов, так не похожих друг на друга и так затейливо украшенных, что перед каждым из них путешественник невольно останавливался. От балконов, мезонинов, окошек с ажурными наличниками ярким пламенем герани и домашних фиалок струился «несказанный свет». Деревянное кружево, сотканное местными мастерами, поражало неужержимостью фантазии и богатством орнаментов.

В кремле расположен краеведческий музей Вологды. В послевоенную пору он мало чем отличался от большинства краеведческих хранилищ России. Экспонаты имелись в изобилии — от археологических предметов II тысячелетия до н. э. до современных вологодских кружев и документов Великой Отечественной войны. Не обработка их, а главное, показ зрителям только-только начинались. Военные и послевоенные годы давали еще о себе знать, многие раны не зарубцевались, а неудержимая тяга к прекрасному, к сохранению памяти поддерживала музейных работников, возрождавших свои детища.

При посещении провинциальных музеев случаются самые неожиданные встречи с творениями мастеров далекого прошлого. Я готов часами рассматривать собрания российских галерей. С каким теплом и заботой подобраны их коллекции! Каким вниманием окружен каждый экспонат! За каждой выставленной вещью чувствуешь труд скромных служителей музея. Это, как правило, удивительные люди, великолепно знающие музейное дело, преданные работе и истинные патриоты мест-

ной художественной культуры. Своими знаниями они делятся бескорыстно, получая удовольствие от общения с посетителями галереи и стараясь как можно убедительнее рассказать о своей любви к памятникам, чья история и смысл известны им, как собственная биография.

Николай Федышин, реставратор Вологодского музея, относится к славной когорте людей, которым доверена судьба охраны памятников на местах.

«Столичные музеи так переполнены и загромождены, что после них хочется посмотреть что-либо попроще, провинциальное. Недаром все наши (вологодские. — С. Я.) вещи с таким интересом смотрятся приезжими посетителями» — это выдержка из переписки Ивана Васильевича и Екатерины Николаевны Федышиных — один из наглядных документов, свидетельствующих об их преданной любви к Вологодскому музею, которому они посвятили свои жизни.

Николай Иванович эти родительские чувства унаследовал полностью.

Пять тысяч. Таково примерное количество единиц хранения в отделе древнерусской живописи Вологодского музея. Датируются памятники XIII—XIX веками. Если учесть, что любая доска требует внимательного отношения реставратора, а некоторые нуждаются в срочной профилактической помощи, можно представить, какой груз обязанностей возложен на Николая Ивановича Федышина. И справляется он с ними безукоризненно, никогда не устраивая панических переполохов и не жалуясь на трудности профессии. А многие бы пожаловались.

В тот первый приезд в Вологду я так и не понял, как Николаю Ивановичу Федышину удается существовать. Жизнь мало кого из нас тогда баловала. Семья Федышина занимала маленькую каморку рядом с подклетом, где хранились сокровища древней живописи. Трое детей и он с женой там едва помещались. Мы пытались посочувствовать ему. Коля или отмалчивался, или переводил разговор на рабочие темы. А в мастерскую он приходил раньше всех и с памятниками обращался так осторожно и любовно, что казалось, и нет у него никаких других забот в жизни. Не только укреплял, расчищал и тонировал иконы. Изучал историю каждой доски, старался узнать побольше о тех, кто писал их в древности. Результаты превзошли все ожидания.

Персональная выставка реставрационных работ Николая Ивановича Федышина «Древнерусская живопись. Новые открытия» наглядно показала, на что способен одержимый благородной страстью человек. Федышин вернул к жизни столько вологодских живописных памятников, сколько не под силу иному учреждению с немалочисленным штатом. Сам по себе встал вопрос о расширении экспозиционных площадей в местном музее для показа вновь открытых сокровищ местного искусства XIII—XIX веков. Когда нас, столичных специалистов, пригласили на обсуждение этого проекта, мы приехали на хорошо подготовленный праздник, ибо вологжане сделали все во имя вечной красоты.

Сейчас экспозиция размещается в музейных стенах. Она обещает стать образцом для показа культурного наследия в России. Николай Иванович Федышин отдает все силы, помогает своим, не менее, чем он, влюбленным в музей сотрудникам в устройстве экспозиции. То, о чем мечтали его родители, сбывается на наших глазах. А если бы они еще увидели, что их внуки, Иван и Николай, тоже пошли в реставраторы и работают в Вологодском музее, они убедились бы в верности избранного ими пути служения родному краю.

* * *

Имя поэта и гражданина Константина Батюшкова с гордостью проносится любителями поэзии.

«Батюшков много и много способствовал тому, что Пушкин явился таким, каким явился действительно», — писал о нем В. Г. Белинский. И как имя Пушкина связано с Псковом и Михайловским, так имя Батюшкова неотделимо от Вологды и земли вологодской.

Отправляясь в Вологду, я получил в редакции «Огонька» письмо одной из родственниц поэта, сообщавшей о тяжелом состоянии имения Даниловское вблизи Устюжны, принадлежавшего отцу Батюшкова, где прошло детство Константина Николаевича. «В настоящее время музей Батюшковых производит тяжелое впечатление. От уникальной библиотеки осталось два шкафа, каталога на книги нет... Парк запущен, аллеи вырублены». Согласитесь, печально было читать эти горькие строки, а еще печальнее разбираться в причинах такого нерадения. Как много тревожных писем приходится получать нам, причастным к охране памятников, о положении дел в блоковском Шахматове, и о бывшем, ныне совсем запущенном, имении Фета, и о катастрофическом состоянии дома Тютчева в Муранове...

И вот письмо о батюшковском имении Даниловское...

Местный писатель Владимир Шириков связал нас с Юрием Крукле, заведующим отделом культуры Устюженского райисполкома. Говорил человек, переживающий за усадьбу поэта, отдающий себе отчет в важности мероприятий по ее благоустройству:

«Детский садик переведен в специально построенное здание, полным ходом идет ввод в эксплуатацию котельной. Средства на реставрацию выделяются регулярно, только на этот год отпущено 25 тысяч рублей. Вологодская реставрационная мастерская делает все, чтобы к 1987 году — 200-летию юбилею К. Н. Батюшкова — закончить восстановление усадьбы.

В штате музея — научный сотрудник и смотритель. Тематико-экспозиционный план утвержден в Москве и Вологде. На 1-м этаже воссоздаются три помещения. Сложно подбирать антикварную мебель, но и это делается. Надеемся на помощь столичных музеев. Из Ленинградской Пу-

бличной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина получаем библиотеку поэта, а вот штучные обои, разработанные с помощью консультантов «Ленфильма», нам пока трудно изготовить, ибо каждый валик стоит тысячу рублей.

Самая сложная ситуация с восстановлением парка. Специалисты дали заключение о полной его гибели и предложили воссоздать планировку, высаживая акации. Ученики Никифоровской школы посадили тысячу саженцев. Очень помогает главный лесничий Устюженского лесхоза Алексей Колтаков. Объехав все парки района, он нашел подходящий посадочный материал — американский ясень. А главное, заканчивается прокладка асфальтовой дороги к усадьбе от Устюжны, осталось покрыть 3,5 километра.

Пока в Даниловском ведутся работы по благоустройству старой усадьбы, вологодские энтузиасты прилагают все усилия к созданию мемориального музея в доме, где жил и умер поэт. В настоящее время комнаты на втором этаже уже оборудованы под музей. Не вызывает сомнения, что вскоре и весь дом станет таким, каким и был при жизни поэта. А выставить здесь будет что: от уникальных памятников древнерусской литературы, созданных на вологодской земле, до материалов, связанных с творчеством М. Муравьева, Е. Болховитинова, П. Засодимского, В. Гиляровского, Н. Шелгунова, И. Северянина, А. Луначарского, А. Яшина, С. Орлова и других, работавших в вологодском крае мастеров слова.

В Вологодском облисполкоме уже обсуждались мероприятия по скорейшему установлению в Вологде памятника Батюшкову. Модель монумента, осуществляемого талантливым московским скульптором Вячеславом Клыковым, специальным художественным советом признана уникальной.

К юбилею великого поэта памятник будет готов, и вологжане достойно отметят знаменательную дату.

* * *

Как быстро растут и меняются на глазах древние города России. Вновь живут разрушенные фашистами Псков и Новгород, благоустраиваются Владимир, Пермь, Тула. Новое, безусловно, имеет право властно вторгаться в жизнь. На то оно и новое. Но как аккуратно и внимательно следует относиться к оставленному нам в наследие предками! Современным строителям и архитекторам должно держать совет с учеными, реставраторами, музейными работниками, писателями и поэтами.

Вологда — замечательный старинный русский город, и следует осторожно обращаться с его памятниками. А они порой уничтожаются прямо на наших глазах. Не пройдете вы, дорогие читатели, по той сказочной дороге, что привела меня когда-то от вокзала к кремлю. Нет боль-

ше этих милых сердцу и глазу русского, да и не только русского, человека домов. Не посоветовались градостроители со специалистами, не обратили внимания вот на этот абзац из рекомендации Центрального научно-исследовательского и проектного института градостроительства при Госстрое СССР: «Утрата исторически сложившейся рядовой жилой застройки влечет за собой утрату значения ведущих памятников города и одновременно безвозвратную потерю неповторимого в мировом градостроительстве архитектурного ансамбля старой Вологды».

От многих вологжан слышал я скорбные слова о неоправимой беде — гибели кружевных сокровищ деревянной Вологды. Вот что сказал об этом разрушении Василий Белов: «Вологда — ровесница нашей Москвы. Она имела когда-то свое лицо, свой неповторимый облик. Почему я говорю: имела? Да потому, что город во многом утратил и продолжает утрачивать своеобразие...»

Главная особенность Вологды — в сочетании деревянной и каменной застройки. Так вот, иные горе-строители и горе-архитекторы решили, что Вологду надо основательно перестроить... «Все деревяшки снесем!» — сказал мне однажды один администратор. И снесли, и продолжают сносить множество прекрасных домов под предлогом их аварийности. Но ведь если годами не ремонтировать, не следить за жильем, то и каменная постройка становится аварийной (а такой «аварийный» архитектурный объект, как собор на площади Возрождения, пришлось при сносе чуть ли не взрывать).

Другая опасность для нашего города — это нивелировка ландшафта и нарушение исторически сложившейся планировки. Но особенно опасно нарушение допустимых контрастов по вертикали. Многоэтажные здания для двух- и трехэтажной старой Вологды совершенно не подходят, и надо быть эстетически совершенно незрячим, чтобы не замечать этого...

* * *

«Федор Достоевский» давно уже не плавает в Кириллов. Долго напоминал о прошлых поездках старый пароход, выгашенный на берег Вологды. Да и длинными покажутся нынешним туристам два дня, проведенные на палубе и в тесной каюте. Всего несколько часов занимает теперь путешествие до Ферапонтова на комфортабельном автобусе по асфальтированному шоссе. И в самом селе не надо искать ночлег у сторожа музея или его односельчан: к услугам приезжих новая гостиница. Теперь многие смотрят фрески Дионисия, созданные великим мастером с сыновьями в 1502 году. Смотрят и сравнивают с Сикстинской капеллой, с фресками Джотто, с росписями Леонардо да Винчи. России повезло с дионисиевскими фресками. Сколько сокровищ унесли безвозвратно пожары, войны и многие беды, приходившие к нашему народу.

А вот краски Дионисия сохранились, если так можно сказать, в первозданной свежести. Помню, когда я их первый раз увидел, мне показалось, будто мастера только что ушли из храма, вымыв кисти и заставив подручных убирать леса. Разве можно было не восхищаться сохранностью ферапонтовских фресок, вспоминая удручающее состояние росписей Снетогорского монастыря под Псковом (1313 г.), отстающие от стен куски штукатурки церкви в Мелетове (XV в.) и многие другие ансамбли. О своем восторге перед изначальной красотой фресок Дионисия мне говорили почти все, кто имел счастье их созерцать, — от реставраторов до ученых-физиков.

В последнее время широко обсуждается дальнейшая судьба ферапонтовского шедевра. Широко и иногда тревожно, до страсти. Нет сомнения, реставраторы должны повседневно следить за состоянием фресок Дионисия. Следить, но не вмешиваться активно в тонкую ткань авторской линии. Вот что думает по этому поводу известный знаток древнерусского искусства, кандидат искусствоведения, лауреат Государственной премии СССР Г. И. Вздорнов: «Общее состояние сохранности фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря можно признать хорошим. Если же быть более осторожным, то следовало бы сказать: относительно хорошим, а то и удовлетворительным. Реставраторы старшего поколения, которые пользовались несовершенными способами промывки и укрепления фресок, дающими себя знать, скажем, во Владимире и Новгороде, мало работали в Ферапонтове, и живопись Дионисия почти не пострадала от разрушающего действия применявшихся ими растворов и укрепляющих средств. Но было бы неверно говорить, что фрески Ферапонтова надо законсервировать в их нынешнем виде и пускать в собор туристов, но не пускать реставраторов. Осторожные, лишенные всякой поспешности реставрационные работы здесь необходимы...»

Неотложные научно-исследовательские и реставрационные дела не могут, однако, заслонять и тем более подменять одной главной, чрезвычайно важной организационной задачи: Ферапонтово и вся окружающая его территория радиусом не менее чем в десять — пятнадцать километров, включая сюда леса, озера, горы, поля и деревни с их пока еще целыми постройками, обязаны быть объявлены государственным историко-архитектурным, художественным, этнографическим и ландшафтным заповедником. Растущая буквально в ста метрах от холма с древними монастырскими постройками колхозная усадьба уже нанесла ущерб окружающему пейзажу: выстроена гостиница, выросли кирпичная водонапорная башня и электрораспределительная будка, на косогоре за собором возникли бетонные опоры линии электропередачи, изъезжена и до крайности замусорена большая территория, занимаемая машинно-тракторной станцией. Пока еще не поздно, вологодские партийные и государственные органы власти обязаны принять действенные меры по сохранению одного из лучших в России заповедных уголков природы и ис-

куства. Сделать это сейчас пока еще возможно с минимальной затратой сил и средств. Поздно и трудно будет сделать это потом — даже два или три года спустя. Мы умеем организовывать заповедники: примером могут служить Михайловское Пушкина и окружающие его места. Хотелось бы, чтобы такая же благородная задача была решена и в Ферапонтове с чудом уцелевшими фресками выдающегося художника Дионисия.

Это наша память, наша культура, наш исторический долг.

СОФИЯ НОВГОРОДСКАЯ

Новгород называют «Северной Венецией». Среди рек и озер однанадцать столетий назад начали строить народные умельцы крепости, дома и великолепные храмы вольнолюбивой Новгородской республики. Особой красотой славятся монастыри и церкви, возведенные в самом Новгороде и его живописных окрестностях.

Когда смотришь с высоких стен Новгородского кремля на бескрайние луга, затопленные водой, невольно любуешься и многочисленными куполами затерявшихся вдали архитектурных сооружений. Это извечный новгородский пейзаж, и, казалось, невозможно найти на свете силу, способную поколебать вековые устои земной красоты.

Но нашлись варвары, разрушившие почти все замечательные творения новгородских мастеров. Немецкие бомбардировщики «блестяще» выполнили задание высшего командования по уничтожению памятников культуры, расположенных на территории Северо-Западного фронта и, согласно параграфу приказа, «не имеющих художественного значения». Один из снарядов пробил насквозь купол древнейшего новгородского храма — Софии, и сбылось старинное предсказание о гибели города. А легенда древняя так повествует о кончине Новгорода.

Живописцы, украшавшие изнутри святую Софию, нарисовали в куполе фигуру Христа с выпрямленными пальцами благословляющей руки, но наутро она сжалась; два раза исправляли ее художники, но упорно сжималась рука, и на третий день раздался в соборе голос: «Писари, писари, о писари! не пишите меня благословляющей рукой, напишите меня со сжатою рукой, ибо я в сей руке моей Великий Новгород держу, а когда сия моя рука раскроется, тогда будет граду этому окончание...»

Как немые свидетели варварства, стояли обугленные колонны, продырявленные снарядами стены всемирно известного шедевра новгородской архитектуры, когда в город вошли советские войска. Сразу же после освобождения северного края от непрошенных гостей специалисты приступили к восстановлению первоначального облика центральной свя-

тины столицы древнего русского княжества. То, чего удалось добиться реставраторам, по праву можно назвать подвигом.

Золотой купол Софии немецкие солдаты и офицеры разобрали, употребив старое золото на изготовление портсигаров и перстней. Новгород без купола древнейшего собора не мог жить, как человек не может жить без сердца. Несколько лет реставраторы вместе с верхолазами-монтажниками работали над восстановлением купола и внутреннего убранства собора. Золотое сердце вновь забило в Новгородском кремле, а двери Софийского храма ежедневно открыты для людей, восхищающихся искусством талантливых художников и архитекторов древности.

* * *

В 1037 году киевский князь Ярослав Мудрый присутствовал на освящении крупнейшего русского храма того времени — Софийского собора, построенного по его повелению. Митрополит Илларион, произнося проповедь на открытии собора, не мог удержаться от похвалы чуду строительного искусства: «Церковь дивна и славна для всех окружающих стран. Таковую не найти во всей земли, от востока до запада». Прошло всего десять лет, и сын киевского князя, правитель Новгорода Владимир Ярославич, не желая уступать отцу, призывает мастеров построить новую Софию — Софию Новгородскую. Летопись дает приблизительные хронологические рамки строительства новгородского храма — с 1045 по 1050 год. Но это было только начало сложения облика Софии, который дошел до наших дней. На протяжении веков различные архитекторы, различные живописцы и каменщики немало потрудились, подвергая Софийский собор крупным перестройкам или мелким доделкам. И все же традиции, родившиеся на заре создания новгородского стиля в архитектуре, оказались настолько прочными и живучими, что позднейшие реставрации не смогли растворить в себе оригинальный замысел талантливых строителей собора. Древнейший памятник Новгорода дает немало наглядных примеров того, как сохранившиеся от всеразрушающего воздействия времени старые детали уживаются рядом с последующими поновлениями. Безжалостное переустройство Софии и особенно реставрация XIX века исказили строгий смысл древнего убранства. Однако даже ремесленники не смогли остаться равнодушными к подлинному произведению искусства своих предшественников, а монументальный характер и простота, лежащие в основе творчества последних, оказали влияние на восстанавливавших Софию мастеров. Софийский собор весь проникнут одной красотой, точно создал его один вдохновенный художник.

Софийский собор в Новгороде — это своеобразный музей, включающий самые различные отделы: архитектурный, исторический, археоло-

гический, художественный и другие. Осматривая стены и архитектурные конструкции, зритель познает тонкости и законы сложного мастерства древнерусских зодчих. Они сумели так высчитать пропорции и соотношения между колоннами храма, что интерьер кажется фантастически высоким и купол словно плывет в воздушном пространстве, почти сливаясь с небом. При этом не следует забывать, что первоначальный уровень пола находится на глубине полутора метров, а современная кладка пола — результат переустройства собора.

В древности стены Софийского собора украшены были замечательными фресками, и часть из них сохранилась до наших дней. Новгородская летопись сообщает, что «почаша писати святую Софью» в 1108 году. Пятьдесят лет после постройки храм простоял с белоснежными стенами. Среди пощажённых временем фресок Софии есть один фрагмент, входящий в золотой фонд русской живописи. Это изображенные в рост фигуры Константина и Елены. Написанные безымянным художником на стене южного притвора Софии в XI или XII веке портреты римского императора и его жены, поддерживавших христианское учение, запоминаются навсегда благодаря глубине характеров, обрисованных фрескистом. Искусство древнего мастера покоряет простотой, непритязательностью и каким-то внутренним изяществом. Еще совсем недавно над головой Елены можно было прочесть слово «Олена». Видимо, автор великоленной фрески вышел из новгородских художников, учившихся живописному искусству у византийских мастеров.

Западный вход Софийского собора знаменит вратами, ведущими внутрь храма. Новгородцы много воевали в древности, защищая рубежи княжества от недоброжелательных соседей. Слышали звон новгородских мечей и в землях иностранных захватчиков. Видимо, в качестве трофея одной из кровавых битв попали в Новгород из шведской столицы Сигтуны массивные врата, украшенные бронзовыми пластинами. На каждой пластине — сцена из Ветхого или Нового завета с поясняющими надписями. Внизу представлены фигуры мастеров Риквина и Вайсмута. Риквин держит в правой руке весы, в левой — клещи. Вайсмут изображен с одними клещами. Латинская надпись «Риквин меня сделал» ясно дает понять, что главным мастером являлся Риквин, а Вайсмут помогал ему. Тяжелые врата доставили в Новгород в разобранном виде, и здесь их смонтировали местные ремесленники. Рядом с фигурами западных литейщиков помещен скульптурный портрет третьего мастера с молотом и клещами в руках и с крестом на шее. «Мастер Авраам» — эта лаконичная надпись сообщает нам имя новгородского кузнеца и ювелира, собравшего чудесные врата и оставившего свой автопортрет на их поверхности.

История Софийского собора неразрывно связана с судьбой города Новгорода. «Постоим, умрем за святую Софию», — говорили бесстрашные и воинственные новгородцы перед решающими сражениями. Умереть за Софию значило пасть, защищая от врагов родной Новгород. «Кде святая София, ту Новгород», — так думал каждый новгородец, каждый русский человек. И сегодня золотой купол новгородской Софии — символ древнего города, вписавшего немало славных страниц в историю государства русского.

СВИДЕТЕЛЬНИЦА ИСТОРИИ РУССКОЙ

В 1495 году Тамерлан, грозный сын степей, подступил к рубежам Московской земли. Это были последние набеги всеразрушающих орд-завоевательниц, в течение многих десятилетий терзавших русские княжества. Жители Москвы на Кучковом поле устроили молебен и просили икону «Владимирской Богоматери» защитить их от супостата, а когда проснулись утром, увидели, что нет басурманских отрядов у стен города, только дымятся угасающие костры. Теперь мы знаем истинную причину отступления «Железного хромца»: гонец принес ему известие о рождении сына, и Тамерлан поспешил в родные края. Народ же московский еще раз приписал всемогущую силу образу «Владимирской». И таких легенд, связанных с древней иконой, немало встречается в старых письменных источниках и устных преданиях. Замечательный образец изобразительного искусства стал неотделимой частью русской истории. Глаза «Владимирской Богоматери» видели, как в трудные годы борьбы с захватчиками уходили на поле брани отряды смелых воинов; перед нею прошло немало светлых праздников и торжеств; княжеские междоусобицы и кровопролития часто видели эти глаза. Небольших размеров, написанная на дереве, икона на протяжении столетий была свидетельницей русской истории.

Мы не знаем имени талантливого живописца, создавшего бессмертный образ, не известна точная дата написания «Владимирской». Летописные свидетельства позволяют предполагать, что в начале XII века привезена была драгоценная реликвия из далекой Византии в Вышгород под Киевом. Несколько десятилетий спустя владимирский князь Андрей Боголюбский переносит ее в свою резиденцию, на берега реки Клязьмы, а в конце XIV века москвичи торжественно встречают прославленную икону в родном городе. Здесь, в Успенском соборе Московского Кремля, она и оставалась до 1918 года, когда попала в Центральные реставрационные мастерские.

Древние художники сами приготавливали необходимые для работы краски. Красочный порошок затирался на яичном желтке и кистью наносился на грунт. Яичная эмульсия, используемая для связи красок с грунтом, с годами затвердевала, а красочный слой приобретал исключительную прочность. Но большинство произведений иконописи уже с момента своего возникновения, как правило, находилось в неблагоприятных условиях. Лак, покрывающий тонкой пленкой живописную поверхность, быстро чернел в темных помещениях церквей. Сажа и копоть свечей ускоряли процесс разложения покровной пленки, и через 60—70 лет первоначальное изображение едва различалось. В древние времена не умели реставрировать живопись в современном смысле этого слова. Церковная община поручала приглашенному художнику «поновить» образ. Иногда — для удобства и быстроты — исполнитель заказа счищал старую живопись, и творение его предшественника бесследно исчезало, а в лучшем случае поновитель писал прямо поверх слоя потемневшего лака. Восстановленная живопись со временем темнела, и ее опять покрывали новой записью. Таким образом, на некоторых иконах мы находим по нескольку слоев разновременных поновлений. Подобная участь постигла и «Владимирскую Богоматерь».

Когда реставратор освободил от напластований времени дивный памятник живописи, оказалось, что время сохранило лишь драгоценные фрагменты авторской живописи для потомков. «Замечательная икона дошла до нас во фрагментах,— писалось в реставрационных отчетах.— Но судьбе угодно было сохранить самые драгоценные части этого великолепного произведения мирового искусства. Несмотря на все жестокие испытания, которым вместе с русской государственностью и церковью подверглась икона, на ней уцелели от древнего оригинала лики. Обхватив шею матери левой рукой, младенец тянется к ней с поцелуем, внимательно устремив на нее свои темные большие глаза. Она прижалась своей щекой к его щеке и смотрит вдаль своими большими и темными, как у сына, глазами, сомкнув молчание скорбные уста».

Среди выставленных в залах Третьяковской галереи памятников древнерусской живописи немало образцов, отмеченных печатью высокого художественного таланта. Звучащие радостно, смело и празднично краски новгородских иконописцев, фантастические цветовые сочетания и необычные, самобытные приемы псковичей, изысканность и аристократизм мастеров древнего Суздаля не могут оставить равнодушным человека, любящего подлинное искусство. «Владимирская Богоматерь» поражает глубиной психологической характеристики. Огромное дарование и незаурядный талант ее творца направлены на достижение одной цели: передать высокий смысл человеческого бытия, сложность взаимо-

отношений между людьми, красоту жизни. «Владимирская» на первый взгляд кажется простой и не выходящей за рамки стандартных образцов иконой. Обычный сюжет, вечная тема материнства: скорбящая о тяжелом жизненном пути сына Богоматерь. Но гений мастера проявился во всем своем многообразии именно в самостоятельном решении традиционного иконографического сюжета.

Посмотрите один раз внимательно в скорбные глаза «Владимирской», и вы никогда не забудете их выражения. Они принадлежат не только изображенной византийским живописцем женщине. Глаза смотрят на окружающий мир и принадлежат всему миру. Этот взгляд отрицает любое насилие, осуждает всякую несправедливость. Глаза «Владимирской» — символ лучших проявлений человеческой души, а в ее взгляде как бы сконцентрированы представления средневекового человека о величии природы и земного бытия.

Автор «Владимирской» — великолепный художник. Пользуясь скромным набором красок, он умело сочетает тончайшие цветовые оттенки и достигает неповторимой живописной гармонии. Красочные плоскости словно пронизаны внутренним светом и дополняют одна другую, не нарушая цветового единства. Кажется, что художник специально ограничивает формальные возможности, чтобы подчинить все умение и все художественные знания главной задаче — раскрытию внутренних образов изображаемых персонажей.

«Владимирская» прошла вместе с русским народом почти тысячелетний путь. Многочисленные копии и подражания, сделанные русскими мастерами, — свидетельство необычайной популярности древней иконы. Литературные памятники, рассказывающие о чудесах «Владимирской», вошли в золотой фонд отечественной литературы. Вот почему так бережно мы храним в залах Третьяковской галереи драгоценный образец древней живописи — свидетельницу русской истории «Владимирскую Богоматерь».

ЖЕМЧУЖИНА РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Ранней весной широко разливаются воды реки Нерль. Исчезают проложившиеся за зиму тропинки от стен древнего Боголюбова — города, что расположен под Владимиром, — и тогда трудно бывает добраться до небольшой белоснежной церкви Покрова, затерявшейся среди заливных лугов. Изящное сооружение кажется фантастическим кораблем, плывущим по весеннему разливу.

Луговые травы быстро сохнут под лучами владимирского солнца. На месте бушевавшей недавно водной стихии появляется ковер полевых цветов и густой травы. Теперь можно подойти к сказочной постройке,

осмотреть храм со всех сторон и навсегда остаться очарованным красотой древнего искусства.

Маленький храм, отражающийся в зеркале глубокого холодного озера, не поражает зрителя диковинными формами или невиданными строительными приемами. Человек не чувствует себя подавленным колоссальными размерами, не теряется рядом с белокаменными стенами. Церковь гармонично вписана старыми зодчими в окружающий пейзаж. Человек наслаждается изяществом архитектурной постройки, словно растворившейся на фоне высокого неба, утопающей в зелени высоких деревьев, вырастающей из густой травы. Природа, человек и искусство — это три начала, сливающиеся на берегу Нерли в гармоничное целое. Красота человеческого бытия возведена здесь в некий абсолют. У стен Покрова на Нерли отдыхает душа, радуется глаз, забываются невзгоды — все подчинено наслаждению подлинным искусством и талантом зодчих, запечатлевших в камне изысканность и вечность.

* * *

Сын Юрия Долгорукого, князь Андрей Боголюбский, вошел в русскую историю как правитель-реформатор, сумевший многое изменить за годы своего княжения. Среди его государственных деяний прежде всего следует отметить перенесение княжеского престола во Владимир и связанное с этим событием возвышение Владимирской земли. Вывоз из Киева иконы «Владимирской Богоматери» еще не означал полного преобладания Владимира над «матерью русских городов». Лицо княжества — столичный город, и Андрей Боголюбский начинает невиданное по размаху строительство княжеских дворцов и церковных сооружений. В 1158—1165 годах Владимир и окрестности украсились такими грандиозными постройками, что им могла позавидовать любая столица средневекового государства. На высоком берегу Клязьмы вознеслись бело-снежные стены Успенского собора, не уступавшего по архитектурному размаху и выразительности киевским церквям. Для строительства кафедрального собора Андрею не хватало местных мастеров, и, как свидетельствует летопись, «бог привел мастеров из всех земель» во Владимир. Архитектурное убранство храмов Андрея Боголюбского изобилует деталями, которые можно встретить в постройках романского Запада, на порталах церкви Грузии и Армении, среди культовых сооружений Балканского полуострова. Обмен культурными ценностями имел колоссальное значение в творчестве средневековых мастеров. Использование лучших образцов живописи, скульптуры и архитектуры помогало художникам древности создавать неповторимые произведения искусства.

Укрепляя Владимир, Андрей Боголюбский одновременно приказывает начать строить княжескую резиденцию недалеко от впадения реки Нерли в Клязьму. Князь «создал себе город камен» — сообщает лето-

пись, а легенды рассказывают о чудесах, предшествовавших построению замка. Кони, на которых перевозили «чудотворную» икону, будто бы остановились, никакие силы не могли их сдвинуть с места, и князь принял это чудо за высший небесный знак о выборе земли для строительства Боголюбова-города.

Легенды остаются легендами, чудесам можно удивляться, но вот археологические раскопки нашего времени дали реальное представление о роскоши и драгоценном убранстве боголюбовского дворца. Человек из окружения князя, священник Микула, автор повести о трагической смерти Андрея, не зря с восторгом писал о «золотых» полах и порталах храма, восхищался драгоценной утварью собора. Многочисленные гости из западных стран, послы Византии, киевские и новгородские купцы должны были испытывать чувство восторга, преклоняться перед владельцем Боголюбова.

А в полутора километрах от города хранилась еще одна жемчужина княжеской сокровищницы — церковь Покрова на Нерли.

«Измечтанный всей хитростью» храм построен, согласно летописи, в 1165 году, а место строительства указано непосредственно князем Андреем Боголюбским. Церковь посвящена празднику Покрова, и это далеко не случайно. Легенда о чудесном явлении Богоматери в одном из храмов Византии во время службы получила широкое распространение на Руси и особенно во Владимирской земле. Идеи заступничества за народ и покровительства соединились со стремлением к изысканному вкусу у местных художников и зодчих. Вот почему большинство икон и церквей Владимиро-Суздальского княжества прославляют культ Богоматери, воспевают женское начало, проникнуты только здешнему искусству свойственной лирикой и задушевностью. И среди замечательных творений владимиро-суздальских мастеров одно из первых мест принадлежит высочайшему проявлению художественного гения — Покровской церкви на Нерли.

Постройка дошла до нас в искаженном виде. Изменились перекрытия и форма купола, не осталось и следа от внутреннего убранства храма, исчезли фрески, покрывавшие когда-то стены собора. Некоторые исследователи — авторы любопытных реконструкций — предполагают, что время разрушило целые галереи и лестницы, окружавшие основное тело храма Покрова. Но даже то, что пощадили столетия, говорит о высоком даровании строителей Андрея Боголюбского. Каждая деталь, каждый элемент несут определенную техническую и смысловую нагрузку. Все вычитано до малейших подробностей, и одновременно исключена из решения постройки какая-либо сухость, геометрическая застылость. Авторы Покровской церкви умели делать чудесные вещи. Формы храма являются частями архитектурного сооружения, и вместе с тем это живописные детали. Синтез архитектуры и живописи, пусть незримо присутствующий в планировке здания, достигает здесь высшего проявления. Пластичность и живописность церковных стен усиливают немногочис-

ленные резные рельефы с изображением царя Давида, женских масок, грифонов и львов. Каменные фигуры не выглядят приставленными, инородными частями — они вырастают непосредственно из стен храма, как деревья и цветы вырастают из земли.

Умение строить искусно, понимание основных принципов архитектуры ощущаются при осмотре внутреннего пространства Покровской церкви. Небольшой снаружи храм поражает входящего высотой столпов, свободным пространством, вместительностью интерьера. Достигнуто это впечатление с помощью остроумных, поистине виртуозных архитектурных приемов.

Каждый приезд на Нерль, каждая новая встреча с замечательным памятником оставляют самые различные впечатления. И в этом основная заслуга древнерусских мастеров — создателей неповторимого шедевра.

ВОЗРОЖДАЯ КРАСОТУ БЫЛОГО

Около сорока лет назад Ашхабад постигло сильнейшее землетрясение. Беспощадная стихия, разрушив город, нанесла огромный ущерб промышленности и хозяйству, не пощадила и здание местной картинной галереи, богатой памятниками отечественного и зарубежного искусства. То были трудные послевоенные годы, когда страна только начинала залечивать многочисленные раны, оставленные фашистскими захватчиками. Поэтому о трагедии, постигшей картинную галерею в Туркмени, не говорили во весь голос, так, как, скажем, волновался впоследствии весь мир по случаю наводнения, повредившего памятники прославленной Флоренции. Но подвиг наших реставраторов по спасению ашхабадских сокровищ начался сразу после того, как были собраны их остатки и привезены в Москву, в Государственную Центральную художественно-реставрационную мастерскую (ныне Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря). Сначала был возвращен к жизни замечательный женский портрет кисти Карла Брюллова, разорванный на шестнадцать кусков, а затем молодой еще тогда специалист Павел Баранов приступил к титанической, казавшейся (и не только скептикам) неосуществимой работе — восстановлению редчайшего памятника старой немецкой живописи «Вознесение Марии», огромного по размерам алтарного образа, датированного 1521 годом.

По акту хранения реставратор получил сорок шесть отдельных кусков картины, из которых самый большой имел размер 70 × 146 см, а самый маленький — 1 × 2 см; и это была далеко не вся древняя площадь живописи, ибо отдельные ее фрагменты вообще бесследно исчезли в завалах после землетрясения. Баранов был опытный мастер и умел мно-

гое делать в реставрации: однажды он перевел даже живопись со стекла на холст, не утратив и малейшей гранулы красочного слоя. Его золотые руки и необыкновенно зоркий глаз приводили в восхищение самых опытных и изощренных специалистов. Но то, что Павел сделал по восстановлению «Вознесения Марии», дает полное право считать этот случай уникальным в мировой реставрационной практике. Теперь, когда смотришь на картину, разглядываешь многочисленные ее репродукции или восхищаешься ее яркими красками, все кажется закономерным и логичным. Да и рассказывает сам Баранов о своем многолетнем труде сдержанно и немногословно: «Перевел живопись со старой деревянной основы на специально изготовленную древесноволокнистую плиту, наклеенную с двух сторон на древесностружечную — для прочности основы, чтобы ее не коробило. Используя известные в истории искусства аналогии и советы специалистов, восстановил утраченные фрагменты. Покрыл лаком. Потом специальная комиссия приняла работу». Вот, собственно, и все.

«Вознесение Марии», написанное в 1521 году, демонстрировалось на IX выставке произведений искусства, отреставрированных Всероссийским художественным научно-реставрационным центром, которая была открыта в Москве, в залах Академии художеств. Картина явилась одним из основных экспонатов, но далеко не единственным, свидетельствующим о высоко мастерстве реставраторов Центра, ежегодно возвращающего в музеи России около полутора тысяч самых различных произведений искусства, обретших практически новую жизнь, долгую и гарантированно здоровую.

Двадцать лет проработал я во Всероссийском центре: пятнадцать лет реставрируя иконы, а затем занимаясь пропагандой новых достижений отечественной реставрационной школы. Вот почему мне радостно видеть, как с раннего утра выстраивались длинные очереди у дверей IX выставки старейшего в стране реставрационного учреждения.

Изданный в октябре 1918 года ленинский «Декрет о регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины...» сыграл важную роль в деле планомерной работы по сбору и раскрытию памятников старой живописи. Тщательно изучая иконостасы и ризницы архитектурных комплексов, таких, как соборы Московского Кремля, храмы Троице-Сергиевой лавры, монастыри Новгорода и Пскова, устраивая научно подготовленные экспедиции по течению Волги и Северной Двины, Всероссийская реставрационная комиссия — будущий Центр за период с 1918 по 1927 год провела три интереснейшие отчетные выставки.

Вновь открытые памятники могли прославить любую художественную галерею мира. «Секция живописи выставила законченные к тому времени все иконы Деисусного и Праздничного ярусов Благовещенского собора Московского Кремля, знаменитую «Троицу» Рублева, чин Звенигородского Успенского собора на городке...» — так скромно, языком делового отчета написано Вступление к каталогу III реставрационной вы-

ставки. А ведь здесь, кроме названных шедевров, были представлены «Устюжское Благовещение», «Дмитрий Солунский», «Спас Златые Власы», «Ярославская Оранта» — драгоценные иконы домонгольского периода.

Десятилетия разделяют три первые выставки от шести последующих, ставших регулярными. Тяжелые последствия войны и ряд других причин тяжело отразились на развитии реставрационной науки во Всероссийском центре. Но возрождение его традиций, да, пожалуй, и непосредственно работы, началось, когда на полях Великой Отечественной войны еще гремели залпы орудий.

На Большой Ордынке — старинной замоскворецкой улице — за каменной оградой спряталась невысокая белая церковь, храм Покрова Богородицы. Издали он похож на древние псковские церкви, однако постройка эта была воздвигнута незадолго до революции по проекту известного архитектора А. В. Щусева, который использовал при планировке небольшого московского монастыря лучшие образцы древнерусского зодчества.

В 1944 году в трапезной, соединенной с храмом, поставили широкие столы. Но вместо обеденных приборов на столах расставлялись колбы с растворителями, раскладывались хирургические скальпели, пинцеты и шприцы. Здесь разместились отделы древнерусской живописи, масляных картин, графики и прикладного искусства. Руководители вновь организованной Центральной реставрационной мастерской — академик И. Э. Грабарь и профессор Н. П. Сычев с первых дней поставили реставрационные работы на высокий художественный и научный уровень. Богатые музеи Пскова, Владимира, Смоленска, Новгорода, Ярославля, Вологды и других русских городов стали посылать на Большую Ордынку лучшие свои экспонаты, нуждающиеся в реставрации.

Открытия послевоенных лет получили мировую известность. Спасением памятников искусства тогда занимались потомственные мастера — представители старой дореволюционной школы. Надо отдать должное огромному таланту и умению этих специалистов, так как работали они лишь с помощью скальпеля и самых элементарных спиртовых растворителей. Смежные области реставрационной науки — химия и физика — только начинали осваиваться в реставрационной практике. Опыт и знания старых мастеров способствовали развитию отечественной школы реставрации. Именно их виртуозное искусство стало объектом изучения для молодых художников. А отделы Всероссийского центра постепенно стали пополняться молодежью. На первых порах выпускники художественных вузов и искусствоведы чувствовали себя неуверенно, когда на их глазах учителя творили чудеса возрождения древней красоты. Постижение тайн и премудростей реставрации казалось молодым почти невозможным. Особенно когда на реставрационный стол попадала иконная доска, которую требовалось восстановить.

По сей день не могу сказать, что меня больше потрясает: необыкновенная стойкость и надежность всего, что выходило из-под рук старых мастеров, или трагическая цепь испытаний, выпавших на долю древнерусской живописи. Ее авторы сами готовили себе краски, затирая их на яичных желтках, и яичная эмульсия со временем затвердевала, приобретая необыкновенную прочность. Играло роль и то, что работали не спеша, давали выстояться, «схватиться» как отдельным живописным деталям, так и всему изображению в целом. Иконы таким образом выдерживались и по году, и по два, и только потом их покрывали олифой, чтобы краски звучали свежо и интенсивно.

Да, прочно срабатывались эти шедевры, будто известно было, какая трудная судьба ожидает их в ближайшие триста — четыреста лет. Наверное, ни один памятник мировой культуры не хранился в менее подходящих условиях, чем русская икона. В плохо освещенных и сырых помещениях церковью тонкий слой олифы быстро чернел. Сажа и копоть свечей довершали дело, ускоряли процесс разложения тонкой защитной пленки, и через 60—70 лет первоначальное изображение едва различалось. Тогда церковная община приглашала художника, чтобы тот «поновил» образ. И очень часто поновитель избирал самый радикальный способ восстановления — попросту счищал, соскабливая старую живопись, и рисовал все заново. Страшно подумать, сколько творений настоящего искусства исчезло таким образом! В лучшем случае поновитель писал непосредственно поверх слоя потемневшей олифы. И его работа тоже со временем темнела, и ее опять покрывали новой записью, и так и появлялись эти многочисленные наслоения разных времен и разного художественного достоинства.

На IX реставрационной выставке Всероссийского центра, как и на всех предыдущих, древнерусская живопись оказалась представленной наиболее ярко и широко. Основное богатство музеев РСФСР составляют старые иконы; их восстановлению Центр уделяет главное внимание. Особый интерес вызывает только что законченная многолетняя реставрация огромной иконы «Богоматерь Одигитрия», которая происходит из Рязани. В домонгольский период Рязань славилась своими культурными и художественными ценностями, но конница Батяя обошла с Рязанью и ее обитателями особо жестоко, разрушив город до основания, уничтожив его основные реликвии и святыни; даже столицу своего княжества рязанцы после этого перенесли в небольшой город Переславль-Рязанский, что в низовьях Оки.

— На икону «Богоматерь Одигитрия», — рассказывает работавший много лет заведующим отделом темперной живописи Центра Н. А. Гаган, — обращали внимание и прежде. При этом, вероятно, играли роль не только материальные признаки древности ее доски, но и сюжет — ведь в старой Рязани «Богоматерь Одигитрия» была одной из наиболее почитаемых святынь. Согласно преданию, ее привез с Афона епископ Ефросин. Поэтому в Рязанском музее в разные годы было сделано

несколько проб на иконе, но они обнаружили левкасные вставки с красочным слоем XVI века. Раскрытие иконы, написанной в XVI веке, хотя бы и на более древней доске, не представляло интереса. И только в 1975 году, после обследования реставратором Г. С. Клоковой (которая, кстати, в течение десяти лет и восстанавливала ценную находку. — С. Я.) из фондов Рязанского музея она была доставлена во Всероссийский центр. Тщательное исследование памятника дало основание предположить, что древняя живопись все-таки сохранилась. Пробы выявили пять слоев записей на фоне и нимбах и три — на ликах, руках и одеждах. В результате последовательной расчистки каждого слоя открылась авторская живопись, стилистические особенности которой позволяют отнести икону к числу древнейших на Руси...

Таким образом, стилистический анализ, сравнение с аналогами восточнохристианской средневековой живописи, а главное, знание техники и технологии древнего мастера, изученных за многие годы работы, позволили реставраторам датировать икону XIII веком, а местом ее создания считать мастерские Афона. В 1973 году, обследуя музеи Вологодской и Архангельской областей, я вместе с товарищами по работе внес в «Опись произведений древнерусской живописи. Материалы для реставрации» тысячи самых разнообразных памятников от XIV до XIX века. Нас поразило тогда богатство фондов музеев Устюжны, Тотьмы, Кириллова. Сколько чудесных творений оставили нам мастера прошлого, если учесть, сколько из них не дошло до сегодняшнего дня, пропав при пожарах, войнах и других бедствиях. Особенно удивили нас иконы, украшавшие стены Благовещенского собора города Сольвычегодска. Мы знали немало икон «строгановского письма», которые принадлежали Русскому музею, Третьяковской галерее, музеям Перми, Ярославля и другим древлехранилищам. Это были, как правило, миниатюрные доски, написанные с ювелирным мастерством и неповторимой виртуозностью. Именно тут надо искать истоки творчества мастеров Оружейной палаты, Симона Ушакова и позднее палехских мастеров. В алтаре и на столпах Благовещенского же собора мы увидели большие иконы, написанные в XVI — начале XVII века, то есть тогда, когда закладывались Строгановыми местные мастерские, рождалась новая иконописная школа. Даже поздние записи не могли скрыть подлинной мощи и живописного богатства иконного убранства Благовещенского собора. Тогда же лучшие образцы были доставлены на реставрацию во Всероссийский центр. Несколькими специалистами освобождали от записей подлинную живопись строгановских сокровищ. Среди этих реставраторов не было равнодушных, настолько первоклассным, пленительным оказалось доверенное им искусство. На IX выставке Всероссийского центра раскрытые строгановские иконы составляли целый раздел, сразу же вписанный важнейшей страницей в историю отечественной живописи.

Однако не только Древнюю Русь показывала нам выставка. У витрины, где красовался косяной шкаф-секретер работы неизвестного рус-

ского мастера, или мастеров, XVIII века, всегда было много зрителей. Фотографии и тексты, разложенные рядом с этим драгоценным «изделием», каких немало срабатывалось русскими умельцами в Холмогорах и других центрах, рассказывали о том, что его пришлось частично демонтировать. Для восполнения утрат привлечены костяные пластинки и гравированные портреты с изображением царей и князей романовской династии. Проведены сложнейшие работы ведущим в стране специалистом в области восстановления произведений искусства из кости, художником-реставратором высшей квалификации М. Н. Козиной. И если шкаф-секретер представляет, как говорится, «товар лицом», то вот живописные миниатюры на слоновой кости, которых коснулись золотые руки М. Н. Козиной, не сразу раскрывают всю сложность и неповторимость процессов, примененных мастером-виртуозом.

— Впервые в истории реставрационного дела, — рассказывает она сама, — в стенах Всероссийского центра начата разработка методов реставрации миниатюр на слоновой кости — одного из уникальных видов изобразительного искусства. К настоящему времени уже много сделано, продолжается работа по подбору и апробации клеев, укрепляющих, дублировочных материалов, уточняются способы склейки разбитых и распавшихся на фрагменты миниатюр, восполнения утрат, удаления загрязнений, тонировки.

Миниатюра на кости — нежнейшая живопись акварельными, гуашевыми красками на тонкой (в толщину рисовального листа) пластинке. Прекрасный тон слоновой кости, немного тронутый цветом (тени на лице, блики на руках), создает иллюзию теплоты и нежности человеческого тела. Костяная пластинка для живописи так тонка, что авторы многих миниатюр, подложив под лицо и руки с тыльной стороны золотую и серебряную фольгу, белую бумагу или слой белой краски, усиливали цвет тела и придавали тем самым всей живописи определенный колорит.

В музеях страны собрано большое количество миниатюр. Изучая эти коллекции и работая с ними, удалось выявить наиболее характерные виды разрушений. В основном это повреждения, явившиеся результатом небрежного отношения бывших владельцев и неправильного хранения в музеях, происходящего от незнания особенностей данного вида искусства, а также повреждения, полученные из-за физико-химических изменений основы и красочного слоя. Все это приводит к деформации и растрескиванию кости, усыханию и осыпанию красочного слоя, а подчас и к утрате его фрагментов...

Смотришь на стену, где сгруппированы миниатюрные портреты русских живописцев XVIII—XIX веков, работы А. Молинару, Ж.-Л. Буаля, творивших в то же время в России, и представляются эти тончайшие образцы портретного искусства только что вышедшими из мастерских старых художников — так искусно, «на одном дыхании» возродила их М. Н. Козина.

Залы, украшенные памятниками древнерусского лицевого шитья, по сложности работ, осуществленных опытнейшими мастерицами Центра, оказались под стать всем остальным разделам выставки. У каждой пелены, покрыва, хоругви или палицы можно простаивать подолгу, любуясь красотой золотшвейных приемов средневековья и вместе отдавая должное таланту и умению М. П. Рябовой, Н. Т. Осмоловской, А. И. Беляевой и других реставраторов, так трепетно, детально восстановивших творения своих далеких предшественниц. Именно трепетная любовь помогла им в работе. Иначе невозможно объяснить, как возродились редчайшие образцы шитья из бесформенных обрывков, которые поначалу трудно было даже сложить. Мастерски владея иглой, чувствуя живой ритм нитей, они использовали также и новейшие достижения современной науки.

На IX выставке Всероссийского центра показывалось немало памятников, в буквальном смысле слова вернувшихся из небытия. Некоторые экспонаты были в музеях предназначены к списанию, к переводу во вспомогательный фонд. Более того, многие памятники, считавшиеся загадочными или приписывавшиеся анонимным авторам, в процессе раскрытия и восстановления заняли подобающее им место в истории изобразительного искусства, а вместо записи в каталоге «неизвестный художник» обрели подлинное имя творца. Так, опытнейший мастер Н. К. Кошкина, получив в работу полотно из Серпуховского музея «Охота на оленя», заполнила графу реставрационного паспорта словами: «мастер неизвестен». А в процессе реставрации она открыла не только автограф художника, но и дату создания картины. Первая из известных в СССР и подписных работ немецкого художника К. А. Рутхарта — 1671 года заняла важное место на выставке.

* * *

Реставрация произведений искусства в нашей стране — дело большого общественного значения. Развивая богатые традиции, наследуя опыт и умение мастеров старой отечественной и зарубежной школ, советские специалисты возвращают к жизни неповторимые произведения, неустанно заботятся о сохранности музейных фондов.

И реставрация сегодня немислима без использования новейших технических возможностей. Рентгеновская съемка, точные химические анализы, фотографирование произведений в отраженных ультрафиолетовых и инфракрасных лучах — все это наряду с разработанной практической методикой, основанной на данных науки, превращает саму реставрацию сегодня в сложную отрасль знаний. В то же время работа реставратора теснейшим образом связана с проблемами изобразительного искусства. В старейшем реставрационном учреждении страны — Всероссийском центре работают в основном первоклассные специалисты,

о чем ярко свидетельствовала нынешняя выставка. Сорокалетнее послевоенное существование Центра — сравнительно небольшой срок, если учесть длительность и трудоемкость реставрационных процессов. Но сколько десятков тысяч памятников восстановлено за это время! Нет такого музея, где бы не побывали сотрудники Центра, не оказали бы срочную помощь. Центр пользуется заслуженным авторитетом и за пределами нашей Родины. Во многих странах с его помощью созданы реставрационные мастерские, где ведущие советские мастера делятся своим опытом. А если где-либо возникает необходимость в срочных мерах по спасению художественных ценностей (как это было, например, во Флоренции), наши специалисты всегда готовы оказать бескорыстную помощь.

Творческий подход к решению профессиональных задач тесно связывает работу Всероссийского центра с современной художественной жизнью. Контакт этот вызван обоюдной необходимостью: художники учатся у реставраторов правильному применению технических методов; реставраторы благодаря общению с художниками всегда находятся в курсе важнейших проблем искусства.

ВЕРНИСАЖИ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ

Не только с музейными собраниями имеют дело художники реставраторы, часто мы оказываем помощь в сохранении памятников истории, культуры, принадлежащих частным коллекционерам. В личных собраниях встречаются первоклассные образцы живописи, скульптуры, прикладного искусства. Хозяева их в большинстве случаев люди, одержимые благородной идеей собирательства, готовые на край света пойти в поисках редкого произведения искусства. Настоящий собиратель не просто счастливый обладатель шедевра. Он прежде всего открыватель, знаток и специалист в той области, где сосредоточены его интересы.

Истинный энтузиаст никогда не таит тех произведений искусства, которые ему удалось приобрести, а всегда охотно показывает их на выставках, тем самым превращая собственное достояние в общественное. Выставки частных собраний постепенно стали традицией, что одинаково полезно и их владельцам, и государственным музеям. Сам я не коллекционер и никогда не думал о создании собственного собрания, но я хорошо знаю многие.

Мне довелось принимать участие в организации нескольких выставок произведений искусства из частных коллекций. Экспозиция «Древнерусская живопись. Новые открытия» впервые объединила памятники иконописи из различных частных коллекций. То, что раньше могли видеть единицы, стало доступно широкому кругу зрителей. Среди участни-

ков выставки были художники (П. Корин, Т. Маврина и Н. Кузьмин, Н. Воробьев, Н. Кормашов, В. Тюлин и другие), писатели, искусствоведы, архитекторы, ученые, кинодеятели, имена которых связаны с достижениями советской науки и культуры. Прекрасно, что, несмотря на повседневную занятость, они находят время для поисков редких памятников русского искусства. В знаниях и опыте наших собирателей лучше всего убеждал состав выставки. Здесь впервые были показаны уникальные произведения ростовских, новгородских, суздальских, псковских и северных живописцев. Неизвестные ранее памятники благодаря этой выставке помогли заполнить существенные лакуны в сложной схеме развития древнерусского искусства.

Конечно, не все проходило гладко у организаторов выставки, показанной в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева. К сожалению, не удалось получить у некоторых владельцев редкие образцы старой живописи, не увидели их десятки тысяч посетителей музея.

Закон об охране и использовании памятников истории и культуры, действующий в нашей стране, подтверждает право личной собственности граждан на художественные ценности. Процесс установления культурной и исторической значимости различных предметов искусства — дело отнюдь не простое. Одним из основных способов признания подлинности и определения ценности памятников являются широкий показ их на выставках и последующая публикация экспонированных произведений.

Но иногда инициатива частных коллекционеров не находит должной поддержки и понимания со стороны отдельных музейных работников и скептически к ним относящихся учреждений, больше думающих о бюрократических формальностях, чем о судьбе бесценных произведений искусства. Много сил пришлось потратить автору этих строк вместе с бывшим директором Государственного Русского музея В. Пушкиным, чтобы редкое собрание отечественных живописцев XVIII — XX веков, принадлежавшее И. М. Воронову, стало собственностью ленинградского музея и музея-заповедника в Пскове. Владелец коллекции выразил желание передать картины в галерею, подтвердил его специальным документом, и, несмотря на это, потребовались годы, чтобы убедить соответствующие инстанции узаконить акт благородной воли. За уникальные холсты западноевропейских мастеров XV — XVIII веков, завещанные государству тем же лицом, нам пришлось вести настоящую борьбу с упорными противниками, способными пойти на нарушение закона, лишь бы лишить многих людей встречи с творениями старых художников.

Но все трудности и невзгоды, связанные с судьбами частных коллекций, забываются, когда присуствуешь на вернисажах, подобных тому, который состоялся в Центральном выставочном зале Ленинграда, где открывалась экспозиция «Русское искусство XVIII — начала XX века

из частных собраний», подготовленная местным отделением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры и сотрудниками зала.

* * *

Приходилось ли вам, любуясь архитектурными сокровищами Ленинграда в вечерние часы, останавливаться перед освещенными окнами некоторых квартир, на стенах которых тускло поблескивала позолота массивных рам, обрамляющих таинственные портреты, фантастические пейзажи или загадочные баталии, запечатленные кистью старых живописцев? Не хотелось ли иногда оказаться внутри манящего к себе домашнего музея? Повнимательнее рассмотреть редкие гравюры и воздушные акварели, обойти со всех сторон застекленные горки с изысканными фарфоровыми изделиями, распознать, что за личности изображены на драгоценных портретных миниатюрах? Но кто же ради лишь одного удовлетворения эстетических потребностей осмелится докучать знакомым людям? Так и оставались бы эти сокровища недосягаемыми для многих современников, если бы не добрая воля их владельцев и не профессиональный энтузиазм организаторов выставки, которая проходила на Исаакиевской площади, в помещении бывшего Конногвардейского манежа, построенного по проекту Д. Кваренги.

Семьдесят пять участников ленинградской выставки представили обзору тысячам зрителей произведения самых различных мастеров. Портреты, исполненные мастерами круга Никитина, Рокотова, Боровиковского, Левицкого и Кипренского, многочисленные портретные миниатюры на кости — эти жемчужины, созданные талантливыми виртуозами, пейзажи самых различных уголков России и чужеземных стран. Жанровые сцены и театральные декорации, эскизы костюмов и скульптурные изображения — их на выставке оказалось так много, что невозможно было за один раз даже бегло с ними ознакомиться.

Ту часть ленинградской экспозиции, которая экспонировалась на первом этаже зала, можно назвать выставкой в выставке. Устроители показали здесь первоклассные по художественному качеству произведения отечественных мастеров, творивших на рубеже XIX—XX веков. Своеобразной прелюдией к этому разделу проходит перед зрителем галерея портретов и автопортретов ярких представителей «серебряного века» в русской культуре. Посетители выставки, прежде чем ознакомиться с работами прославленных художников — В. Серова, М. Врубеля, А. Бенуа, К. Сомова, М. Добужинского, К. Коровина, А. Головина, Е. Лансере, Н. Крымова и многих других, — могли заглянуть в творческую лабораторию мастеров, рисовавших себя или собратьев по искусству с натуры. Делались все эти портреты не на заказ, а для себя, поэтому и есть в них определенная доля «обнаженности», гротесковости, сочетающейся с доб-

ротой. А сколь ценный материал для исследования эпохи дают эти автопортреты художников, выставившиеся на выставке.

Изобразительный материал, относящийся к рубежу XIX—XX веков и показанный на ленинградской выставке, столь обширен, что сегодняшние искусствоведы могут написать целую книгу, пользуясь счастливо обретенной возможностью. Десятками, а не единицами представлено творчество крупнейших деятелей этой интересной эпохи. Необычные, никогда ранее не встречавшиеся рисунки и эскизы Врубеля соседствуют с законченными портретами и ценными композиционными вариантами Серова. Целое путешествие по Версалу совершали зрители, рассматривая многочисленные гуаши и акварели Бенуа, а потом художник перенес их на петербургские площади, где проходили учения и парады под строгим царственным взглядом Павла I. Портреты русских крестьянок, уставших от повседневной работы, но сохранивших первоизданное величие и красоту, представляли полотна Серебряковой. Сельские будни и праздники, веселый, искрящийся мир цирка с легким юмором воспел Б. Григорьев. Очень широко представленный на выставке Петров-Водкин, верный своей творческой манере, сумел раскрыть внутренний мир деревенских жительниц, проживших долгий век. Его картина «Старухи», написанная в 1909 году, могла бы стать иллюстрацией, очень созвучной содержанию распутинского «Прощания с Матёрой». Головин очаровал свежестью и полупрозрачностью темперных соцветий, а эскизы декораций к «Маскараду» напоминают о счастливых днях расцвета сценографии. Кустодиев наряду с типичными портретами купчих и зарисовками провинциального быта предстал своеобразным драматургом в картине «Осень. Гроза над городом», где на фоне ностальгического пейзажа происходит решающее объяснение любящих или любивших друг друга людей. Неповторимы и легко узнаваемы холсты Крымова, а картина «Зимний вечер» озарена каким-то неземным светом, идущим изнутри и поражающим богатством оттенков. Игриво-изящны сомовские «арлекины», дамы, собравшиеся на праздничные карнавалы. Очаровательны интимные жанровые сцены кисти этого мастера. Не многочисленны, но очень качественные работы Борисова-Мусатова, существенно дополняющие наше представление об этом удивительном живописце. Первоклассные образцы подлинного искусства оставили нам в наследство Константин Коровин, Мстислав Добужинский, Николай Сапунов, ранние Павел Кузнецов, Мартирос Сарьян, Евгений Лансерс. Работы этих мастеров тоже показаны на ленинградской выставке. Работы редкие, в большинстве случаев неизвестные широкой публике.

Ленинградская выставка собиралась и готовилась к показу в течение трех лет. За это время удалось сделать многое для атрибуции, научной экспертизы и исследования богатейшего художественного наследия. Многого, но, конечно же, не все. Необходимые уточнения делались специалистами и зрителями в процессе работы выставки. В одном из таких «открытий» мне невольно довелось участвовать.

Отбирая на выставке сюжеты для фотосъемки, я остановил внимание на одном из акварельных автопортретов Зинаиды Серебряковой. Когда, вернувшись в Москву, я разложил отпечатки на редакционном столе, один из сотрудников журнала, хорошо знакомый с творчеством художницы и даже влюбленный в ее неповторимый образ, выразил сомнение относительно сходства женщины, изображенной на листе, с обликом З. Серебряковой. Я не придавал значения его словам и сдал фотографию в печать, сопроводив ее подписью, взятой с выставочной этикетки. А через несколько дней одна из моих сотрудниц по Институту реставрации, увидев репродукцию, почти уверенно сказала: «Это не Зинаида Серебрякова, а, скорее всего, моя мать». Я знал о родственных связях говорившей с семьей Серебряковых и Лансере и попросил ее во время ближайшей командировки в Ленинград разобраться с загадочным автопортретом. Предварительная экспертиза, встреча с владельцем акварельного листа и семейные архивы окончательно убедили всех, что автопортретом этот лист назван ошибочно.

На проходившей несколькими годами раньше в том же ленинградском зале выставке «Русская графика XVIII—XX веков (из собрания Н. Качурина и Я. Рубинштейна)» за день до вернисажа президент Академии художеств Борис Сергеевич Угаров (случайно оказавшийся в Манеже) опознал в работе, приписывавшейся С. Герасимову, своих «Пугачевцев», созданных по мотивам пушкинской «Капитанской дочки».

Описанные случаи никак нельзя относить к числу занимательных курьезов. Выставки частных коллекций, как и любые другие показы, дают богатейший материал для нового прочтения и переосмысления многих страниц истории искусства, до сего дня остававшихся совсем неизвестными.

Отдельные ленинградские коллекционеры прямо с выставки передали свои сокровища в музеи, другие будут продолжать пополнять личные коллекции, чтобы затем сделать их достоянием многих. Ленинградская выставка еще раз с большой убедительностью подчеркнула необходимость развития и совершенствования музейной работы с частными владельцами, помогающими спасти и учитывать драгоценные свидетельства отечественной и зарубежной культуры.

В последнее время заметно обострился интерес к частному коллекционированию произведений изобразительного искусства. Все чаще и чаще появляются сообщения о передачах коллекций в различные музеи и государственные собрания. Процесс этот наблюдается не только в больших городах. Сегодня нельзя оставлять без внимания тот факт, что провинциальные галереи на глазах пополняются ценными экспонатами, собранными живущими здесь энтузиастами или уроженцами этих мест. И только не посвященные в сложности и тонкости музейного дела скептики могут усомниться в неоспоримой важности возникшего процесса: мол, свои сокровища хранят в запасниках, ибо показывать негде, а им подавай еще и подарки коллекционеров. Для первоклассного про-

изведения искусства всегда найдется место в постоянной музейной экспозиции, а в хорошо содержащемся запаснике оно будет тщательно изучено, окружено заботой научных сотрудников и доступно широкому кругу специалистов, изучающих историю искусства.

Частное коллекционирование произведений искусства в России имеет глубокие корни и прочные традиции. Деятельность первых русских коллекционеров — а их было немало — способствовала началу реставрации и изучения истории нашей иконописи. Собрания Н. Лихачева и И. Остроухова — коллекционеров, отличавшихся не только хорошим вкусом, но и высокой профессиональной требовательностью, — легли в основу сегодняшних богатейших отделов древнерусского искусства Русского музея и Третьяковской галереи. Заслуженное признание получила собирательская деятельность П. Корина, а его коллекция, пополнившая фонды Третьяковской галереи, сейчас, когда общенациональная сокровищница временно закрыта в связи с ремонтом, позволит москвичам любоваться шедеврами старых мастеров в музее-квартире художника.

Вопрос о создании Музея частных коллекций, вынесенный на повестку дня, не решится в одночасье. Но и откладывать это важнейшее государственное дело в долгий ящик равносильно преступлению. Нужно использовать любую возможность для показа частных коллекций широкой публике, находить и реставрировать архитектурные памятники, сразу же приспособивая их под выставочные залы, где постоянно будут храниться частные собрания. И не совершать ошибок, подобных поспешному решению, согласно которому особняк И. С. Остроухова в Трубниковском переулке, восстановленный реставраторами, приспособлен под Музей советской литературы. Такое решение одинаково неразумно и для памяти человека, чья уникальная коллекция хранилась в стенах этого дома, и для писателей, литературное наследие которых можно и нужно показывать в залах, соответствующих содержанию и смыслу этого наследия.

Мы все чаще становимся свидетелями ценнейших даров, поступающих от владельцев частных коллекций, знакомящих современников с результатами своей нелегкой собирательской деятельности. И мы всегда будем признательны коллекционерам, взявшим за ее основу благородный принцип: «Все остается людям!».

ХРАНИТЕЛИ ВЕЧНОГО

Послевоенная история страны подняла значение скромной профессии реставратора. Сколько замечательных памятников и целых архитектурных ансамблей было восстановлено ими из руин, сколько живописных полотен вернули их умелые руки из небытия. Сегодня реставра-

тор — одна из главных фигур любого музея. Вместе с хранителем он ответствен за долгую жизнь наших национальных сокровищ. Для большинства зрителей, приходящих в музей, труд реставратора незаметен, безвестным остается его имя и впоследствии. Так же, как, скажем, и имя директора музея. А ведь на его плечи ложится не только административная работа. Настоящий директор — это и коллекционер, и искусствовед, и, если хотите, стратег искусства. От того, какие вещи и картины он будет собирать и показывать зрителю, а какие — нет, зависит формирование наших эстетических идеалов. Вот о таких людях, отдающих жизнь памятникам культуры и музею, мне и хочется рассказать.

Директора

Русский музей в Ленинграде — редкая сокровищница искусства. Это университет, который должен пройти каждый, всерьез занимающийся искусством. В студенческие годы мне посчастливилось быть учеником одного из первых его директоров — профессора Н. П. Сычева. Выдающийся искусствовед, реставратор-художник и археолог, Н. П. Сычев жил единой жизнью с народом своей страны, никогда не оставаясь в стороне от больших, волнующих событий эпохи, и в то же время обладал редкой способностью делать реально ощутимыми события и факты глубокой древности. Н. П. Сычев горячо любил дело, которому служил, и умел заражать этой любовью окружающих. Благодаря энергии и организаторскому таланту профессора за время его пребывания на посту директора Русского музея были созданы первые экспозиции художественного и этнографического отделов музея, восстановлены дворцы-музеи, в которых разместились историко-бытовые филиалы, создано издательство музея, организован ряд выставок, в том числе I Всесоюзная выставка произведений советских художников. А ведь залпы гражданской войны оттремели совсем недавно.

Занимаясь в Москве у Н. П. Сычева, на практику я часто ездил в Ленинград, в Русский музей, или, как тогда говорили в художественных кругах, «к Пушкиреву» — по имени директора музея. Звучало это примерно так же, как «в Москву, в галерею Третьякова». Почему «к Третьякову» — понятно. Павел Михайлович свою галерею сам создавал, а Василий Алексеевич Пушкирев начал руководить готовым музеем. Но сделал он для процветания его не меньше, чем известный коллекционер и меценат. Мне запомнилась в первое посещение Русского музея атмосфера, царившая в приемной директора. Дверь в кабинет была открыта для всех, у кого было дело к Пушкиреву. Никакой таблички с определенными часами приема не висело, и очередь, в которой рядом с академиком сидела смотрительница залов, шла живая. Директор никогда не прерывал посетителя, давая ему высказаться до конца. Мягкотелым В. А. Пушкирева назвать нельзя — отругать мог так, что впору подавать заявление

об уходе. Но не подавали, зная, что Пушкарев ругает за дело. Уходили малодушные, ищущие более легких путей.

Мы, затаив дыхание, наблюдали, как директор проходил по залам музея. Чувствовалось, что идет хозяин, заботливый, строгий, волнующийся. От его взгляда не ускользала никакая мелочь, он знал каждый из многотысячных своих экспонатов. Шестидесятые годы были золотым временем для нас, занимавшихся изучением древнерусского искусства. Экспедиции по поискам древних памятников отправлялись в Карелию, Псков, Каргополь, Архангельск. И лучшие находки принадлежали экспедициям Русского музея, которые формировались по инициативе В. А. Пушкарева. В музее тогда работали первоклассные специалисты по древнерусскому искусству, великолепные реставраторы, оставившие после себя не только открытые шедевры, но и способных учеников. Запасники музея были доступны для всех специалистов, но приоритет изучения коллекции сохранялся за его сотрудниками.

Первый раз я увидел Василия Алексеевича в Москве, на Кропоткинской улице. Он шел под руку с одной из наших пречистенских старжилок. Мой спутник, хорошо знавший Пушкарева, спросил его шутливо, глазами показывая на старушку: «Врубель?» Тот коротко ответил: «Рокотов». Приятель, улыбнувшись, сказал, что скоро в Русском музее появится рокотовский портрет. Пушкарев дни и недели проводил у частных владельцев, убеждая их в том, что произведения искусства должны храниться в музее. Ведь деньги не для всех коллекционеров — решающий фактор. Важнее знать, что вещи попадут в надежные руки. Рук, более надежных, чем пушкаревские, не надо было и искать.

Опередить ленинградского директора в поиске никто не мог, и люди менее удачливые полусуштя-полусерьезно называли его «пиратом». Но он ведь не себе вещи брал, а в музей. Общеизвестна точка зрения Пушкарева, что на местах должны храниться первоклассные произведения, но памятники общенационального значения следует выставлять в столичных музеях. Я тоже придерживаюсь такого мнения, потому что не во всех провинциальных галереях условия хранения нормальные...

...Наша реставрационная бригада закончила реставрацию 16-ти портретов неизвестного дотоле русского художника XVIII века Григория Островского, привезенных из Солигалича. Они висели на стенах моей мастерской, о них уже появились публикации, но выставка только начинала готовиться. Раздавались и голоса скептиков, не веривших в художественную ценность находки... Хорошо помню день, когда на пороге мастерской появился художник Алексей Соколов и вместе с ним — Пушкарев. Никакая искусствоведческая статья для меня не могла быть большим подарком, чем его приход.

— Ну что, Островского пришли покупать?

— Я не купец, просто пришел посмотреть. Говорят, портреты интересные.

С холстами Островского мы работали целый год, переживали за них и успели полюбить. Внимательно следил я за тем, как их рассматривает Пушкарев, и чувствовал невидимые токи, которые устанавливаются между его глазами и картинами. По тому, как расправлялись его косматые брови и становился мягким колючий взгляд, я понял, что мы работали не зря — открытие состоялось. Директор предложил сделать выставку костромских портретов в Русском музее и выразил пожелание, чтобы один из них остался в постоянной экспозиции. Он выбрал портрет Елизаветы Серевинной, «гадкого утенка», как мы ее называли в процессе реставрации. Но, к большому сожалению, портрет в Русский музей не попал, так как вскоре ушел оттуда сам Пушкарев... Я часто думаю о том, как рано покидают такие люди капитанский мостик. Сколько выставок и открытий, подобных тому, каким стало второе рождение К. Петрова-Водкина, состоявшееся благодаря инициативе В. А. Пушкарева, могли бы мы увидеть, остался он на месте. А как верно сумел он рассмотреть и не пропустить самые удачные проявления современных художников, приобретаая лучшие их работы для музея. Моисеенко и Коржев, Угаров и Попков, Фомин и Жилинский, Мыльников и Оссовский — этот список можно продолжить, и к каждому из современных мастеров прикоснулись ум и сердце бывшего директора Русского музея.

Пушкарев хотел приобрести лишь один портрет Островского для Ленинграда, а нас волновала судьба остальных. В солигаличском музее не было элементарных условий для хранения. Не надо никого винить в этом. Музейные трудности носили объективный характер. Правда, не хотелось соглашаться с лаконичным афоризмом одного из местных руководителей: «Здесь написаны, здесь и погибнут». Поэтому всю жизнь мы будем ценить помощь первого секретаря Солигаличского райкома КПСС И. Е. Щиплецова, поспособствовавшего отправке портретов в Москву на реставрацию. Возвращать же их обратно в Солигалич, по нашему убеждению, значило обречь холсты на гибель. Костромской областной музей представлялся нам единственным помещением, достойным и способным принять вновь открытые ценности на хранение.

Взволнованные дальнейшей судьбой наследия Островского, мы отправили большую телеграмму в Костромской обком КПСС, не советуя «ссылать» портреты в Солигалич. Вероятно, наш поступок выглядел странным, но он помог убедить людей оставить картины в Костроме. Прошло время, мы успокоились, но до нас доходили слухи, что солигаличский музей ведет активную борьбу за возвращение своих реликвий...

В Солигалич я попал через несколько лет с телевизионной группой, снимавшей фильм о русских портретах XVIII века. И стал свидетелем просшедшего здесь чуда. В короткий срок музейные энтузиасты смогли превратить захлащенное помещение в великолепное хранилище произведений искусства. Провели специальное отопление, установили нормальный температурно-влажностный режим, построили заново экспозиционные разделы.

Директор музея Татьяна Солдовская встретила меня, мягко говоря, неприветливо и, прежде чем допустить нас в залы, предложила зайти к И. Е. Щиплецову в райком. Я с удовольствием совершил формальный ритуал и письменно подтвердил, что солигаличский музей может теперь экспонировать произведения искусства, даже такие, как уникальные портреты Островского. А дальше их судьбу решала настойчивая и влюбленная в свой музей Таня Солдовская. Мы поражаемся упорству, с которым она доказывала в разных инстанциях необходимость возвращения в Солигалич портретов, созданных на здешней земле.

Помню тот жаркий летний день, когда мы с реставратором Сергеем Голушкиным приехали в Солигалич на открытие постоянной экспозиции портретов Григория Островского. На вернисаж пришли почти все жители города, несмотря на страдную пору. Я не мог без волнения говорить на открытии, комок подступал к горлу. И я понял правоту дела Татьяны Солдовской — большого директора маленького музея.

Реставраторы

От Вязмы до Хмелиты немногим больше тридцати километров. Дорога, хорошо поддерживаемая, ровная, и «к Грибоедову» можно добраться очень быстро. Но память о прошлом, о судьбах и подвигах людей, родившихся или погибших под этим небом, не позволяет торопиться. Здесь выросал адмирал Нахимов, здесь юный Грибоедов заслуживал вольнодумными речами и проектами жившего по соседству декабриста Якушкина. Здесь советские солдаты насмерть стояли в труднейших схватках последней войны. Я не случайно сказал «последней». Только лишенные малейшего гуманизма создания смогли бы повторить то страшное, что произошло тогда под Вязмой. Березовая роща, самосевом выросшая на месте деревни Пекарево, которую фашисты уничтожили, подобно Красухе и Лидице, смотрится нерукотворным памятником, призывающим людей жить в мире и помнить о тех, кто лежит под корнями возносящихся к небу деревьев. Память, кажется, разлита в самом хмелитском воздухе, и особенно остро ощущаешь ее дыхание, когда оказываешься в усадьбе Грибоедовых.

Первое письменное упоминание о селе Хмелита встречается в «Челобитной Сеньки Федорова сына Грибоедова», где он просит разрешение на постройку храма. «Челобитная» датирована 1683 годом, но мы знаем, что семья Грибоедовых владела здешними землями с XVI века. Федор Алексеевич Грибоедов, дед поэта по материнской линии, начинает широкое строительство усадьбы в середине XVIII века. «Дом господский каменный о двух этажах, с четырьмя флигелями» возводится по проекту талантливого зодчего, чье имя нам, к сожалению, неизвестно. Дворец вызывает в памяти лучшие сооружения Москвы и Петербурга, в том числе творения великого Растрелли. Проводя в Хмелите летние

месяцы, юный студент Московского университета Александр Грибоедов часами мог работать в богатейшей библиотеке, восторгаться живописными сокровищами картинной галереи, участвовать в спектаклях домашне-го театра. Романтические пейзажи открывались перед его взглядом, когда он гулял по «глухим и открытым аллеям», сидел на берегах прудов «с саженой рыбой», а через «хорошие цветники с каменными статуями» попадал в английский парк с мостиками, гротами, запутанными тропинками и уютными лужайками.

Всей этой красоты и в помине не было в Хмелите в 1967 году, когда туда приехал крупнейший реставратор архитектуры Петр Дмитриевич Барановский вместе со своим учеником Виктором Кулаковым. У многих опустились бы руки при виде разрушенной снарядами Казанской церкви и почти наполовину утраченного дворца. У многих, но не у Барановского. Сколько таких руин было восстановлено и возвращено современникам благодаря его знаниям, умению и одержимости! И качества эти наши продолжение в ученике его.

Вот уже почти двадцать лет восстанавливает Кулаков грибоедовскую обитель. О трудностях, которые приходится реставратору постоянно преодолевать, он говорить не любит. Зато восторгается при каждом удачном решении реставрационных проблем. «Миллион рублей потрачено уже на грибоедовскую Хмелиту. На эти деньги несколько коровников можно было заложить. От них отдача налицо — молоко. Когда усадьбу закончим, отдача тоже видна будет. Сколько людей приедет сюда, чтобы припасть к свежему роднику великой русской культуры». Громкий голос Кулакова звучит уверенно в холодных залах грибоедовского дома. Еще не вставлены окна, не подведены отопление, не положены полы. Но когда реставратор бережно смахивает иней с ярких изразцов только что восстановленной печи XVIII века, веришь, что скоро зажгутся люстры в комнатах и залах усадьбы, оживут кабинеты и библиотеки, зазвучит музыка в гостиных и все следующие Грибоедовские чтения будут проходить в Хмелите.

«Биография и творчество Грибоедова могут быть разносторонне исследованы только в результате коллективных усилий ученых разных специальностей. Необходим научный центр такого рода исследований. Хочется надеяться, что таким центром станет музей-усадьба А. С. Грибоедова «Хмелита». Эти слова главного инициатора первых Грибоедовских чтений, доктора филологических наук С. А. Фомичева, сказанные в Вяземском Дворце культуры, были их своеобразным прологом и одновременно призывом к сохранению родившейся традиции — увековечения памяти Грибоедова и его великого наследия.

Губочкин Гимн Борисович родился в 1935 году в Костроме. По окончании средней школы сдал экзамены в Костромское художественно-педагогическое училище, где защитил диплом с отличием. Затем пять лет служил в десантных войсках Советской Армии. Вернувшись со службы, в 1960 году поступил в Костромскую специальную научно-ре-

ставрационную производственную мастерскую, где и по сей день работает художником-реставратором. Больше в трудовой книжке Губочкина записей, кроме многочисленных благодарностей и повышений профессиональных категорий, нет.

Костромская реставрационная мастерская — одна из лучших среди подразделений крупнейшего в нашей стране объединения Росреставрация. Далеко за пределами Костромы известны многосложные, блестяще осуществленные местными реставраторами процессы возрождения фрескового богатства здешних храмов. И среди тех, кто предоставил современникам возможность восхищаться нетленной красотой старинной живописи, прежде всего называют Гимна Губочкина.

Список одних наименований памятников, на реставрационных лесах которых пришлось четверть века трудиться Губочкину, занимает несколько страниц. Ненадолго отлучался он из родного города, чтобы позаимствовать ценный опыт киевских реставраторов, восстанавливающих прославленные фрески Софии Киевской (XI век), поработать над росписями львовских церквей и принять участие в укреплении и расчистке живописи лермонтовской часовни-усыпальницы в Тарханах.

Все остальное время Губочкин работает в памятниках Костромы и различных уголках своей области. «Архитектура моего древнего и милого города на Волге многообразна и выразительна. Отреставрированные памятники сверкают белизной стен. Золотые купола на фоне голубого неба, узорчатая орнаментальная отделка, всегда разная, неповторимая, не могут оставить человека равнодушным. Это действительно музыка в камне. И продолжается звучание торжественной музыки в интерьерах соборов, где мне с коллегами посчастливилось заниматься реставрацией фресок». В этих словах талантливого реставратора нет и намека на фантазию, желания выглядеть оригинальным. Они сказаны от души, выношены многими годами служения прекрасному.

«Росписи Троицкого собора Ипатьева монастыря, — пишет в своей книге одна из первых наставниц Губочкина, В. Г. Брюсова, — это эпическая поэма о духовном величии и красоте человека, вера в торжество доброго начала». В летописи на стенах храма мы читаем: «Всем же изобразное изображение в духовное наслаждение на вечные века». Этот автограф, оставленный великим живописцем Гурием Никитиным и его сотоварищами, можно отнести и к реставрационным работам на троических фресках, блистательно выполненным реставраторами-костромичами, среди которых наиболее активным был Г. Б. Губочкин. С тем же тщанием и любовью выполнял он сложные работы в церкви Воскресения на Дебре, в часовнях и храмах Судиславля, села Некрасова, Щелыкова и других достопримечательных местах костромской земли. Активно включился реставратор и в изготовление точных копий с древних фресок — ценнейших документов, позволяющих досконально изучать манеру письма старых мастеров и являющихся незаменимыми свидетельствами в случае гибели или порчи памятников. Копии, исполненные Губоч-

киным, сами по себе стали музейными экспонатами, их нередко показывают на выставках. В зимнее время затрудняется процесс реставрации монументальной живописи, ибо сильно выстуживаются внутренние помещения древних построек. И тогда мастера, освоив навыки восстановления станковой живописи — икон, продолжают благородный труд по сохранению свидетельств памяти. Десятки иконных досок укрепили и раскрыли от позднейших ремесленных поновлений Губочкин, но вершиной проявленного им мастерства и умения стала много лет продолжавшаяся реставрация большемерной (186 × 161) и многофигурной композиции «Апокалипсис» из Костромского музея изобразительных искусств. Мне доставляло удовольствие наблюдать, приезжая в Кострому, как деликатно и с какой-то отеческой заботой относится реставратор к возрождению миниатюрной живописи XVI века. «В станковых произведениях средневековья меня поражает притягательная легкость мазка, уверенность рисунка, четкость композиций, добросовестность всего, что творит рука мастера. Будто все на одном дыхании исполнено, а какой труд за этим кроется», — словно подвел итог своей работе Губочкин, передавая покрытую свежим лаком икону в экспозицию музея.

Реставратор — все еще профессия редкая. И это несмотря на то, что институты, техникумы, училища готовят сегодня целые отряды мастеров. Но реставратор — не тот, кто слепо выполняет команды руководства, он на данном участке работы должен знать и уметь все, может быть, даже больше того, кто эти вещи создавал. Такие люди в любой профессии на вес золота, а у нас особенно. Основоположники русской реставрационной школы в основном представители семейных династий, где ремесло передается по наследству. Они были выходцами из иконописных сел — Палеха, Мстеры, Холуя. Можно разное относиться к собственному творчеству этих оригинальных ремесленников. Но нельзя не оценить большой реставраторский талант Брягиных, Барановых, Кириковых, Чураковых. Воздадим же им должное — патриархам реставрации: их единственной аппаратурой был скальпель, единственным растворителем — спирт. Но они творили чудеса. И сегодня их дело продолжают Н. Федышин в Вологде, Арапов в Перми, Г. Губочкин в Костроме. Сами работают блестяще и ученикам навыки стараются привить добропорядочные...

Учитель

Впервые он пришел в мою мастерскую совсем недавно. А кажется, что общение наше длится много-много лет. И причина тому вовсе не предварительная наслышанность о замечательном учителе из Сортавалы, художника и воспитателя молодых жителей ладожского края. Просто Кронид Гоголев принадлежит к числу людей, которые в различных уголках нашей большой Родины — России делают одно важное дело — охраняют истоки красоты и не дают загаснуть пламени народной культуры. Мне посчастливилось встречать таких скромных подвижников

всюду, куда забрасывала меня рабочая судьба, и каждый из них, будучи глубоко индивидуальным, самобытным, дополняет один другого, как ветви и листья одного могучего и прекрасного дерева сливаются в единую, вечно живую его крону.

Кронид Гоголев покорила всех нас природной скромностью, о которой в большом городе и думать забыли. Это не была закомплексованность или наигранная поза провинциала. Просто человек, повидавший на своем веку тягости военной жизни, познавший радости и муки творчества, передавший свою любовь к прекрасному не одному десятку начинающих познавать мир ребяташек, остался молодым и готовым к восприятию любого человеческого и художественного проявления собеседника. Он умеет слушать так, что хочется рассказывать ему еще и еще, ибо чувствуешь, что слушающий понимает самую суть описываемого события. И теперь мы обижаемся, если Кронид, приехав в Москву, хотя бы на часок не вырвется для задушевного разговора с друзьями.

В подготовке многих выставок, посвященных новым открытиям реставраторов и пропаганде отечественной культуры, мне пришлось участвовать. Самые различные их вернисажи — от представительных мероприятий всесоюзного масштаба до показа одной отреставрированной картины — навсегда останутся в памяти, ибо это были волнующие встречи с современным зрителем, с людьми, которым адресованы результаты повседневного труда реставраторов. Но в этой многокрасочной картине воспоминаний есть цвета, которые озаряют память особенно яркими вспышками. Таким событием стала и та, небольшая по количеству представленных работ, выставка Кронида Гоголева в Московском архитектурном институте.

Зная, как нелегко шел к вернисажу художник, встречавший непонимание и равнодушие со стороны некоторых собратьев по искусству, мы волновались вместе с ним перед открытием экспозиции, включавшей резьбу по дереву, графику и акварель. Волновались, а потом радовались, когда каждый из выступавших на вернисаже говорил самые теплые слова в адрес юбиляра.

Выставка просуществовала в Москве несколько месяцев, переезжая из одного зала в другой, и залы никогда не пустовали. О ней тепло писали в газетах, журналах, рассказывали по радио и телевидению. Было приятно сознавать, что Кронид Гоголев — один из когорты влюбленных в искусство людей, проповедующих замечательную идею: «Не жалуйся на мировую тьму, а лучше зажги свою лучину», — не только учит детей прекрасному, но и сам создает конкретные свидетельства художественного творчества.

Успехов и удачи ему на этом благородном поприще!

СОДЕРЖАНИЕ

Андрей Рублев и музей его имени	3
Возвращение к Вологде	12
София Новгородская	19
Свидетельница истории русской	22
Жемчужина русской архитектуры	24
Возрождая красоту былого	27
Вернисажи коллекционеров	34
Хранители вечного	39

Савелий Васильевич ЯМЩИКОВ

ВОЗРОЖДАЯ КРАСОТУ БЫЛОГО

Записки художника-реставратора

Редактор В. П. Енишерлов

Технический редактор Т. Е. Авдеева

Сдано в набор 02.10.87. Подписано к печати 18.11.87. А 00464. Формат 70 × 108¹/₃₂.
Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Учет-
но-изд. л. 3,20. Усл. кр.-отг. 2,28. Тираж 80 000 экз. Изд. № 2972. Зак. 1359.
Цена 10 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Лени-
на издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

ВКЛАДЫ НАСЕЛЕНИЯ В СБЕРЕГАТЕЛЬНЫЕ КАССЫ

● Накопить нужную сумму для покупки ценной вещи: автомашины, дома и др. Вам будет легче, если Вы воспользуетесь услугами сберегательных касс.

Сберегательные кассы принимают от населения вклады следующих видов:

- до востребования;
- условные;
- на текущие счета;
- срочные;
- срочные с дополнительными взносами;
- молодежные премиальные;
- выигрышные;
- денежно-вещевые выигрышные;
- на единую сберегательную книжку.

Каждый вид вклада имеет свои преимущества, и Вы можете выбрать ту форму хранения сбережений, которая Вас больше всего устраивает. С условиями вкладов Вы можете ознакомиться в любой сберегательной кассе.

Сберегательные кассы выплачивают вкладчикам доход по вкладам от 2 до 3,5% годовых в зависимости от вида вклада и срока его хранения.

Сохранность денежных сбережений, тайна вкладов и выдача их по первому требованию вкладчиков гарантируются государством.

Российское республиканское
Главное управление
Гострудсберкасс СССР