



НЕБЕСНАЯ ГОЛУБИЗНА АНГЕЛЬСКИХ

Елена Осокина




одежд **судьба**

**произведений
древнерусской
живописи**



1920-1930-е



Елена Осокина

**Небесная голубизна
ангельских одежд**

«НЛО»

2018

УДК 271.2-526.62(47+57)«19»
ББК 85.146.56г(2)6

Осокина Е.

Небесная голубизна ангельских одежд / Е. Осокина — «НЛО»,
2018

ISBN 978-5-4448-1085-9

Книга Елены Осокиной – это, без преувеличения, интеллектуальный детектив. Русская икона является главным героем этой книги – центром притяжения действий власти, музейных работников, торговцев и покупателей. Один из парадоксов советской истории состоит в том, что создатели «нерыночной» плановой экономики стали основателями мирового рынка русских икон. На рубеже 1920–1930-х годов их усилиями был собран колоссальный экспортный иконный фонд, организована грандиозная рекламная кампания – первая советская зарубежная выставка, которая во всем великолепии представила миру новый антикварный товар, а также установлены связи с мировыми антикварами и проведены первые продажи коллекций за рубеж. Поиск валюты для индустриализации обернулся развитием мирового интереса к русской иконе. Книга рассказывает об истории музеев и людей (к одним из них судьба отнеслась благосклонно, к другим – безжалостно), о том, как было создано и ликвидировано грандиозное иконное собрание Государственного музейного фонда, кто и как отбирал иконы на экспорт, сколько икон отдали на продажу российские музеи (Третьяковка, Исторический, Русский...), были ли проданные иконы фальшивками и существовал ли «сталинский гулаг иконописцев», а также о том, как пытались продать иконную выставку в США, и о судьбе, которая ждала иконы после продажи. Книга написана на огромном материале, собранном автором в архивах России, Европы и США.

УДК 271.2-526.62(47+57)«19»

ББК 85.146.56г(2)6

ISBN 978-5-4448-1085-9

© Осокина Е., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

Предисловие	7
Пролог. Скандал в доме Кристи	14
Часть I. Революция: рождение и гибель музеев	23
Глава 1. Моленная Павла Третьякова	23
Глава 2. Великое переселение	27
Глава 3. Трагедия исторического музея	32
Часть II. Икона и музей	48
Глава 1. Массовая передача икон в третьяковскую галерею	49
Глава 2. Дебаты о роли иконы в художественной экспозиции	58
Глава 3. Почему ГИМ мог быть, но не стал музеем иконописи	69
Глава 4. Спас на Крови	75
Глава 5. К вопросу о фальшивках	83
Часть III. Формирование экспортного фонда икон	88
Глава 1. 1928 год: Первый натиск	88
Конец ознакомительного фрагмента.	93

Елена Осокина
Небесная голубизна ангельских одежд
Судьба произведений древнерусской
живописи, 1920–1930-е годы

© Осокина Е. А., 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *

*Памяти историка Андрея Константиновича Соколова (1941–
2015)*

Предисловие

*Вокруг иконы.
Павел Муратов*

Эта книга родилась вопреки моим планам и намерениям. Я не собиралась писать о странствиях русских икон. И тем не менее ее появление стало логичным и даже закономерным результатом моих предыдущих исследований истории советской индустриализации и экстраординарных источников ее финансирования. Одним из них были магазины Торгсина, которые в голодные годы первых пятилеток продавали сначала иностранцам, а затем и советским гражданам продукты и товары в обмен на иностранную валюту, царский чекан, бытовое золото, серебро и другие ценности. Торгсин позволил миллионам советских людей выжить, а правительству – собрать средства, чтобы купить иностранное оборудование для промышленных гигантов рождавшейся советской индустрии.

Закончив книгу о Торгсине¹, я собиралась писать вторую часть дилогии об экстраординарных источниках финансирования промышленного рывка – книгу о Всесоюзном обществе «Антиквариат» и о продаже за рубеж национальных художественных и исторических ценностей. В ней предполагалась глава о продаже икон. С этой главы я и начала. Работа шла, глава все не кончалась, стало ясно, что речь идет не о главе, а о полноценной книге. Изменился и первоначальный замысел. История продажи икон обернулась историей музеев и частных коллекций, историей людей, к одним из которых судьба отнеслась благосклонно, к другим – безжалостно. История создания экспортного фонда русских икон потребовала рассказать о том, как было ликвидировано грандиозное иконное собрание Государственного музейного фонда; а рассказ о том, как красные купцы Госторга и «Антиквариата» создавали спрос на русские иконы, в то время еще неизвестный миру антикварный товар, был невозможен без истории первой советской иконной зарубежной выставки. Так, вопреки первоначальной задумке, логика исторических процессов диктовала автору структуру и содержание этой книги.

Сожалений о том, что главным героем книги вместо «Антиквариата» стали иконы, нет. Со времени первых, в СССР, журнальных публикаций о распродаже национального художественного достояния прошло три десятилетия, за это время появилось много работ, но история советской продажи икон оставалась малоизученной. Историков главным образом привлекали и привлекают судьбы произведений западноевропейского искусства из Эрмитажа², в то время как исследования иконного собрания Государственного музейного фонда, странствий первой советской зарубежной иконной выставки, судеб проданных икон, некогда принадлежавших Третьяковской галерее, Историческому, Русскому и провинциальным музеям, до появления этой книги были представлены лишь отдельными статьями³.

¹ Осокина Е. Золото для индустриализации: Торгсин. М., 2009.

² Мосякин А. Продажа // Огонек. 1989. № 6. С. 18–22; 1989. № 7. С. 16–21; 1989. № 8. С. 26–29; Проданные сокровища России / Под ред. Н. Ильина, Н. Семенов. М., 2000; Пиотровский Б. Б. История Эрмитажа: Краткий очерк. Материалы и документы. М., 2000; Эрмитаж, который мы потеряли. Документы 1920–1930 годов. СПб., 2001; Осокина Е. А. De l'or pour l'industrialization. La vente d'objets d'art par l'URSS en France pendant la période des plans quinquennaux de Stalin // Cahiers du monde russe. 41. № 1 (Jan. – March, 2000). P. 5–39; Осокина Е. А. Антиквариат. Об экспорте художественных ценностей в годы первой пятилетки // Экономическая история: Ежегодник, 2002. М., 2003; Жуков Ю. Н. Сталин: Операция «Эрмитаж». М., 2005; Treasures into Tractors. The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938 / Odom A. and Salmond W. R., eds. Washington, D. C., 2009; а также сборники архивных документов, подготовленные Е. Ю. Соломахой: Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929 годов: Архивные документы. СПб., 2006; Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи, 1929 год. Т. I, II. СПб., 2014; Музейные распродажи. Строгановский дворец. СПб., 2015.

³ См. список литературы в конце книги. Следует отметить книгу Н. В. Пивоваровой о судьбе иконных коллекций Санкт-Петербурга – Ленинграда, в которой рассматриваются вопросы формирования Церковного отделения Ленинградского отделения Государственного музейного фонда, возвращения икон с первой советской зарубежной выставки в Русский музей и

Незнание порождает домыслы, мистификации и скандальные лжесенсации. Недостаток серьезных научных исследований о формировании иконного фонда и продаже икон дал простор невнятным спекуляциям то ли о масштабной распродаже фальшивок и иконных шарашках – сталинском ГУЛАГе иконописцев, то ли о распродаже иконных собраний музеев. Эта книга на основе огромного массива архивных документов стремится заполнить провалы, зияющие в современной историографии. Представленный в ней материал призывает исследователей ответственно относиться к своим заявлениям и не забывать в угоду сомнительной популярности и в погоне за сенсациями о том, что ученый должен оперировать доказательствами.

Огромный материал, который был собран для этой книги в архивах России, Европы и США, опровергает голословные декларации о массовой распродаже фальшивых икон. В книге детально и документированно показано, как именно формировался национальный экспортный фонд русских икон, кто отбирал иконы на продажу и какими принципами при этом руководствовался. Исследование свидетельствует о том, что в «Антиквариат» были отданы тысячи икон из Государственного музейного фонда, центральных и провинциальных музеев страны, среди которых были ценные произведения древнерусской живописи, в том числе и иконы из знаменитых собраний Остроухова, Морозова, Зубалова, Третьякова, Рахманова, Егорова... Из икон, отданных в «Антиквариат», сотни не были проданы и после закрытия торговой конторы достойно пополнили коллекции ведущих музеев, хранителей главных иконных собраний России – Третьяковской галереи, Исторического и Русского музеев. На основе российских и зарубежных архивов эта книга опровергает и спекулятивные утверждения о том, что экспонаты первой советской иконной зарубежной выставки 1929–1932 годов, которая преследовала как научно-образовательные, так и коммерческие цели, были проданы за границей. История этой выставки, поистине детективный сюжет, свидетельствует, что, хотя попытки продать предпринимались, все экспонаты вернулись в СССР. В книге приводятся и веские доказательства против «теории продажи фальшивок за копейки». Запрашиваемые цены отражали художественную и историческую ценность икон, но гораздо более жестко они определялись историко-политическими условиями того времени, экономической депрессией и отсутствием мирового рынка русских икон.

На историческом факультете МГУ я получила прекрасное гуманитарное образование. С благодарностью вспоминаю лекции своих профессоров по истории западноевропейского, русского и советского искусства – Глеба Ивановича Соколова и Дмитрия Владимировича Сарбьянова. Однако по основной профессиональной подготовке я не являюсь ни искусствоведом, ни историком искусства. Написав эту книгу, я невольно вторглась в довольно небольшой круг специалистов по древнерусской живописи. В этой связи необходимо заявить, что моя книга является сугубо историческим исследованием. Я не покушаюсь на хлеб искусствоведов и историков искусства и не умаляю важности их исследований. Автор не занимается атрибуцией икон и другими специальными вопросами анализа древнерусской живописи. В этих вопросах в книге использована существующая литература по истории искусства и искусствоведению.

Эта книга – результат огромной научной работы, но она написана популярно и предназначена для широкой читательской аудитории. Ее первые главы, которые посвящены формированию иконных коллекций Исторического музея и Третьяковской галереи, а также их драматичному соперничеству в борьбе за иконы, расскажут специалистам мало нового. Однако историк искусства или искусствовед вряд ли пойдет в архив экономики работать в фондах Госбанка, Наркомфина и Наркомата внешней торговли, а между тем исключительно важные документы о том, как формировался экспортный фонд икон, как и зачем создавалась первая советская зарубежная иконная выставка, и многие другие находятся именно там. Матери-

алы социально-экономических архивов, которые широко используются в этой книге, окажутся полезными и для историков искусства, особенно те, что рассказывают об истории иконного отдела Государственного музейного фонда, о попытках продать музейные экспонаты первой советской выставки икон за рубежом и о судьбе русских икон после их продажи.

Эта книга – вклад историка в изучение бытования музейных и частных иконных коллекций в России и за рубежом, странствований русских икон, а более всего вклад в изучение той роли, которую сыграла политика сталинского руководства в создании мирового антикварного рынка русских икон. Один из наиболее интригующих парадоксов истории, как показывает эта книга, состоит в том, что создатели так называемой *нерыночной* плановой централизованной экономики являются и основателями мирового рынка русских икон. Их усилиями был собран колоссальный экспортный иконный фонд, проведена грандиозная рекламная кампания – первая советская зарубежная выставка, которая во всем великолепии представила миру новый антикварный товар, установлены связи с мировыми антикварами и организованы продажи крупных коллекций за рубеж. Советским правительством двигала не любовь к искусству, а валютная нужда, но результатом этой деятельности стало если не зарождение, то несомненное развитие мирового интереса к русской иконе, появление новых коллекционеров и антикваров, готовых продавать этот товар. Невольные посланцы и заложники советской индустриализации, русские иконы пополнили частные и музейные собрания за рубежом, и в наши дни они нет-нет да и появляются на аукционах мира.

Эта книга выходит в непростое для музеев время. Русская православная церковь, некогда гонимая, стала одной из наиболее влиятельных сил современной российской жизни. Она успешно добивается возвращения конфискованного у нее после революции движимого и недвижимого имущества – монастырей, соборов, икон⁴. Существует опасность того, что рассказанная в книге история сталинской продажи музейных икон может быть использована против интересов современных российских музеев. В этой связи следует сказать, что обвинять музеи в том, что они не смогли достаточно эффективно противостоять государственному диктату и вынуждены были отдавать произведения искусства на продажу, равносильно столь же абсурдным обвинениям Русской православной церкви в том, что она не смогла остановить государственное насилие и «позволила» советской власти разграбить свои богатства. И музейные работники, и священнослужители самоотверженно сопротивлялись государственному диктату, но не смогли его остановить. Не музеи продавали свои иконы, а советское правительство, то есть те же самые люди, что отдавали приказы разрушать церкви и расстреливать священников. Обвинять музеи в продаже икон не только исторически неверно, но и бесчестно.

Священнослужители видят в иконе прежде всего предмет религиозного культа, но не произведение искусства. До революции существовали церковные музеи, но они были древлехранилищами, а не музеями изобразительного искусства. Иконы в них являлись предметами церковной археологии и выставлялись вперемешку с другими древностями. Научные поисковые экспедиции находили шедевры древнерусской живописи заброшенными в монастырских рухлядных и церковных сараях, на колокольнях под завалами, в пыли и птичьем помете. Так, знаменитые иконы звенигородского чина, которые до недавнего времени считались⁵, наравне с «Троицей», наиболее достоверными и лучшими работами Андрея Рублева, были найдены в 1918 году членом Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в Рос-

⁴ Федеральный закон Российской Федерации от 30 ноября 2010 года № 327-ФЗ «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности».

⁵ В 2015–2016 годах по инициативе Третьяковской галереи ее сотрудники совместно с ведущими специалистами НИИ реставрации (ГосНИИР) провели исследования икон звенигородского чина. 21 июня 2017 года в конференц-зале ГТГ они представили результаты своих исследований, которые опровергли авторство Андрея Рублева. По мнению исследователей, иконы звенигородского чина «Христос Вседержитель», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел» написаны в конце XIV века и являются работами другого гениального иконописца, а возможно, и двух мастеров Древней Руси.

сии Г. О. Чириковым в сарае около Успенского собора под грудой дров. Живописный слой был сильно поврежден⁶. Это далеко не единственный пример заброшенных в чуланы и за ненадобностью забытых произведений древнерусской живописи. Лучшие образцы русской иконописи являются национальным *художественным* достоянием. Они должны оставаться в российских музеях, которые в наши дни имеют все необходимые технические средства и высококвалифицированных специалистов, чтобы обеспечить произведениям древнерусской живописи надлежащие условия хранения и изучения.

События, изложенные в книге, относятся к «злым дням гонения икон»⁷, но при выборе ее названия я сознательно отказалась от прямых осуждений и демонизации власти, распродававшей национальное достояние. В стремлении подчеркнуть, что речь в книге идет о судьбе произведений *искусства*, я использовала поэтический образ, созданный Н. М. Щекотовым в его очерке о художнике и собирателе икон И. С. Остроухове: «...под слоями позднейших записей, пыли и копоти древние доски хранят горячее золото фона, небесный голубец ангельских одежд, невыразимо нежную охру ликов, музыкальную опись фигур и ясность, монументальность композиции...»⁸. Эпиграфом к книге стало название работы Павла Муратова «Вокруг иконы». Оно точно отражает суть книги, в которой именно икона является центром притяжения действий власти, музейных работников, торговцев и покупателей.

Одно из самых больших удовольствий в работе над новой книгой – это встречи с новыми людьми. Всем, кто помог мне написать эту книгу, хочу сказать огромное спасибо за то, что не остались равнодушны, за время, оторванное от собственной работы и отдыха. Без вашей щедрой помощи многие страницы в книге остались бы пустыми, многие важные выводы не были бы сделаны. Орбита этого исследования огромна, она простирается от необъятной России в Европу и далеко за океан, в Америку. Столь же огромен и круг людей, которые заслужили благодарность.

Спасибо директору Исторического музея, моему однокурснику Алексею Константиновичу Левыкину, а также руководителю отдела древнерусской живописи Людмиле Петровне Тарасенко и ее сотрудникам: Любови Александровне Корнюковой, проведеншей не один час со мной в душевной комнате отдела учета, а также Евгении Сергеевне Охотниковой и Марине Александровне Гамовой за поиск информации. Спасибо, что приняли меня в свой круг, что терпеливо отвечали на мои бесконечные вопросы. Воспоминания о днях, проведенных в вашем отделе, хранят тепло и чувство дружеского внимания. В Историческом музее сердечно благодарю также Ирину Владимировну Ключкину за помощь в Научно-ведомственном архиве и Елену Михайловну Юхименко, которая помогла мне лучше понять историю моленной Г. К. Рахманова.

Третьяковская галерея и судьба икон, которые были выданы в «Антиквариат» из этого музея, занимают в книге центральное место. Без помощи сотрудников галереи написать об этом было бы невозможно. Благодарю бывшего и нынешнего директоров ГТГ, Ирину Владимировну Лебедеву и Зельфиру Исмаиловну Трегулову, а также главного хранителя галереи Татьяну Семеновну Городкову за то, что не клали мои письма-запросы под сукно, что давали им ход. В поиске информации о поступлении икон в ГТГ и выдаче их в «Антиквариат» по заданию руководства мне помогала научный сотрудник отдела учета Маргарита Михайловна Корнилина. Благодарю ее за труд многих дней. Огромное спасибо Елене Валерьевне Буренковой, старшему научному сотруднику отдела древнерусского искусства ГТГ, которая по душевной доброте и отзывчивости откликнулась на мою просьбу и помогла с поиском информации.

⁶ Вздорнов Г. И. Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 64–65.

⁷ Строка из поэмы Максимилиана Волошина «Владимирская Богоматерь» (1929).

⁸ Щекотов Н. М. Один из «посвященных» // Среди коллекционеров: Ежемесячник собирательства. 1921. № 4. С. 7–8.

Благодарю и начальника отдела Наталию Николаевну Шередегу за то, что не препятствовала этому.

Работа над этой книгой подарила мне незабываемые летние поездки в Санкт-Петербург. В Русском музее мне помогали руководитель отдела древнерусского искусства Ирина Дмитриевна Соловьева и ведущий научный сотрудник отдела Надежда Валерьевна Пивоварова. Благодарю их за помощь в поиске места нахождения экспонатов первой советской иконной зарубежной выставки 1929–1932 годов, а также за ответы на многие другие мои вопросы. Хочу также сказать огромное спасибо главному хранителю Русского музея Ивану Ивановичу Карлову и сотрудникам отдела учета Елене Анатольевне Швецовой и Юлии Леонидовне Полищук. Благодаря им я смогла найти сведения о поступлениях и выдачах икон из Русского музея. В Санкт-Петербурге удалось мне поработать и в архиве Эрмитажа. С последующими вопросами и уточнениями я обращалась к заместителю заведующего отделом рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа Елене Юрьевне Соломахе и старшему научному сотруднику и хранителю византийских икон Юрию Александровичу Пятницкому, которых также сердечно благодарю. Благодарю и старшего научного сотрудника Музея истории религии в Санкт-Петербурге Марину Владимировну Басову за помощь в расследовании странствования факсимильных копий древних икон, побывавших на советской иконной выставке 1929–1932 годов. В этом же мне помогла советом и Наталья Игнатьевна Комашко из Музея имени Андрея Рублева в Москве, за что я ей благодарна.

Сердечно благодарю Елену Витальевну Гувакову и Марину Львовну Харлову за десятки писем, которые они прислали мне, отвечая на мои вопросы.

В поисках современного места нахождения экспонатов выставки 1929–1932 годов я посылала запросы в провинциальные музеи. Меня приятно удивили их прекрасные сайты и быстрота связи. Благодарю сотрудников, которые ответили на мои письма: Юлию Борисовну Комарову, хранителя фонда древнерусской живописи в Новгородском музее-заповеднике; Ирину Валентиновну Соколову, главного хранителя, и Елену Анатольевну Виноградову, хранителя коллекции древнерусской живописи в Вологодском музее-заповеднике; Татьяну Михайловну Кольцову, заведующую отделом древнерусского искусства в Государственном музейном объединении «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск); Раису Александровну Дунаеву, главного хранителя Архангельского краевого музея; старшего научного сотрудника Татьяну Валерьевну Кузнецову и директора филиала «Ризница Троице-Сергиевой Лавры» Людмилу Михайловну Воронцову; заведующую отделом древнерусского искусства Марину Алексеевну Быкову и заведующую отделом изобразительного и прикладного искусства Владимиро-Суздальского музея-заповедника Татьяну Николаевну Меркулову.

Исследуя легенду о происхождении некоторых проданных икон из Киево-Печерской лавры, я консультировалась с научными сотрудниками Лаврского заповедника. Хочу их всех поблагодарить за помощь, но особенно – ведущего сотрудника Евгения Павловича Кабанца за ценные советы и предоставленные материалы на украинском языке.

Для меня, социально-экономического историка, привыкшего работать в глухих архивных «бункерах» РГАЭ, ГАРФ и РГАСПИ, работа в музейных архивах была новым опытом и огромным удовольствием. Прекрасно было после часов, проведенных в уютном маленьком читальном зале, спуститься на этаж и оказаться в лоджиях Рафаэля в Эрмитаже, или зайти на выставку Михаила Шемякина в Мраморный дворец, или пройтись по любимым еще со школьных времен залам Третьяковки. Не меньше радости принесла и встреча со старыми друзьями и коллегами в моих базовых архивах по социально-экономической и политической истории, где прошли десятилетия работы. Особая благодарность – директору РГАСПИ Андрею Константиновичу Сорокину и начальнику отдела специальных фондов РГАЭ Ирине Валентиновне Сазонкиной, с которыми меня связывают годы творческой дружбы, а также сотрудникам читального зала ГАРФ – Элеоноре Алексеевне Болотиной и Вере Алексеевне Хамидовой. Невозможно назвать

всех поименно, но благодарю всех руководителей, сотрудников хранилищ и читальных залов российских архивов – РГАЭ, ГАРФ, РГАСПИ, РГАЛИ, ЦГАЛИ, Архива внешней политики Российской Федерации (АВП РФ) за их труд и помощь в данном исследовании.

Спасибо моим дорогим университетским друзьям Татьяне Юрловой и Елене Филипповой (Кузнецовой) за часы, проведенные со мной в музейных архивах и библиотеках, а Антону Горскому – за готовность помочь в многочисленных проблемах, с которыми я обращалась к нему все эти годы.

Во Франции живет и учится в Школе практических исследований (*Ecole pratique des hautes études*) прекрасная русская девушка Анастасия Залозина. Она пишет диссертацию о восприятии иконы во французской культуре XX века и о месте иконы на рынке искусства Франции. Она очень помогла мне с информацией о французских музейных и частных коллекциях. Выражаю ей сердечную благодарность.

В архиве Музея Виктории и Альберта в Лондоне, где в 1929 году побывала первая советская иконная выставка, хранится большой фонд документов, который в этой книге стал одним из основных источников для написания истории выставки. Многие западные архивы позволяют исследователям бесплатно фотографировать материалы. Благодарю Петра Юрьевича Бугославского за то, что сфотографировал для меня весь фонд и в тот же день прислал электронный файл с документами.

Спасибо работникам архивов и библиотек, кураторам музеев в Европе и США, которые помогали мне в поиске материалов для этой книги: Maria Saffiotti Dale (Chazen Museum of Art University of Wisconsin-Madison); Kirsten Simister (Ferens Art Gallery, Kingston-upon-Hull, England); Susan Hernandez (Cleveland Museum of Art); Jane Glover (De Young Museum, Fine Arts Museums of San Francisco); Hee-Gwone Yoo (New York Public Library); Anne Buening, Jay Brennan Pattison, Jennifer Hardin (Cincinnati Art Museum); Christine Clayton (Worcester Art Museum); Deborah Barlow Smedstad (Museum of Fine Arts, Boston); Scott Ruby, Marla Di Vietro, Kristen Regina (Hillwood Estate, Museum & Gardens); Irina Lukka (Slavonic Library, National Library of Finland); Ira Westergård (Sinebrychoff Art Museum, Finnish National Gallery); Laura Garrity-Arquitt (Museum of Russian Icons, Clinton); Katharine Baetjer, Vittoria Vignone, Gretchen Wold, Denny Stone, Patrice Mattia, Jim Moske, Margaret Samu (Metropolitan Museum of Art); Marielle Martiniani-Reber, Brigitte Monti (Musées d'Art et d'Histoire de Genève); Clare Elliott, Margaret C. McKee (Menil Collection, Houston); John Wilson (Timken Museum, San Diego); Serda Yalkin (Brooklyn Museum); Louise Cooling (Victoria and Albert Museum, London); Alexandra Neubauer (Ikonen-Museum, Frankfurt). Благодарю музеи, которые предоставили фотографии для моей книги.

В поисках проданных икон и их покупателей я обращалась в аукционный дом Кристи, фирму «A La Vieille Russie» и к другим мировым антикварам, которые занимаются продажей русских икон. Понимала, что ответов, скорее всего, не будет. Тем ценнее интервью с антикварами Ричардом Темплом (Richard Temple, the Temple Gallery, London) и Хайди Бетц (Heide Van Doren Betz), активными участниками аукциона Кристи 1980 года, на котором было продано иконное собрание Джорджа Ханна, купленное через «Антиквариат». Искренне благодарю Ричарда Темпла и Хайди Бетц за то, что поделились со мной воспоминаниями о тех годах. Хочу поблагодарить и Владимира Тетерятникова, ныне покойного, за то, что сохранил в своем архиве материалы об аукционе 1980 года, данные о проданных иконах и их западных покупателях.

В заключение хочу сказать слова особой благодарности двум прекрасным женщинам, историкам искусства в России и США, Ирине Леонидовне Кызласовой и Венди Салмонд (Wendy R. Salmond) за щедрость, с которой они делились со мной своими знаниями, научными открытиями, временем, дружеским вниманием, и за поддержку.

Работа над книгой требует времени и денег. Поездки и архивные исследования в России и за рубежом стали возможны благодаря грантам и стипендиям европейских и американских организаций: Aleksanteri Institute, University of Helsinki, Finland (2012); Kennan Institute, Woodrow Wilson Center, Washington, D. C. (2010); Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, D. C. (Ailsa Mellon Bruce Visiting Senior Fellowship, 2009), а также благодаря исследовательскому гранту Университета Южной Каролины (Advanced Support for Innovative Research Excellence, 2013–2014) и неизменной финансовой поддержке моего факультета. В 2015 году проект этой книги получил грант Американского совета научных обществ (American Council of Learned Societies). Он на целый год освободил меня от преподавания и позволил завершить книгу.

Эту книгу я хотела посвятить двум прекрасным талантливым девушкам, моим дочерям Анне и Клию, однако судьба распорядилась по-иному. Когда работа над книгой уже близилась к концу, не стало Андрея Константиновича Соколова. Этот человек когда-то решил мою профессиональную судьбу. После защиты кандидатской диссертации на историческом факультете МГУ в 1987 году я несколько лет не могла найти работу по специальности, мои знания и энергия, казалось, никому не были нужны. Андрей Константинович, когда-то бывший моим профессором, пригласил меня на работу в свой отдел в Институт отечественной истории Академии наук. Он много работал сам и дал творческую свободу своим сотрудникам. Если бы не он, мои книги, включая и эту, не были бы написаны. Наступает то время жизни, когда надо отдавать долги. Эту книгу я с благодарностью и грустью посвящаю ему.

Пролог. Скандал в доме Кристи

В апреле 1980 года с торгов аукционного дома Кристи⁹ в Нью-Йорке разлетелась по всему свету коллекция древнерусского искусства, собранная авиапромышленником из Питтсбурга Джорджем Р. Ханном¹⁰. Хозяин коллекции умер, и его наследники, видимо, решили пополнить свое состояние. Аукционный дом Кристи выставил на торги 223 предмета из коллекции Ханна, в том числе оклады, церковные утварь и одежду, митры, венчальные короны, кресты, панагии¹¹, а также русский фарфор и предметы из серебра европейской работы. Но главное внимание было приковано к произведениям древнерусской живописи. Собрание Ханна было внушительным – 91 икона. Вопреки обычному порядку ведения аукционов Кристи, иконы не вносили в зал по отдельности. Все они были развешены на стенах, специально для этого события обитых красным бархатом, дабы подчеркнуть позолоту икон. Более трехсот потенциальных покупателей, среди них много европейцев, собрались в зале Кристи, чтобы принять участие в торгах.

Аукционная распродажа коллекции Ханна с успехом шла два дня – непроданными остались только 14 предметов – и принесла его наследникам более 3 млн долларов, из них 2,8 млн пришлось на продажу икон. Иконы всего за два часа все ушли с молотка. Ставки в несколько раз превысили ожидаемые цены. Мировой рекорд, поставленный всего лишь год назад, – 75 тыс. долларов за отдельную икону – был побит семь раз и стал выглядеть вполне обыденно. Икона «Вознесение» XVI века московской школы из коллекции Ханна (лот 56) ушла с аукциона Кристи за 170 тыс., за новгородскую икону XVI века «Страшный суд» (лот 90) покупатель заплатил 150 тыс., за новгородское «Рождество» XV века (лот 74) – 140 тыс. долларов; московское «Успение» XVI века (лот 55) и икона «Святой Василий, с клеймами», датированная концом XV – началом XVI века (лот 85), были проданы за 130 тыс. долларов каждая¹². Современным коллекционерам эти цены могут показаться низкими, но для 1980 года они были рекордными¹³.

Продажа коллекции Ханна не была первым или единственным в период холодной войны аукционом древнерусского искусства на Западе. Советское правительство, продолжая начатое Лениным и Сталиным дело, продавало художественные ценности. Газета «Вашингтон пост» в январе 1970 года сообщала, что Советский Союз прислал в Лондон 162 иконы, в основном XVII века, для продажи на аукционе Кристи, назначенном на 24 февраля. «Лица мадонн, святых и патриархов похожи на лица русских... добропорядочные, но грустные и все со сле-

⁹ Christie's – один из старейших аукционных домов, специализирующихся на продаже произведений искусства. Основан в 1766 году Джеймсом Кристи (James Christie). Ежегодно проводит сотни аукционов. Имеет более полусотни офисов в крупнейших городах мира, в том числе, с 2010 года, в Москве. Выручка от аукционных продаж ежегодно исчисляется миллиардами долларов.

¹⁰ Джордж Р. Ханн (George R. Hann, 1890–1979) – пионер воздушного транспортного сообщения в США. В 1928 году основал Pittsburgh Aviation Industries Corporation (позже ставшую Capital Airlines, а затем вошедшую в United Airlines). Родился в штате Алабама, рос в Массачусетсе, изучал право в Йельском университете, затем переехал в Питтсбург, где начал заниматься банковским бизнесом. Первая мировая война прервала течение мирной жизни. Вернувшись с военной службы, Ханн работал в банковских, авиационных, промышленных и благотворительных организациях. Коллекционировал произведения старых европейских мастеров, предметы декоративного искусства, скульптуру, гобелены, мебель. Его эклектичное собрание разместилось в имении «Верхушки деревьев» («Treetops») в лесистых горах Пенсильвании. Ханн был одним из первых коллекционеров в США, кого заинтересовало древнерусское искусство.

¹¹ Панагия (всесвятая) – нагрудный знак архиерейского достоинства.

¹² Датировка икон приводится в соответствии с каталогом аукциона и может отличаться от современной. Цены см.: Pricelist. Christie, Manson and Woods International Inc. The George R. Hann Collection. Part One. Russian icons, Ecclesiastical and Secular Works of Art, Embroidery, Silver, Porcelain and Malachite. Christie's New York. 17–18 April 1980.

¹³ Икона «Страшный суд» (лот 90), проданная за 150 тыс. долларов, даже попала в русскую книгу рекордов Гиннеса (Книга рекордов Гиннеса: 500 новых Советских рекордов. М., 1991. С. 148).

дами страдания», – писал американский журналист¹⁴. Советское правительство требовало от западных аукционеров не выставлять иконы, вывезенные из СССР контрабандой. Официальным поставщиком русских икон на Запад при Брежнев была советская торговая организация «Новоэкспорт» – продолжатель бесславного дела сталинского «Антиквариата». На Западе продавали и частные иконные коллекции. Так, в июне 1973 года с торгов Кристи в Дюссельдорфе было распродано собрание икон Жана Эрбетта (Jean Herbette), которое он собрал в 1924–1930 годах в бытность послом Франции в СССР¹⁵.

Распродажа коллекции Ханна, однако, стала гораздо более заметным событием, чем распродажа собрания Эрбетта. Иконы Ханна, которые он купил через «Антиквариат» в 1935 и 1936 годах, были знамениты на Западе. Считалось, что Ханну посчастливилось заполучить *шедевры* древнерусского искусства из Третьяковской галереи, Исторического и Румянцевского музеев, в том числе и иконы из прославленных еще с дореволюционных времен коллекций. В подобном поверье не было ничего невероятного или неправдоподобного, так как к тому времени западные коллекционеры и рядовая публика получили неоспоримые доказательства того, что советское руководство, находясь в тяжелом финансовом положении, в 1930-е годы действительно продавало музейные шедевры. Знаменитые полотна Эрмитажа теперь висели в нью-йоркском музее Метрополитен, Национальной галерее искусств в Вашингтоне, Музее искусств в Филадельфии, а также в музеях Европы. Логика обывателя была проста: если на продажу шли лучшие картины Эрмитажа, то правительство могло продать и иконные шедевры Третьяковской галереи, тем более что воинственное отношение советской власти к религии и церкви в первые послереволюционные десятилетия было печально известно.

За 45 лет своего существования на Западе коллекция Ханна десятки раз выставлялась в музеях мира, включая блистательный Метрополитен – крупнейший и наиболее посещаемый американский музей¹⁶, а также ведущий иконный музей в Европе – немецкий Реклингхаузен. Иконы Ханна были воспроизведены в книгах и стали предметом специальной монографии¹⁷. Немалую роль в создании мировой репутации коллекции сыграл каталог, который в 1944 году составил русский по происхождению директор Музея естественной истории Института Карнеги в Питтсбурге Андрей Авинов¹⁸.

За все время существования коллекции Ханна никто ни на Западе, ни в СССР публично не ставил под сомнение происхождение, подлинность и значимость составлявших ее икон. На иконы Ханна зарились многие западные антиквары и коллекционеры, завидуя удаче счастливого, как в свое время собиратели полотен старых европейских мастеров наверняка завидовали Эндрю Меллону, не упустившему уникальный шанс заполучить шедевры Эрмитажа¹⁹. И

¹⁴ Russian Icons for London Sale // The Washington Post. January 30. 1970. P. B10.

¹⁵ В коллекции было 118 икон, продана за 90 тыс. фунтов.

¹⁶ Основан в 1870 году и на сегодняшний день хранит более двух миллионов произведений искусства.

¹⁷ Rice T. T. Russian Icons. London, 1963.

¹⁸ Андрей Николаевич Авинов (1884–1949) происходил из старинного дворянского рода. Выпускник Московского университета. Служил помощником обер-секретаря в Сенате; получив наследство, оставил службу. В годы Первой мировой войны приехал в Америку в качестве представителя Русской военной закупочной миссии. После прихода большевиков к власти в России остался в США. Должность директора Музея естественной истории Института Карнеги Авинов получил благодаря своим познаниям в энтомологии; он с молодости увлекался коллекционированием бабочек. В Москве в одном из музеев якобы осталась «Авиновская коллекция», часть которой была продана в начале 1930-х годов «Берлинскому музею» (К кончине Елизаветы Николаевны Шуматовой (сестра Авинова. – Е. О.) // Новое Русское слово. 11 декабря 1980). Не имея профессионального образования, Авинов преподавал историю искусства в Университете Питтсбурга. Он увлекался живописью, и его рисунки сохранились в Музее Карнеги (Carnegie Museum of Art). Работая над каталогом икон Ханна, Авинов руководствовался материалами, сопровождавшими иконы при продаже, этикетками с обратной стороны икон, а также сравнением икон Ханна с шедеврами древнерусской живописи. Несмотря на очевидное дилетантство и ограниченность информации, Авинов не остерегся в ряде случаев изменить датировку икон Ханна, состарив их на пару-тройку веков.

¹⁹ В начале 1930-х годов министр финансов США, предприниматель и коллекционер Эндрю Меллон (Andrew William Mellon, 1855–1937) через посредников купил 21 шедевр Эрмитажа, заплатив советскому правительству порядка семи миллионов долларов. Эти полотна составили основу первоначальной коллекции Национальной галереи искусств в Вашингтоне.

вдруг нежданная удача! По смерти владельца коллекция не завещана музею, а отправлена на торги. Неудивительно, что иконы с аукциона Кристи расхватили как горячие пирожки на воскресном базаре. Однако не успели новые владельцы насладиться и нагордиться своими приобретениями, как разразился скандал. В 1981 году в Нью-Йорке на английском языке вышла книга, в которой иконы Ханна были объявлены фальшивками²⁰. Книга была авторским самиздатом, так как ни одно издательство на Западе не решилось вступить в конфликт и неизбежную судебную тяжбу с домом Кристи²¹. Автором этой печатной бомбы был русский эмигрант Владимир Тетерятников. Вопрос о компетентности Тетерятникова как эксперта древнерусской живописи вызывает споры, однако опыт реставратора у него был²².

Досталось всем. Ханну – за то, что якобы сохранил в тайне свои сомнения в подлинности икон, которые, как считал Тетерятников, у него окрепли или по крайней мере появились после первой и единственной поездки в 1972 году в Советский Союз, где коллекционер-авиапромышленник увидел шедевры Третьяковской галереи. Не случайно же, писал Тетерятни-

²⁰ *Teteriatnikov V. Icons and Fakes / Transl. by Richard David Bosley. New York, 1981.* На русском языке книга вышла только в 2009 году («Фонд поддержки гуманитарного знания») тиражом 500 экземпляров. Я использую первоначальный английский вариант книги Тетерятникова по следующим причинам. Русский вариант книги, который вышел после смерти автора, видимо, не сверялся с прижизненным английским изданием и во многих местах отличается от него. Русское издание подготовлено небрежно, там много ошибок и опечаток. Видимо, для издания в России использовали русскоязычную рукопись автора, тогда как во время перевода на английский автор вносил поправки.

²¹ Тетерятников писал свою книгу по-русски. Ричард Дэвид Бослей, видимо, взялся за перевод «опасной» книги по причине финансового отчаяния. Из его резюме, которое сохранилось в архиве Тетерятникова, следует, что он защитил диссертацию в Йельском университете в 1976 году по русскому Средневековью, однако после окончания университета не мог найти работу. В письме Тетерятникову 30 декабря 1981 года Бослей писал, что трудно поверить, что год назад, когда он переводил книгу Тетерятникова, он работал «машинисткой» и не знал, как прокормить семью. (New York Public Library. The Vladimir Teteriatnikov Scrapbook Collection, 1849–1997, box 17/folder 2. Далее Архив Тетерятникова, номер коробки/номер папки).

²² Тетерятников представлял себя как «единственного [в США] специалиста, воспитанного и профессионально работавшего с иконой в русских музеях» (см., например его письмо Иоанну Мейендорфу от 23 октября 1984 года – Архив Тетерятникова, 29/2). Обратимся, однако, к более объективным сведениям. Библиографический справочник «Отечественная реставрация в именах. 1918–1991 гг.» (Фирсова О. Л., Шестопалова Л. В., сост. М., 2010. Вып. 1. С. 364–365) сообщает: «Тетерятников Владимир Михайлович (1938–2000) – аттестованный реставратор произведений из металла. Окончил в 1961 Калининградский технический институт по специальности инженер-механик». Елена Коган, которая в 2008 году беседовала со вдовой Тетерятникова, уточняет, что речь идет о Калининградском техническом институте рыбной промышленности и хозяйства (<http://skurlov.blogspot.com/2010/01/19382000.html>). До 1964 года работал инженером-механиком пароходства. С 1964 по 1974 год был научным сотрудником отдела скульптуры и прикладного искусства Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР; с 1979 года – ВНИИР, затем ГосНИИР). Согласно этому справочнику, Тетерятников в СССР опубликовал две статьи, о защите художественных экспонатов из черных металлов фосфатными покрытиями и о режиме хранения металла в музеях. Таким образом, ни профессионального искусствоведческого или исторического образования, ни опыта реставрации иконной живописи у Тетерятникова, согласно этому справочнику, не было. Елена Коган со слов жены Тетерятникова пишет, что он отреставрировал свыше пятидесяти произведений «древнерусской станковой темперной живописи». Однако, возможно, речь идет о реставрации окладов, а не живописи как таковой, ведь среди специалистов Тетерятников считался хорошим реставратором по металлу, литых образов и басмы. По сведениям Елены Коган, в 1971 году Тетерятников сдал кандидатский экзамен по древнерусскому искусству и намеревался защитить диссертацию, однако в 1975 году с семьей покинул СССР по израильской визе и приехал жить в Нью-Йорк (см. письмо Комитета по образованию, культуре и науке Государственной Думы в Управление виз и регистрации иностранных граждан ГУВД г. Москвы от 28 октября 1994 года. Дума ходатайствовала об ускорении восстановления российского гражданства для Тетерятникова. – Архив Тетерятникова, 7/3). В эмиграции Тетерятников пытался получить работу по специальности, но без успеха. В частности, в 1983 году он подал заявку на должность начальника лаборатории по консервации и анализу Смитсоновского института в Вашингтоне (Director of the Conservation Analytical Laboratory, Smithsonian Institution), а в 1984 году – на должность директора по научной работе Музея изящных искусств в Бостоне (Director of Research, Boston Museum of Fine Art) (Архив Тетерятникова, 29/2, 17/1, 16/5). В поиске средств к существованию Тетерятников в Нью-Йорке открыл фирму «Teteriatnikov Art Expertise», которая располагалась в его квартире. Фирма предлагала услуги по оценке, экспертизе, атрибуции, реставрации и консервации предметов искусства классической Античности, раннего христианства, Ренессанса, средневековой Византии, исламского, китайского и русского искусства, включая скульптуру, иконы, живопись, археологические предметы, металл, эмаль, керамику, стекло, камень, кость и лаковые изделия. Жена Тетерятникова Наталья, которая, по его словам, в СССР работала в Музее им. Андрея Рублева, после эмиграции получила образование на Западе. Она византист, работала в библиотеке и музее Дамбартон Оукс (Dumbarton Oaks) в Вашингтоне, сначала как младший научный сотрудник программы византийских исследований, затем как куратор византийской коллекции и византийского архива. На пенсии. В справочнике российских реставраторов ее имени нет.

ков, по возвращении Ханн перестал выставлять свои иконы и не завещал их музею²³. Автору каталога 1944 года Авинову, «самоучке, никогда не выдавшему подлинной иконы», досталось за дилетантство и излишнее стремление угодить богатому и влиятельному покровителю. По мнению Тетерятникова, именно Авинов, который провел немало счастливых часов в имении Ханна в Пенсильвании, создал миф о величии этой «коллекции призраков», отплатив Ханну за гостеприимство, благосклонность, а возможно, и щедрость. Западным специалистам, которые реставрировали иконы Ханна, досталось за непрофессионализм, а более всего за сознательную и якобы не без участия самого Ханна дальнейшую фальсификацию икон. Тетерятников обвинил и аукционный дом Кристи за то, что тот выставил на торги произведения искусства без надлежащей экспертизы²⁴.

Десятки экземпляров самиздата Тетерятникова разошлись по цене от 75 до 500 долларов. Даже Центральное разведывательное управление (ЦРУ) купило книгу²⁵. Сам автор приобрел репутацию скандального детектива, принципиального и хитроумного следователя, эталонного Порфирия Петровича от искусствоведения²⁶, а то и вовсе главного инквизитора в борьбе за чистоту презентации русской культуры на Западе, способного довести до апоплексического удара антикваров и подорвать основы иконного бизнеса. Последствия скандала, действительно, были серьезными. Тетерятникову пришлось пережить тяжбу с домом Кристи, который, пытаясь остановить публикацию книги, обвинил его в клевете и нарушении авторских прав в использовании материалов аукционного каталога²⁷. Консультанты по иконам лондонского

²³ На деле было не совсем так. В интервью историку Вильяму Тримбл (William Trimble) Ханн признался, что хотел бы оставить свою коллекцию Музею искусств Карнеги, но при условии, что музей избавится от произведений современного искусства, которое Ханн не признавал.

²⁴ Предполагалось, что консультант по иконам русского отдела нью-йоркского офиса Бронислав (Слава) Дворский поедет в СССР исследовать провенанс икон. Однако поездка не состоялась с объяснением: «русские не пускают иностранцев в свои архивы». Трудно сказать, действительно ли люди Кристи пытались получить доступ в советские архивы или не стали даже пробовать (см. отчет о заседании нью-йоркского офиса Кристи от 27 декабря 1979 года. Архив Тетерятникова, 7/6). За полгода до аукциона экспертизу икон провел Иван Валтчев (Ivan Valtchev), болгарин, который работал реставратором в русском отделе Кристи в Нью-Йорке. Валтчев пришел к выводу, что 80 % коллекции составляли фальшивки. Якобы после того, как он отчитался о результатах, его уволили. В архиве Тетерятникова сохранилось письмо Валтчева, которое подтверждает его негативное мнение о собрании Ханна (28/6). Однако следует сказать, что это письмо написано в январе 1982 года, уже после скандала, поднятого Тетерятниковым, и после увольнения Валтчева. Кроме того, вопрос о компетенции Валтчева остается открытым. Он якобы изучал реставрацию в каком-то музее в Стокгольме. За месяц до аукциона Кристи нанял румынского реставратора Гарабета Салгиана (Garabet Salgian), который, как и Валтчев, не проводил лабораторного анализа икон, но в отличие от него утверждал о выявлении только одной фальшивой иконы. Профессионализм и этого человека вызывает вопросы. По имеющимся данным, у него не было опыта реставратора, он не работал в музеях и эмигрировал из Румынии якобы со справкой патриарха лишь о том, что может писать иконы (см. материалы статьи Элизабет Такер «Распродажа века: Иконы и фальшивки». Архив Тетерятникова, 17/3). Известно, что консультант по иконам лондонского отдела Кристи Элвира Купер (Elvira Cooper) бегло осмотрела иконы во время кратковременного пребывания в Нью-Йорке. У нее были сомнения в подлинности четырех икон (см. письмо Купер в нью-йоркский офис от 4 декабря 1979 года. Архив Тетерятникова, 28/6). Насколько можно доверять экспертизе Купер, также не ясно. По ее словам, в университете она специализировалась на изобразительном искусстве (King's College, Durham University, 1962), но призналась, что курсов по иконам не преподавали. Она сама не считала себя экспертом по иконам (см. письмо Купер от 8 сентября 1987 года. Архив музея Тимкен, Сан-Диего, Калифорния). По словам Ричарда Темпла (Richard Temple), в антикварной фирме которого Купер работала до прихода в Кристи, у нее в лучшем случае была магистерская степень по истории Средних веков. По воспоминаниям Темпла, в 1970–1980-е годы на Западе мало кто знал византийское и славянское искусство, иконы были окружены аурой таинственности и привлекали эксцентричных людей. Любой хотя бы с поверхностными знаниями и особенно с русским акцентом считался экспертом (эл. письмо Темпла от 13 мая 2015 года). Таким образом, нельзя сказать, что аукционный дом Кристи не проводил экспертизу икон Ханна, однако профессионализм привлеченных экспертов оставляет желать лучшего.

²⁵ См. сохранившийся счет (Архив Тетерятникова, 29/2). Соперничавший с Кристи аукционный дом Сотби тоже купил книгу Тетерятникова за 500 долл. (Там же, 8/4). Университетам, музеям и частным лицам Тетерятников продавал свою книгу намного дешевле, по 75 долларов.

²⁶ Сам Тетерятников предпочитал сравнивать себя с Эйнштейном и Галилеем. Он считал, что разгадал главную тайну сталинизма, раскрыв мировую мистификацию русской культуры, и что его открытие войдет в учебники и энциклопедии (см. письмо Тетерятникова Ричарду Дэвиду Бослею от 2 августа 1980 года. Архив Тетерятникова, 16/7). Тетерятников изложил свои взгляды в серии статей. См.: *Тетерятников В. Экспертиза художественных изделий: Статьи разных лет*. СПб., 2002.

²⁷ В начале октября 1980 года Тетерятников разослал рекламный проспект своей будущей книги. 17 ноября юристы Кристи предупредили Тетерятникова о нарушении копирайта, который, кстати сказать, они спешно оформили тремя днями ранее, а

и нью-йоркского офисов Кристи, Элвира Купер и Бронислав Дворский, потеряли работу²⁸. Иконный отдел Кристи в Нью-Йорке был закрыт, а сама фирма на время отказалась от аукционов древнерусского искусства, проводя лишь продажи единичных икон, затерявшихся среди других художественных ценностей²⁹. Едва взлетев, цены на мировом иконном рынке рухнули. Доверие коллекционеров к антикварам и экспертам было серьезно подорвано, да и сами продавцы стали бояться связываться с товаром, атрибуцию которого, как стали считать, провести было очень сложно, если вообще возможно. Кто-то из разочарованных покупателей икон Ханна попытался вернуть их назад Кристи, но без успеха³⁰. Кто-то спрятал подозрительные иконы в темных хранилищах с глаз долой. Кто-то решил не связываться с судами и не плакать о потраченных деньгах, повесил иконы в своих домах и прожил с ними до конца жизни. Другим пришлось изрядно потратиться, чтобы провести экспертизу и восстановить репутацию своих приобретений. Скандал затянулся на годы. Со времени торгов прошло уже семь лет, когда трое из клиентов Кристи, купившие иконы на злополучном аукционе, предъявили иск аукционному дому за сознательный обман покупателей. Заплатив за три иконы немногим более 62 тыс. долларов, они потребовали возмещения ущерба на 23 миллиона³¹. Благодаря этому иску мир узнал, где именно оказались некоторые из бывших икон Ханна, но об этом позже. Кристи пришлось принимать энергичные меры, включая угрозы подать встречные иски за клевету³².

Владимир Тетерятников считал, что практически все иконы из коллекции Ханна, большинство которых до его разоблачений относили к XV–XVI векам, являются новоделом – живописью начала XX века, в основном на досках XVIII–XIX, в редких случаях XVII века³³. В своей книге он писал, что одни иконы были сознательно изготовлены в начале XX столетия с целью обмана покупателя, но многие появились на свет не как подделки. Тетерятников утверждал, что иконы Ханна как цельная группа являлись детищем Серебряного века, или, как он выразился в другой своей публикации, «серебристых имитаторов»³⁴. По его мнению, они были про-

28 ноября подали на него в суд Манхэттена. В ходе разбирательства юрист Кристи прочитал рукопись в закрытой комнате с запретом ее выноса. Суд завершился 9 апреля 1981 года, процесс длился более четырех месяцев. Тетерятников не забывал упоминать, что выиграл процесс, но на самом деле суд закончился компромиссом. Тетерятникову пришлось внести изменения в рукопись, а фирма Кристи отказалась от обвинений в клевете и предоставила Тетерятникову право использовать материалы каталога аукциона. Ни одна из сторон не получила материальной компенсации. Для Кристи это не представляло проблемы, но для Тетерятникова, который из личных средств оплачивал адвоката, было ощутимо. В архиве Тетерятникова сохранились письма юристов Кристи о сути изменений в тексте книги и постановление суда от 9 апреля 1981 (8/4). Процесс освещался в прессе.

²⁸ Дворский ушел по-английски, незаметно и тихо, но Купер подняла шум и, хотя и расходилась с Тетерятниковым в оценке икон, фактически перешла в лагерь «антиханновцев». Именно благодаря ей в архив Тетерятникова попали документы Кристи и переписка Купер со многими корреспондентами в процессе скандала. Чтобы остановить Купер, дом Кристи пошел на крайние меры, обвинив ее в краже книг из библиотеки Кристи. В марте 1982 года последовал судебный процесс, который Купер, по ее словам, выиграла. Она доказала, что в течение 11 лет держала книги у себя дома, потому что не имела офиса в помещении Кристи, и могла вернуть их по первому требованию. После тяжбы следы Купер теряются. Ее уход из антикварного бизнеса был окончательным. Обстоятельства борьбы с Кристи Купер изложила в письмах к журналистке Элизабет Такер, которая собирала материалы для статьи и фильма об «аукционе Ханна» (см. письма Купер от 12 октября, 20 и 24 ноября, 8 декабря 1982 года, 14 февраля 1983 года. Архив Тетерятникова, 7/5, 7/6).

²⁹ См. два меморандума директора Кристи в Лондоне Пола Уайтфилда (Paul Whitefield) от 4 ноября 1981 года и 10 мая 1982 года (Архив Тетерятникова, 7/6).

³⁰ Дом Кристи давал шестилетнюю гарантию подлинности информации по проданным иконам, и некоторые разочарованные покупатели попытались этим воспользоваться, однако выяснилось, что гарантировалась лишь подлинность тех атрибуций, которые были напечатаны в каталоге аукциона заглавным жирным шрифтом, а это оказались лишь названия икон. Гарантия не распространялась на атрибуцию икон векам и школам и их провенанс. См. Каталог аукциона. P. 6 (Limited Warranty).

³¹ Christie's Sued Over «Fake» Icons // The Washington Post. 1987. September 4. P. B3.

³² Лондонский антиквар Ричард Темпл, который на этом аукционе купил восемь икон для своих клиентов, по просьбе Кристи написал объемный доклад в защиту опорожденных икон. В 1982 году он издал книгу, в которой были представлены некоторые из икон Ханна с прежними «древними» атрибуциями (*Temple R. Icons. A Search for Inner Meaning*. London, 1982, № 1, 5, 7, 8).

³³ В своей книге Тетерятников дал анализ 50 из 91 иконы Ханна. Материалы его архива позволяют сказать, что, за исключением одной иконы, Тетерятников считал все иконы Ханна подделками.

³⁴ Тетерятников В. Мистификация русской культуры на Западе // Экспертиза художественных изделий. С. 26–27.

дуктом творческого переосмысления русского средневекового искусства модернистами, своеобразным воплощением «Ballet Russe» в иконных образах Древней Руси. Совсем не случайно, пишет Тетерятников, именно основатель «Ballet Russe» Сергей Дягилев, устроив в 1906 году выставку икон в Париже, познакомил европейскую публику с древнерусским искусством. По мнению Тетерятникова, художники, имитируя известные шедевры древнерусской живописи и сознательно привнося в нее элементы нового, утверждали право на творческую свободу. Яркие краски, сюрреалистические архитектурные ландшафты и неестественность ракурсов на иконах Ханна, согласно гипотезе Тетерятникова, были результатом влияния как Рублева, так и Стравинского, Матисса и Врубеля³⁵.

Тетерятников, безусловно, был прав, утверждая, что аукционному дому Кристи следовало провести обстоятельную экспертизу икон до того, как объявлять их шедеврами древнерусской живописи, но в разгар холодной войны советское руководство вряд ли бы разрешило экспертам Третьяковской галереи ехать в Нью-Йорк изучать проданное Сталиным национальное достояние. Однако в оценке выводов Тетерятникова следует принимать во внимание и то, что и он сам был лишен возможности провести серьезный анализ икон Ханна. Он осматривал их вместе с остальной публикой «на глаз» в дни предаукционного показа. По собственному признанию Тетерятникова, «...никаких ультрахимических или экстратехнических, атомных, карбонных и вообще трансцендентальных анализов в моей книге нет. Во-первых, потому, что никто никогда мне ничего не разрешал и не давал исследовать в этих иконах. Все, что я увидел, это то, что мог увидеть рядовой посетитель выставки – то есть я смотрел на глазах публики 10 дней³⁶. А все сотрудники Кристи стояли рядом и угрожали – не трожь, не переворачивай, не записывай, не фотографируй. У тебя есть только глаза – это разрешается даром и свободно. Остальное запрещено. И никто никакой информации мне не давал...»³⁷. Тетерятников считал такой осмотр достаточным для вынесения убийственного приговора целой коллекции икон³⁸.

По мнению Тетерятникова, живопись на иконах Ханна находилась в чересчур идеальном состоянии³⁹, а «искусственно состаренные доски» были слишком толстые и гладкие, чтобы иконы можно было датировать XV–XVI веками. Якобы идентичный стиль и цвет живописи большинства икон Ханна, считал он, противоречили утверждению, что они написаны в разных землях Древней Руси, и слишком явно отражали вкусы и предпочтения начала XX века. Якобы «почти точное» сходство ряда икон Ханна с шедеврами в собрании Третьяковской галереи стало для Тетерятникова основанием утверждать, что они скопированы со знаменитых оригиналов с применением новомодного в начале прошлого столетия проектора. Однако основной повод для сомнений в их подлинности, по признанию Тетерятникова, дали этикетки и инвентарные номера на обратной стороне икон. Он пишет: «Как эксперт, я должен признаться, что эти номера дали главную подсказку, которая послужила причиной сомневаться в аутентично-

³⁵ Со временем взгляды Тетерятникова претерпели изменения. Об этом см. главу «„Иконная шарашка“: лжесенсации и мистификаторы» в этой книге.

³⁶ Выставка икон для осмотра потенциальными покупателями была открыта 12 дней: 1–5, 8–12 и 15–16 апреля 1980 года.

³⁷ Письмо Джону Боулту (John Bowl) от 15 декабря 1980 года (Архив Тетерятникова, 7/4). Далее в этом письме Тетерятников заявлял: «Надеюсь, что Ваш вопрос о „химическом состоянии красок“ лишь случайная присказка...» По его мнению, анализы нужны тогда, когда «фальшивщик не сделал (sic!) ошибок по культуре... Но, если „памятник“ с первого взгляда не укладывается в законы культуры – он фальшивится в наших глазах и без техники – просто от наших знаний. „Вторая Третьяковка“ (так Тетерятников иронически называл собрание Ханна. – Е. О.) нуждается в экспертизе как „рыба в зонтике“». Вскоре он стал утверждать, что может отличить фальшивку по фотографии. Именно на таком «анализе по фото» и были основаны его выводы о наличии фальшивых икон в музеях Парижа, Стокгольма, Осло и др. Тетерятников, не являясь искусствоведом, не проводил стилистический или иконографический анализ, делая выводы на основе физических характеристик икон.

³⁸ Teteriatnikov V. Icons and Fakes. P. 87.

³⁹ Это видели многие, но считали, что иконы прошли антикварную реставрацию перед продажей и в бытность у Ханна и что некоторые из них записаны. Вопрос о том, является ли антикварная реставрация аналогом подделки, остается открытым. Здравый смысл подсказывает, что каждый случай должен рассматриваться индивидуально.

сти ряда работ, исполненных с необыкновенным мастерством. Только тогда, когда я осознал, что эти номера словно говорят „посмотри, посмотри, здесь что-то есть“, я пустил в дело свои знания и интуицию»⁴⁰.

Тетерятникову показалось подозрительным, что икона в коллекции Ханна могла иметь сразу несколько этикеток разных музеев и владельцев – Третьяковской галереи, Исторического музея, Музея фарфора, Румянцевского музея, А. В. Морозова. Бессмысленным показался ему и несколько раз встречавшийся на обратной стороне икон адрес – «Мертвый пер., 9». Он посчитал, что эти этикетки, не зная меры, наклеивали советские продавцы, дабы придать иконам больше солидности. «Большинство этикеток, – писал Тетерятников, – на вид кажутся подлинными, хотя невозможно гарантировать, что каждая из них прикреплена именно к той иконе, для которой эта этикетка была сделана. Других этикеток явно не должно было быть на произведении искусства; на одной из них читаем: „Краткое описание; отдел второй; № 18“. Вероятнее всего, это были этикетки от ящиков некоего каталога карточек. Они, вероятно, были приклеены на иконы потому, что кто-то считал, что любой официального вида кусочек бумаги на русском языке придаст иконам видимость подлинности. Однако наличие обеих, „подлинных“ (в кавычках! – Е. О.) и фиктивных этикеток, в одной коллекции неизбежно заставляет сомневаться в аутентичности и тех и других»⁴¹. Далее по поводу икон, предположительно принадлежавших некогда коллекции А. В. Морозова, Тетерятников пишет: «Нужно помнить, однако, что не сами Морозовы прикрепляли эти этикетки, а советская торговая организация [сделала это] в 1936 году, когда иконы были проданы Ханну»⁴². Основанием для такого утверждения для Тетерятникова служил тот факт, что коллекция Морозова была национализирована задолго до продажи икон Ханну.

На протяжении всей книги Тетерятников вновь и вновь возвращается к «подозрительным» инвентарным номерам и этикеткам и не находит ответа на вопросы: почему на иконе Ханна может быть несколько разномастных номеров или два разных номера с одной и той же аббревиатурой ГТГ – Государственная Третьяковская галерея? Почему сразу несколько икон могли иметь один и тот же номер, например 5666 ГТГ? Инвентарные номера казались ему выдуманными, ложными, лишенными смысла и логики. Не найдя внятного объяснения, Тетерятников посчитал, что тот, кто ставил эти номера на обратной стороне икон, просто хотел посмеяться над западными покупателями, неучами и простофилями. Тетерятников писал: «К тому же это фальшивые инвентарные номера. Понятно, что можно было придумать любые числа или, при отсутствии воображения, случайно выдергивать номера из таблиц. Но даже если бы кто-то доверил ребенку составить список [номеров], он не смог бы получить группы [столь несуразные], подобно тем, что на этих иконах. Очевидно, мастеру надоело продолжать работу с той серьезностью, с которой он ее начал, и он решил состряпать эти мистические номера, несомненно к развлечению своих коллег»⁴³.

Инвентарные номера, регистрация, учет. Казалось бы, ску-ко-ти-ща. Но не нужно торопиться с выводами. Знающий исследователь по инвентарным номерам прочитает историю странствования иконы. Аукцион Кристи 1980 года был последней возможностью увидеть всю коллекцию Ханна целиком. После торгов иконы разлетелись по разным владельцам, как стулья из-под носа Остапа и Кисы в знаменитом романе Ильфа и Петрова⁴⁴, с той только разницей,

⁴⁰ *Teteriatnikov V. Icons and Fakes. P. 61.*

⁴¹ *Ibid. P. 10.*

⁴² *Ibid. P. 37.*

⁴³ *Ibid. P. 61.* Ю. А. Пятницкий вторит Тетерятникову, но не приводит в подтверждение своего мнения каких-либо доказательств: *Пятницкий Ю. А. Древнерусские иконы и антикварный мир Запада // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXIX. Византия в контексте мировой культуры: Материалы конференции, посв. памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984). СПб., 2013. С. 348.*

⁴⁴ *Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Интересная и символичная для этой темы деталь: аукцион, на котором рас-*

что стульев было всего лишь двенадцать, а икон – почти сотня. Собрать все иконы Ханна уже не удастся. Каталог Кристи лишь выборочно приводит информацию с обратной стороны икон, поэтому собранные Владимиром Тетерятниковым данные очень ценны. Он скрупулезно скопировал номера с обратной стороны икон, вплоть до указания цвета краски, какой они были написаны, не подозревая, однако, что для будущих исследователей он сохранил не доказательства своей правоты, а доказательства своих заблуждений.

Музейные архивы, на основе материалов которых написана эта книга, доказывают, что инвентарные номера и этикетки на иконах Ханна не только не свидетельствуют о подделке икон, а, напротив, достоверно точно отражают историю великого переселения произведений искусства в послереволюционные десятилетия, а также историю формирования собрания Третьяковской галереи, разорения отдела религиозного быта Исторического музея, ликвидацию музеев, кратковременно существовавших на базе частных коллекций И. С. Остроухова и А. В. Морозова. Находят объяснение и цвет краски, и множественность, и «разношерстность» инвентарных номеров и этикеток на оборотах икон, и таинственный адрес «Мертвый пер., 9». Архивы также доказывают и то, что, вопреки утверждению Ю. А. Пятницкого, иконы, выданные на продажу из Третьяковской галереи, были включены в основные инвентари этого музея. Они прошли все этапы регистрации наравне с теми иконами, которые остались в собрании галереи.

Читая книгу Тетерятникова, я считала, что он искренне верил в бессмысленность и, следовательно, придуманность номеров и этикеток икон Ханна. Но внимательное знакомство с его личным архивом в Публичной библиотеке Нью-Йорка заставило меня изменить мнение. В период работы над книгой Тетерятников получал информацию из Москвы, которая подтверждала полное соответствие как названий икон из собрания Ханна, так и их инвентарных номеров, учетной документации Третьяковской галереи. Информантами Тетерятникова были не сотрудники галереи, а двое его бывших коллег из отдела металла Государственного научно-исследовательского института реставрации⁴⁵. По роду своей работы и, видимо, благодаря профессиональному и личному знакомству эти люди имели доступ к инвентарным книгам галереи. Тетерятников выслал им каталог скандального аукциона Кристи, обширный список вопросов и инвентарные номера, которые он переписал с икон Ханна. В ответ по каждой из запрашиваемых икон он получил исчерпывающую информацию из инвентарных книг галереи: название и размер иконы, когда и откуда поступила в ГТГ, номер и дату акта поступления, инвентарные номера ГТГ, когда и по какому акту выдана в «Антиквариат» и даже объяснение, почему одни номера написаны белой, а другие – красной краской. Тем не менее в книге Тетерятников продолжал утверждать, что иконы не могли принадлежать Третьяковской галерее и их инвентарные номера были придуманы.

Владимир Тетерятников был прав, утверждая, что не музеи продавали иконы, а советская торговая организация, ошибочно считая, правда, что Ханн покупал у Торгсина⁴⁶, тогда как он

продавался мебельный гарнитур тещи Воробьянинова из Старгорода со спрятанными под обивкой одного из сидений бриллиантами, был аукционом Главнауки Наркомпроса. Аукционный зал располагался в Пассаже на Петровке. На аукционе было выставлено десять стульев, остальные два, как известно, остались в Старгороде, один – в богадельне, другой – у «знойной женщины» мадам Грицацуевой, и были выпотрошены великим комбинатором еще до аукциона в Москве.

⁴⁵ Тетерятников запрашивал образцы шрифтов и этикеток и фотографии икон галереи. Информанты были друзьями Тетерятникова. Письма подписаны, и в действиях этих людей не было ничего предосудительного, однако из соображений личного свойства я решила не называть их имена. (См. письма от 23 июня, 16 июля, 24 августа и 17 октября 1980 года. Архив Тетерятникова, 7/4, 8/4, 16/7.)

⁴⁶ Торговая контора «Торгсин» открылась в СССР 18 июля 1930 года. 4 января 1931 года она была преобразована во Всесоюзное объединение по торговле с иностранцами на территории СССР. Название, однако, не соответствовало действительности, так как основными посетителями Торгсина были советские граждане, которые покупали товары и продукты в обмен на валютные ценности. Торгсин не вывозил товары за рубеж, он торговал внутри страны. У Ханна оказалось несколько икон, когда-то бывших в продаже в антикварном магазине Торгсина. Торгсин был закрыт 1 февраля 1936 года, до того как Ханн купил иконы. См.: *Осокина Е.* Золото для индустриализации: Торгсин.

купил свои иконы через посредника у Всесоюзной торговой конторы «Антиквариат». Именно она при Сталине занималась вывозом произведений искусства за рубеж. Благодаря обилию публикаций последних лет «Антиквариат» в основном печально известен разорением Эрмитажа, но он, как свидетельствует эта книга, немало похозыйничал и в других музеях. Третьяковская галерея, вопреки убеждению Тетерятникова, который в своей книге повторил ошибку американского историка Роберта Вильямса⁴⁷, не стала исключением. Как и другие музеи, галерея выдавала в «Антиквариат» произведения искусства для продажи. Третьяковская галерея была последним советским музейным хранилищем более половины икон Ханна. Многие проданные Ханну иконы попали в Третьяковку из Исторического музея, который в свою очередь ранее принял знаменитые частные коллекции, в том числе и иконы А. В. Морозова. Сохранившийся в архивах список иконного собрания А. В. Морозова, составленный им самим в 1920 году, свидетельствует о том, что некоторые иконы, купленные Ханном, несомненно происходят из этой знаменитой коллекции.

Владимира Тетерятникова, к сожалению, уже нет в живых. Он приезжал в Россию после распада СССР и, судя по оставленным в архивных делах автографам, работал с документами, но был в то время уже вовлечен в другую битву – дебаты о судьбе ценностей из зарубежных музеев, попавших в СССР в ходе Второй мировой войны⁴⁸. Поработал он и в архиве Третьяковской галереи, в фонде И. Э. Грабаря. Видимо, искал, но без успеха, доказательства подделки икон. Однако скучную учетную документацию – ключ к ответу на многие его вопросы – он вновь оставил без внимания.

Музей искусств Тимкен в Сан-Диего (Timken Museum of Art, San Diego) до сих пор не решается выставить на обозрение икону «Рождество Христово», которую купил на аукционе Кристи в 1980 году за 70 тыс. долларов (лот 64). Возможно, что и другие покупатели икон Ханна, прочитав книгу Тетерятникова, в разочаровании и злости заперли их в чулан. Однако архивные документы, которые будут приведены в этой книге, свидетельствуют, что многие иконы Ханна поступили в Третьяковскую галерею и покинули ее стены как произведения древнерусского искусства XV–XVI веков.

История распродажи коллекции Ханна и последовавшего скандала – лишь предисловие к рассказу о том, как русские иконы послужили делу строительства коммунизма в Советском Союзе. Основное внимание в этой книге уделено судьбе икон, принадлежавших Третьяковской галерее. В той мере, в какой позволили сохранившиеся документы, в книге рассказано и о потерянных для России иконах Исторического и Русского музеев, а также о тысячах икон, которые были выданы на продажу из Государственного музейного фонда.

⁴⁷ Тема распродажи музейных ценностей в СССР являлась табу, и первым ее исследователем стал западный историк. В 1980 году в издательстве Гарвардского университета вышла книга Роберта Вильямса «Русское искусство и американские деньги» (*Williams R. C. Russian Art and American Money*). Ее автор не работал в российских архивах и использовал только источники, доступные на Западе. Он ошибочно считал, что советское правительство не продавало произведений искусства из собрания Третьяковской галереи. Тетерятников использовал книгу Вильямса.

⁴⁸ Михаил Швыдкой, в то время зам. министра культуры России, высказал негодование по поводу позиции Тетерятникова против возвращения в Голландию сотен рисунков старых мастеров, попавших в свое время Гитлеру, а после войны оказавшихся в Пушкинском музее в Москве. Тетерятников в ответ обвинил зам. министра в небескорыстной заинтересованности в деле возвращения рисунков. В 1995 году Швыдкой подал на Тетерятникова в суд. Сохранились повестки в Савеловский суд по делу Министерства культуры от 28 августа и 21 ноября 1995 года и 15 апреля 1996 года. Тетерятниковым заинтересовалась и налоговая инспекция (Архив Тетерятникова, 7/3).

Часть I. Революция: рождение и гибель музеев

Глава 1. Моленная Павла Третьякова

Отдел древнерусского искусства Третьяковской галереи как собрание шедевров иконописи является советским детищем, результатом тех грандиозных изменений, которые произошли в России в послереволюционные десятилетия. Первоначальное собрание икон основателя галереи Павла Михайловича Третьякова, описанное академиком Николаем Петровичем Лихачевым⁴⁹ в 1905 году, было небольшим, оно насчитывало всего лишь 62 произведения⁵⁰, тогда как к середине 1930-х годов в собрании галереи состояло уже почти три тысячи икон!⁵¹

Искусствоведы и историки ведут дискуссию о том, насколько ценно было собрание икон Третьякова, положившее начало отделу древнерусского искусства галереи. По мнению специалистов, у Третьякова не было цели собрать представительное количество образцов всех школ иконописи. Разлад во мнениях наступает тогда, когда исследователи пытаются ответить на вопрос, какими критериями руководствовался Третьяков в отборе икон для своего собрания, чем именно была для него икона – предметом религиозного быта, историческим свидетельством или произведением искусства. Лихачев и Грабарь считали, что Третьякова прежде всего интересовало художественное значение иконы⁵², главным доводом к тому для них служило намерение Третьякова сделать свою коллекцию икон частью музея русской живописи. Советский искусствовед Валентина Ивановна Антонова в предисловии к каталогу древнерусской живописи галереи 1963 года писала о собрании Третьякова как о добротном, но решительно отвергла мнение Лихачева и Грабаря. Она считала, что собирательство Третьякова отражало идеи его времени, в соответствии с которыми главное значение имела повествовательность иконы, отражение уклада народной жизни⁵³. В собирательстве икон Третьяков, по мнению

⁴⁹ Н. П. Лихачев (1862–1936) – русский советский историк, археограф, историк искусства, академик, коллекционер, собрал исключительную коллекцию икон.

⁵⁰ Лихачев Н. П. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. М., 1905. Четыре клейма с изображением евангелистов Иоанна, Матфея, Луки и Марка у Лихачева представлены как одно произведение (№ 29). В каталоге галереи 1917 года присутствуют все те же 62 произведения, но по-иному сгруппированные и подсчитанные (Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. М., 1917). По сравнению с коллекциями его современников собрание икон Третьякова было крошечным. Так, коллекция Н. П. Лихачева насчитывала около 1500, коллекция Е. Е. Егорова – около 1300, Н. М. Постникова – около тысячи икон. Собрания И. С. Остроухова и А. В. Морозова насчитывали несколько сотен икон каждая.

⁵¹ По свидетельству Е. В. Гладышевой, к 1927 году общее количество икон, принадлежавших галерее, не превышало 150, резкий рост иконного собрания произошел в конце 1920-х – первой половине 1930-х годов (Гладышева Е. В. Основные направления деятельности отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи в 1930-е годы // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства: Сб. статей по материалам науч. конф., 25–28 мая 2010 года / Отв. ред. Л. В. Нерсисян. М., 2012. С. 496, сноска 4). Согласно акту от 4 октября 1935 «о проверке наличия икон по экспозиции и в запаснике древнерусского отдела», в постоянном собрании галереи находилось 2814 икон, из них 152 – в экспозиции, а 2662 – в запаснике. На временном хранении у галереи была 231 икона, 47 из которых находились в экспозиции, остальные в запаснике. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее ОР ГТГ). Ф. IV. Д. 182. Л. 58.

⁵² Лихачев писал, что, собирая иконы, Третьяков имел в виду «не историю иконописи, а собрание лучших наиболее художественных образцов старинных русских икон» (Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. С. III). Заключение Грабаря гораздо более категорично и звучит панегириком Третьякову: «Он (Третьяков. – Е. О.) первый среди русских собирателей подбирал иконы не по сюжетам, а по их художественному значению и первый открыто признал их подлинным и великим художеством, завещав присоединить свое иконное собрание к Галерее» (Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. С. IX). Автор предисловия к каталогу икон ГТГ 1963 года Антонова обвинила Грабаря в том, что его преувеличение художественного значения коллекции Третьякова имело целью умалить роль Остроухова, которого Антонова считала первым собирателем, оценившим эстетическое значение иконы. (Антонова В. И., Мневя Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. С. 25 (далее: Каталог древнерусской живописи).)

⁵³ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 20.

Антоновой, руководствовался теми же пристрастиями, что и в выборе картин передвижников для своей галереи. Первооткрывателем эстетического значения иконы как «искусства среди других искусств» Антонова считала художника и собирателя икон Илью Семеновича Остроухова⁵⁴. Современный западный историк древнерусского искусства Вэнди Салмонд не согласна ни с Лихачевым и Грабарем, ни с Антоновой. По ее мнению, хотя Третьяков, быть может, и не выбирал иконы, руководствуясь критериями цвета и линий, но икона для него не была и лишь «рассказом для неграмотных». Намерение Третьякова включить иконы в собрание созданной им галереи преследовало цель впервые показать обществу полную эволюцию русской живописи, представив иконы в чрезвычайно богатом окружении, где ожили бы русская история и культура⁵⁵.

Оценка собрания икон Третьякова, положившего начало отделу древнерусского искусства галереи, зависит не только от того, как исследователи понимают замыслы Третьякова-собирателя, но и от их собственных вкусов, предпочтений и предубеждений, а также от времени, в котором они жили. В 1905 году Лихачев писал о собрании икон Третьякова как о «драгоценном и поучительном по качеству икон»⁵⁶, а в 1917-м молодой в то время художник и искусствовед Алексей Васильевич Грищенко пренебрежительно отозвался о нем как о «неуклюжих „киотах“ русского „петушиного стиля“», где нет «почти ни одной настоящей новгородской иконы ранних эпох»⁵⁷. Эти полярные мнения разделяет немногим более десятилетия, но за это время в истории изучения и собирательства икон поистине произошла революция. Высказывание Лихачева и собирательство самого Третьякова принадлежат к ранней зорьке открытия русской иконы, когда собиратели еще плохо знали древнерусскую живопись, спрятанную под слоями многовековых поновлений, потемневшей олифы и копоти. Во времена Третьякова ценились иконы XVII века московской школы и особенно строгановское письмо. Залихватские до перегиба слова Грищенко были сказаны в революционном порыве с его категоричным разрывом с прошлым и воспеванием новых идеалов.

Указ Николая II о веротерпимости 1905 года, призвавший положить конец преследованиям старообрядцев, главных хранителей древних икон, привел к строительству новых церквей-музеев и буму собирательства, а расчистка старых икон, принявшая на рубеже веков масштабный и систематический характер, позволила открыть древнюю живопись во всем ее великолепии. Первое знаменательное свидание российского общества с древним искусством XIV–XV веков состоялось в 1913 году в Деловом дворе на Варварке, на выставке, устроенной Московским Археологическим институтом при исключительном участии Степана Павловича Рябушинского. Наступило время нового поколения исследователей и собирателей икон. Павел Муратов назвал их «безумствующими новаторами». Их критика собрания Третьякова, а вместе с ней и всего начального периода собирательства была частью грандиозного похода про-

⁵⁴ В этом Антонова солидарна с мнением молодых художественных критиков рубежа XIX–XX веков Павлом Муратовым и Николаем Щекотовым (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 20). Муратов, в частности, писал, что в деятельности Остроухова как собирателя «впервые чисто-художественная точка зрения воспреобладала над всякой иной. Понятия „древности“ и „редкости“ окончательно уступили место искусству.... Только теперь она (икона. – Е. О.) была поставлена в ряд вечных и мировых художественных ценностей» (*Муратов П.* Древне-русская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914. С. 6). Щекотов утверждал, что Остроухов «первый собирал иконы не как курьезы и образцы – чтобы дать понятие о культурном состоянии допетровской Руси, – а как свидетельства высоких художественных достижений, как проявление творческого начала в древнем русском художнике» (*Щекотов Н. М.* Один из «посвященных». Среди коллекционеров, 1921. № 4. С. 7–9).

⁵⁵ *Salmond W.* Pavel Tretyakov's icons // *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture* / Rosalind P. Blakesley, Margaret Samu, eds. De Kalb, IL, 2014. P. 130.

⁵⁶ По мнению Лихачева, три четверти икон собрания Третьякова могли быть названы «первоклассными памятниками иконописи и типичными и лучшими образцами тех или других „писем“» (Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. С. III).

⁵⁷ *Грищенко А.* Вопросы живописи // *Русская икона как искусство живописи*. Вып. 3. М., 1917. С. 211–212. Критичные, хотя и не столь резкие оценки собрания Третьякова высказывали Муратов, Щекотов и А. И. Анисимов. О полемике художественных критиков см.: *Salmond W.* Pavel Tretyakov's icons.

тив реализма в искусстве во имя новых идей модернизма. Парадоксально, что открытие древнего искусства послужило делу утверждения авангардных взглядов начала XX века, ценивших форму выше содержания, а искусство ради самого искусства, причем искусства для посвященных. «Древне-русская иконопись, – запальчиво писал Муратов в 1914 году, – обращается к артистической восприимчивости, превышающей средний уровень ее в людях. От нехудожника нельзя требовать ответа на внушения этого искусства, почти исключаящего возможность всякого иного подхода, кроме строго и чисто эстетического»⁵⁸. Старые новгородцы в представлении этих молодых «безумствующих новаторов» оказались предтечами Матисса и других новомодных французов.

Столетие отделяет нас от тех жарких споров, и сейчас можно сказать, что собрание икон Павла Михайловича Третьякова в основном выдержало проверку временем. Из шестидесяти двух завещанных им галерее икон сорок семь были включены в каталог древнерусской живописи 1963 года. В собрании Третьякова есть и шедевры⁵⁹. Несомненно, намерение Третьякова включить свои иконы в собрание галереи свидетельствует о том, что для него икона была частью не только русской истории, но и русской культуры. Однако, будучи порождением своего времени, это собрание было ограниченным. Оно в основном представляло произведения московской школы XVI–XVII веков, в том числе иконы строгановского письма. Третьяков собирал иконы в то время, когда древняя живопись еще не была открыта. Он умер в 1898 году, но, продлив его жизнь в двадцатое столетие, он, может быть, прислушавшись к мнению «безумствующих новаторов», пополнил бы свое собрание новооткрытыми и быстро ставшими модными у собирателей древними новгородскими иконами. Когда дело касалось покупки икон, Третьяков не стоял за ценой⁶⁰.

В начале XX века изучение иконописи и собирательство икон шли вперед семимильными шагами, и ко времени установления советской власти в России коллекция икон Третьяковской галереи не только не была лучшей или даже просто представительной, но находилась в стагнации. Со времени смерти Третьякова к 1917 году Совет галереи купил только одну икону⁶¹. Иконное собрание галереи не соответствовало ни уровню изучения и собирания икон, ни тому значению, которое имел этот музей русской живописи. Собрание икон Третьяковской галереи уступало как некоторым частным коллекциям, так и собранию икон Русского музея. Кроме того, при жизни Третьякова иконы не были включены в экспозицию. Перейдя галерее по завещанию, они вплоть до советского времени занимали там второстепенное место, ютясь в небольшой моленной комнате на втором этаже. Революция 1917 года, повлекшая массовую национализацию частных художественных собраний, а также произведений искусства, находившихся в церквях и монастырях, превратила крохотную моленную Павла Третьякова в собрание шедевров древнерусской живописи. Пополняя коллекцию икон галереи, потомки нарушили предсмертную волю ее основателя. Третьяков завещал хранить свою коллекцию в том виде, в каком она существовала при его жизни, выставляя все новоприобретенное отдельно. Однако немногочисленные иконы Третьякова растворились в громаде нового собрания, некоторые из его

⁵⁸ Муратов назвал древнерусскую живопись «новым блестящим эстетическим открытием» (*Муратов П.* Древне-русская иконопись в собрании И. С. Остроухова. С. 1).

⁵⁹ Среди них – опубликованные еще до революции «Царь царей» XV века; «Добрые плоды учения» Никифора Савина начала XVII века и «Алексий митрополит» XVII века (Древнерусское искусство X – начала XV века. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1. М., 1995. С. 7).

⁶⁰ В 1890–1892 годах Павел Третьяков заплатил 100 тыс. руб. за 30 икон. Это составило почти восьмую часть суммы в 839 тыс. руб., которую он потратил на приобретение произведений для своей галереи в период между 1871 и 1897 годами. 100 тыс. руб. были огромной по тем временам суммой. Известно, что Н. М. Постников в 1889 году просил 700 тыс. руб. за свою коллекцию, в которой было три тыс. предметов, из них около тысячи икон (в 1895 году он понизил цену до 400 тыс. руб.). В 1913 году Лихачев продал Русскому музею свою коллекцию, в которой было около полторы тысячи икон, за 300 тыс. руб. (*Salmond Wendy.* Pavel Tretyakov's icons. P. 124, 126).

⁶¹ Икона псковской школы XV века «Избранные святые». Куплена у Е. И. Силина. Входит в постоянную экспозицию ГТГ (Древнерусское искусство X – начала XV века. Т. 1. С. 10).

икон оказались в запасниках. Две иконы из его собрания, как покажет это исследование, были проданы через «Антиквариат».

Одна из них, икона «Свв. Макарий Александрийский и Макарий Египетский», оказалась в коллекции уже известного читателю американского авиапромышленника Джорджа Ханна (прил. 21 № 12). «Антиквариат» продал ее как произведение Центральной России XVII века. С аукциона Кристи в 1980 году икона ушла за 13 тыс. долларов⁶². Составляя в 1944 году каталог коллекции, Авинов не знал о том, что «Макарии» происходят из первоначального собрания Павла Михайловича Третьякова, основателя знаменитой галереи русского искусства, а ведь одного этого факта было бы достаточно, чтобы еще выше поднять престиж и цену коллекции Ханна. Впервые о передаче этой иконы в «Антиквариат» в сноске мелким шрифтом упомянула Антонова в каталоге галереи 1963 года⁶³.

Владимир Тетерятников пользовался этим каталогом и благодаря Антоновой доподлинно знал, что икона «Свв. Макарий Египетский и Макарий Александрийский» происходит из Третьяковской галереи, из собрания Павла Третьякова. Именно поэтому он в своей книге не назвал ее подделкой, единственную из пятидесяти описанных им икон собрания Ханна. Зная о принадлежности этой иконы Третьяковской галерее, Тетерятников использовал ее инвентарный номер как эталон подлинности. В отличие от несуразных, громоздких и разномастных, по мнению Тетерятникова, инвентарных номеров других икон Ханна, на обратной стороне изображения «Макариев» был простой и вразумительный № 30 ГТГ. Однако иначе и быть не могло. «Макарии» были частью первоначального небольшого иконного собрания Третьякова. Икон с подобной историей в галерее были лишь десятки, тогда как тысячи других, перед тем как попасть в Третьяковскую галерею, странствовали в вихре революции из собрания в собрание, из музея в музей, из хранилища в хранилище, по пути получая все новые этикетки и инвентарные номера. В этом факте заключен ответ на вопрос, мучивший Тетерятникова, – почему иконы в коллекции Ханна, предположительно принадлежавшие собранию Третьяковской галереи, кроме иконы «Свв. Макарий Египетский и Макарий Александрийский», отсутствуют в досоветских каталогах галереи. Каталогизация и изучение новоприобретенных икон затянулись на десятилетия. Первый советский каталог древнерусского собрания галереи вышел лишь в 1963 году.

⁶² У автора книги есть заключительный прайс-лист этого аукциона.

⁶³ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 17.

Глава 2. Великое переселение

Революция была временем великого переселения произведений искусства. После того как советская власть объявила художественные ценности народным достоянием⁶⁴, их возами, подводами, а то и вагонами стали свозить из разоренных дворцов, усадеб, поместий, церквей, монастырей, частных особняков и квартир в московские и петроградские музеи. Ящики, коробки и тюки с национализированным художественным имуществом молодой республики до предела заполнили запасники и подвалы, а зачастую и экспозиционные залы Эрмитажа, Русского и Исторического музеев, Третьяковской галереи, Оружейной палаты⁶⁵, а также хранилища новорожденного Государственного музейного фонда⁶⁶, занявшего бывшие особняки. В Москве это были дома В. О. Гиршмана у Красных ворот (Мясницкий проезд, 6), В. П. Берга на Арбате (ныне Театр им. Вахтангова), фон Дервиза-Зубалова на Садовой-Черногрязской, А. В. Морозова в Введенском переулке (сейчас Подсосенский, 21), а также Английский клуб на Тверской (в советское время Музей революции, ныне Музей современной истории России) и др.

Наиболее ценные частные собрания икон после революции перешли в собственность государства⁶⁷. Одна из лучших в начале XX века коллекция икон промышленника Степана Павловича Рябушинского⁶⁸, оставленная владельцем, спешно уехавшим за границу, сразу поступила в Государственный музейный фонд, как и брошенное собрание икон князя Сергея Александровича Щербатова⁶⁹. Наследники, жена и сын, фабриканта Льва Константиновича Зубалова⁷⁰ во время революционных событий осени 1917 года пожертвовали его коллекцию

⁶⁴ Декрет Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 года «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» (Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. М., 1942. С. 1008–1009).

⁶⁵ Историк и сотрудница ГИМ Ирина Владимировна Ключкина пишет, что к октябрю 1918 года новыми поступлениями были забиты все запасники, а к 1920 году даже экспозиционные залы Исторического музея. Кроме частных коллекций, переданных на хранение самими владельцами в начале Первой мировой войны, ценности ящиками свозили из усадеб. После выхода декрета о национализации имущества бежавших за границу значительную часть новых поступлений забрал Государственный музейный фонд. К ноябрю–декабрю 1921 года из ГИМ вывезли в хранилища ГМФ несколько тысяч ящиков художественных ценностей, поступивших в музей с 1914 по 1920 год. Ключкина отмечает, что Оружейная палата, также переполненная художественными ценностями, привезенными из дворцов, частных собраний и банков Москвы, отказывалась принимать новые поступления (*Ключкина И. В.* Источники по атрибуции коллекций, поступивших в ГИМ из Государственного музейного фонда в 1918–1920-е годы // Труды ГИМ. Вып. 100. М., 1998. С. 34–50).

⁶⁶ Об истории ГМФ см. гл. 5 ч. III «Ликвидация Государственного музейного фонда».

⁶⁷ О судьбе частных иконных коллекций см.: *Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006; *Пивоварова Н. В.* К истории частного коллекционирования в России: собрание икон московского купца А. М. Постникова // От Царьграда до Белого моря: Сб. статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. М., 2007. С. 379–394; *Харлова М. Л.* Памятники иконописи в составе частных коллекций: Конец XIX – первая треть XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009; *Она же.* Икона как объект частной коллекции. Конец XIX – первая треть XX века. М., 2012; и др.

⁶⁸ С. П. Рябушинский (1874–1943) – банкир и фабрикант, из старообрядческой семьи. Начал собирать иконы в 1903 году. Обладая состоянием, скупал иконы большими партиями; наиболее ценное оставлял у себя или отдавал в старообрядческие храмы. Во многом благодаря соперничеству Рябушинского и Остроухова, владельцев лучших в начале XX века частных коллекций в Москве, цены на древние иконы в России подскочили до рекордной высоты. Рябушинский первым завел у себя в доме мастерскую по расчистке икон. «Домашними» реставраторами у Рябушинского состояли отец и сын, Алексей Васильевич и Александр Алексеевич Тюлины. После революции Рябушинский покинул Россию и обосновался в Италии, где ему, бывшему фабриканту-миллионщику, посчастливилось найти место управляющего на ткацкой фабрике.

⁶⁹ С. А. Щербатов (1875–1962) – художник, коллекционер, автор воспоминаний «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1995; М., 2000). В 1918 году эмигрировал во Францию, умер в Риме.

⁷⁰ Л. К. Зубалов (1853–1914) – московский фабрикант и нефтепромышленник. Его коллекция кроме икон, в том числе купленных им у известного собирателя Н. М. Постникова, включала произведения западноевропейской живописи, фарфор, гобелены, эмали, керамику, бронзу, а также кареты и экипажи. По сообщению «Русских ведомостей» от 6 сентября 1917 года, его сын Л. Л. Зубалов передал Румянцевскому музею 150 икон, 40 картин старых мастеров, фарфор и прочее имущество на сумму 7,5 млн руб. (*Дневник А. В. Орешникова // И за строкой воспоминаний большая жизнь...: Мемуары, дневники.*

икон Румянцевскому музею⁷¹. Коллекция находилась в Москве в доме № 6 по Садовой-Черногрязской улице, когда-то купленном Зубаловым у железнодорожных магнатов фон Дервизов. Вначале особняк получил статус филиала Румянцевского музея, но вскоре был превращен в главное хранилище Государственного музейного фонда. Сюда, в так называемый «зубаловский фонд», со временем были свезены тысячи икон из других частных собраний и учреждений. Исключительное собрание художника Ильи Семеновича Остроухова стало Музеем иконописи и живописи на правах филиала Третьяковской галереи⁷². Оно оставалось в собственном доме Остроухова в Малом Трубниковском переулке (ныне это здание принадлежит Литературному музею). Коллекция Алексея Викуловича Морозова⁷³, помимо икон включавшая грандиозное собрание русского фарфора, гравюр и литографий, а также табакерки и старое русское серебро, после национализации превратилась в Музей-выставку русской художественной старины. Одновременно советская власть открывала в районах Москвы Пролетарские музеи для художественного просвещения масс. Так, в экспозиции 1-го Пролетарского музея, открытого в 1918 году к годовщине революции, выставлилась старообрядческая моленная Рахмановых⁷⁴. Несколько сотен икон находилось в экспозиции Пролетарского музея Рогожско-Симоновского района на Гончарной улице⁷⁵. После его закрытия иконы поступили в «зубаловский фонд», а оттуда позже были распределены между музеями и «Антиквариатом»⁷⁶.

Бывшие владельцы коллекций, например И. С. Остроухов, А. В. Морозов и Л. Л. Зубалов в Москве, Н. П. Лихачев в Петрограде⁷⁷, В. Н. Ханенко в Киеве⁷⁸, вначале исполняли обя-

Письма. М., 1997. С. 97). Знаменитая усадьба Зубаловых в подмосковной деревеньке Калчуга, напоминавшая укрепленный средневековый замок, после революции стала резиденцией «Зубалово», где обосновались советские руководители. Там до 1932 года жил и Сталин (*Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука. С. 247. См. также очерк «Зубаловы, семья – нефтепромышленники, меценаты, коллекционеры» на сайте: http://www.baku.ru/enc-show.php?id=178073&cmm_id=276).

⁷¹ Румянцевский музей возник на основе частной коллекции книг, монет, медалей, рукописей и этнографических материалов государственного канцлера графа Николая Петровича Румянцева, сына знаменитого фельдмаршала времен Екатерины Великой Петра Александровича Румянцева-Задунайского. Вначале музей располагался в петербургском особняке Н. П. Румянцева. В 1861 году он фактически был спасен от захирения переводом в Москву, где обосновался в знаменитом доме Пашкова напротив Кремля. Антонова в своем предисловии к каталогу древнерусской живописи ГТГ называет собрание икон Румянцевского музея захудалым. Оно сложилось из приобретенного собрания П. И. Севастьянова, составлявшегося на Афоне, а также из пожертвований частных лиц, дворцового ведомства и Оружейной палаты. Антонова выделила иконы, поступившие из заброшенного склада Московской синодальной конторы, помещавшегося в Кремле в Ивановской колокольне (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 14). После революции в Румянцевский музей из ГМФ была передана коллекция икон купца Егора Егоровича Егорова. В 1924 году советской властью книжное собрание музея и дом Пашкова были переданы Государственной библиотеке им. В. И. Ленина. Остальное собрание Румянцевского музея было расформировано и распределено между Музеем изящных искусств, Историческим музеем, Третьяковской галереей и другими музеями. Собрание драгоценностей отправлено в Гохран, религиозные ценности – в Музейный фонд.

⁷² И. С. Остроухов (1858–1929) представлял новый тип коллекционера в России на рубеже веков. Художник, он одним из первых увидел в иконе произведение искусства. Вслед за Рябушинским Остроухов завел у себя собственную реставрационную мастерскую и лично следил за расчисткой икон. «Домашним» реставратором Остроухова был Евгений Иванович Брягин.

⁷³ А. В. Морозов (1857–1934) – один из братьев – владельцев крупного мануфактурного производства в дореволюционной России. Началом его собрания стала небольшая, но ценная коллекция икон, полученная в наследство от родителей-старообрядцев. Морозов задался целью собрать лучшие образцы всех эпох и течений древнерусской живописи, но революция помешала это сделать. Согласно составленному им в 1920 году списку, его собрание включало 219 икон.

⁷⁴ 1-й Пролетарский музей располагался на Большой Дмитровке в особняке Леве, иконы выставлились в особом помещении (Каталог древнерусской живописи. С. 27). Георгий Карпович (1872–1931) и Иван Карпович Рахмановы (1871–1921) – собиратели икон, выходцы из московской купеческой старообрядческой семьи. Г. П. Рахманов был профессором Московского университета. См.: *Юхименко Е. М.* Рахмановы: купцы-старообрядцы, благотворители и коллекционеры. М., 2013.

⁷⁵ В 1924 году этот музей формально стал филиалом Третьяковской галереи. Чтобы освободить место в галерее для поступивших национализированных ценностей, часть экспозиции, главным образом иконы, переводилась в пролетарские музеи (*Грбавь И.* Письма. 1917–1941. С. 324, сноска 11).

⁷⁶ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 27.

⁷⁷ После революции Н. П. Лихачев отдал свой трехэтажный особняк в Петрограде со всеми находившимися в нем в то время собраниями Археологическому институту. В 1925 году на основе грандиозного собрания исторических документов, собранного Лихачевым, был основан Музей палеографии АН СССР, а сам Лихачев до 1930 года выполнял обязанности заведующего музеем.

⁷⁸ Варвара Николовна Ханенко (1857–1922) – жена крупного промышленника и банкира, члена Государственного Совета

занности директоров-хранителей своих коллекций-музеев. Алексей Викулович Морозов жил при собрании, расположившись в двух комнатах в новоиспеченном музее в своем бывшем особняке во Введенском переулке. Он сам занимался описанием коллекции, так что, вопреки скептицизму Владимира Тетерятникова, вероятнее всего, собственноручно писал инвентарные номера и клеил этикетки нового музея на свои иконы.

В революционных событиях находят объяснение и так озадачившие Тетерятникова этикетки Музея фарфора и адрес «Мертвый пер., 9» на морозовских иконах в коллекции Ханна. Русский фарфор занимал главное место в эклектичной коллекции Морозова – 2459 предметов! В 1921 году Музей русской художественной старины, в который превратилось бывшее собрание Морозова, был преобразован в Музей фарфора. Дом № 9 в Мертвом переулке в Москве (ныне здание посольства Дании) до революции занимала знаменитая красавица, воспитанная поэтами, писателями и художниками, Маргарита Кирилловна Морозова, урожденная Мамонтова, жена московского фабриканта, мецената и коллекционера русской и европейской живописи Михаила Абрамовича Морозова. Она и после революции оставалась жить в этом особняке, но теперь уже в подвале.

С лета 1918 года в течение более трех лет дом № 9 в Мертвом переулке занимал Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР, или, коротко, Музейный отдел, которым вначале недолго заправлял Грабарь, а затем Наталья Троцкая, жена Льва Троцкого. Эмиссары Музейного отдела спасали произведения искусства по всей разоренной стране, вывозя их из усадеб, церквей и монастырей в хранилища Музейного фонда, вели их регистрацию и распределяли по музеям. В особняке в Мертвом переулке побывало немало художественных и исторических ценностей, о чем и свидетельствует штамп с адресом на их обратной стороне. Такой адрес остался и на некоторых иконах Ханна, немало смутив Тетерятникова.

Реставратор и искусствовед Н. Н. Померанцев вспоминал события тех лет:

Несмотря на мрачное название переулка, где мы размещались, отдел музеев напоминал шумный, жужжащий пчелиный улей. И уж никак не походил на канцелярию! С утра до вечера в нем толкались художники и антиквары, писатели и музейные работники, хлопотавшие о коллекциях фарфора, артисты, имеющие ценные собрания картин, вроде балерины Большого театра Е. В. Гельцер, другие люди. Тут можно было встретить и монаха из далекого северного скита, и старца из Оптиной пустыни, московских старообрядцев, пекущихся о древних иконах и старопечатных книгах. И, конечно, масса ходяков с самых отдаленных концов страны – учителей, заведующих новыми музеями, работников только что организуемых на местах отделов народного образования, представителей ревкомов, волостных и уездных Советов, даже чрезвычайных комиссий, которым приказывалось «принять решительные меры борьбы против бессовестного хищения народного достояния»...⁷⁹

Национализация произведений искусства и концентрация шедевров в главных государственных музеях давала уникальные возможности, но и таила вполне реальные опасности. Бла-

Б. И. Ханенко. Особняк Ханенко в Киеве, где хранилась первоклассная коллекция западноевропейской и русской живописи, после революции был превращен в музей. Впоследствии он был разделен на Музей русского искусства, куда отошли иконы, и Музей западного и восточного искусства. Коллекции обоих музеев понесли значительные утраты при оккупации немцами Киева в период Второй мировой войны. Вздорнов пишет о том, что Ханенко тратила большие средства на покупку и расчистку икон втайне от мужа, который, по ее словам, икон не любил, не понимал и был недоволен, когда она их покупала. По оценке А. И. Анисимова, наделенная очень тонким чутьем Ханенко была крайне недоверчивой и своенравной и привнесла в коллекционирование «некоторые утонченные приемы женской истерии» (см.: Анисимов А. И. Григорий Осипович Чириков (к 25-летию деятельности) // Вздорнов Г. И. Реставрация и наука. С. 171).

⁷⁹ Коншин Е. Революция в Мертвом переулке // Арбатский архив: Историко-краеведческий альманах. Вып. 1. М., 1997. С. 359.

годаря национализации стало возможным раскрытие чудотворных икон, без чего нельзя было бы увидеть и изучать древнерусскую живопись, скрытую под более поздними поновлениями и загрязнением. Такое разрешение можно было получить лишь от советской власти, церковь не дала бы на это согласие. Однако национализация и перемещение такого огромного количества ценностей в период революционного хаоса, насилия и воинствующего атеизма были связаны с огромными потерями и порчей художественных произведений. Даже поступление в ведущие музеи не гарантировало сохранности. Музеи задыхались от недостатка площадей; документы описывают ужасы хранения в порой не приспособленных для этого битком забитых помещениях.

Сконцентрировав львиную долю художественного достояния страны в нескольких крупных музеях и хранилищах Государственного музейного фонда, советская власть затем начала процесс сложного и затянувшегося на годы перераспределения ценностей. Коллекции дробились и обезличивались: наиболее ценное поступало в центральные музеи, причем произведения искусства могли переходить из одного музея в другой; драгоценности уходили в Гохран, менее ценное поступало в провинциальные музеи или Госфонд для продажи через антикварные магазины. Иконы не избежали этой участи, они тоже оказались втянуты в сложный процесс централизации и перераспределения. Так, после преобразования Музея русской художественной старины в Музей фарфора началось странствование икон А. В. Морозова. Через Музейный фонд часть их была распределена по музеям, другие проданы. В 1920-е годы были расформированы собрание икон Румянцевского музея и зубаловская коллекция. Более счастливой оказалась судьба иконного собрания И. С. Остроухова. По смерти бывшего владельца в 1929 году Музей иконописи и живописи был закрыт⁸⁰, но иконное собрание избежало распыления и в основном поступило в Третьяковскую галерею⁸¹.

Впрочем, вначале вовсе не Третьяковская галерея стала главным местом концентрации шедевров иконописи. Этот факт может вызвать удивление у наших современников, которые привыкли считать ее лучшим мировым собранием древнерусского искусства. Однако после революции претендентов на роль главного иконного музейного хранилища хватало. Прекрасные и в большинстве случаев гораздо более значимые, чем в то время у Третьяковки, коллекции икон имели и Русский музей, в котором еще с дореволюционного времени оказалась коллекция Лихачева⁸², и Исторический и Румянцевский музеи, и Музей иконописи и живописи с блистательным собранием Остроухова, и Музей русской художественной старины – собрание Морозова, а также известные старообрядческие общины. Во власти государства было назвать

⁸⁰ Зав. отделом нумизматики ГИМ А. В. Орешников писал в дневнике: «Музей Остроухова постепенно разовьется по музеям; здание его предназначалось под студенческое общежитие, что и было причиной его уничтожения, но сегодня была комиссия, осмотрела его и нашла непригодным. К чему было так скоропалительно его уничтожать!» (Научное наследство. Т. 34. Алексей Васильевич Орешников. Дневник. 1915–1933. Кн. 2. 1925–1933. М., 2011. С. 376 (далее Дневник Орешникова)).

⁸¹ Коллекция Остроухова была эклектичной. Помимо икон и предметов церковной утвари, она включала акварели и рисунки русских художников, живописные произведения русских мастеров и работы западноевропейских художников, скульптуру, предметы декоративно-прикладного искусства Древнего Египта, Греции, Рима, Японии и Китая. В общей сложности насчитывалось около двух тысяч произведений. После расформирования эти ценности разошлись по разным музеям.

⁸² Как и большинство крупных коллекционеров того времени, Лихачев обладал значительным денежным состоянием, что позволяло не скупиться. Кроме того, он был ученым с именем, знатоком средневековой художественной культуры, поэтому поставщики в первую очередь ему предлагали древние памятники. Его собирательство имело ту отличительную черту, что служило интересам его научных исследований. На основе своего собрания он написал несколько книг о русской и греческой иконописи. В 1913 году Лихачев продал свою коллекцию икон, которая в то время уже насчитывала 2435 произведений, Русскому музею им. Александра III. Государственное казначейство должно было расплатиться с ним в течение пяти лет. В 1917 году к власти в России пришли большевики, и, видимо, всех денег Лихачев не получил. Однако во многом благодаря тому, что его коллекция икон еще до революции оказалась в одном из главных российских музеев, она избежала распыления – части, которая постигла большинство дореволюционных иконных собраний, в том числе и такие знаменитые, как собрание С. П. Рябушинского и А. В. Морозова. Греческие и поствизантийские иконы из коллекции Лихачева после революции были переданы в Эрмитаж.

любой из них главным иконным музеем страны и заполнить национализированными сокровищами.

Решением Наркомпроса в 1924 году выбор пал на Исторический музей, Третьяковке же государство в то время определило специализацию в светской русской живописи XVIII–XIX веков. Возможно, в выборе Исторического музея в качестве основного иконного музейного хранилища страны сыграло роль то, что он к тому времени уже имел многотысячную коллекцию религиозных древностей, подаренную купцом и собирателем Петром Ивановичем Щукиным, а его директором был Николай Михайлович Щекотов, стоявший у истоков изучения русской иконы. Кроме того, созданный в начале 1920-х годов отдел религиозного быта⁸³ Исторического музея возглавлял один из самых энергичных членов Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи Александр Иванович Анисимов⁸⁴. Личность Анисимова неразрывно связана с триумфальным стремительным ростом иконного собрания Исторического музея, а затем и с трагедией отдела религиозного быта. Возможно, однако, и то, что чиновники в Наркомпросе, принимавшие решение о выборе Исторического музея в качестве главного иконного хранилища, все еще находились в плену традиционных представлений об иконе как историческом, бытовом и религиозном предмете. Ведь ГИМ в то время считался историко-бытовым, а не художественным музеем.

⁸³ В структуре ГИМ это подразделение называлось отделением, но в исследовательских публикациях за ним закрепилось название отдела.

⁸⁴ Анисимов поступил на работу в ГИМ 16 ноября 1920 года (*Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее // История собирания, хранения, реставрации памятников древнерусского искусства: Сб. статей по материалам науч. конф., 25–28 мая 2010 года. М., 2012. С. 467). О трагической судьбе этого человека будет рассказано в следующей главе.

Глава 3. Трагедия исторического музея

Иконное собрание Исторического музея до революции в основном составлялось дарами священнослужителей, дворянских и купеческих семей, а также закупками на торгу и у частных лиц⁸⁵. Известно, например, что А. В. Морозов в начале XX века преподнес в дар музею небольшую икону «Богоматерь Ярославская», которая в его старообрядческой семье считалась произведением Андрея Рублева. Рублевская легенда, однако, не подтвердилась⁸⁶. В 1904 году Исторический музей получил коллекцию российских древностей купца и мецената Алексея Петровича Бахрушина. Значимость собрания религиозных ценностей музея неизмеримо выросла, когда в 1905 году купец и коллекционер Петр Иванович Щукин (1853–1912) передал в дар свое богатейшее древлехранилище, которое количеством и качеством превосходило собрание самого Исторического музея⁸⁷. Коллекция Щукина, включавшая около 300 тысяч предметов, в том числе и более ста икон, была дивной, но после передачи в Исторический музей она по-прежнему хранилась отдельно в собственном особняке Щукина на Малой Грузинской⁸⁸. Ко времени революции иконное собрание ГИМ достигло около 1200 икон⁸⁹, но как целостная коллекция исследовано не было. И хотя оно являлось одной из самых больших государственных иконных коллекций в стране, древних икон в ней, как считается, не было.

В первые годы советской власти иконное собрание Исторического музея пополнилось подлинными шедеврами и прекрасными образцами древнерусской живописи. Транзитом через Государственный музейный фонд иконы поступали из закрытых храмов и церквей, банковских сейфов, разоренных усадеб, антикварных частных магазинов, как, например, магазин Н. М. Вострякова в Китай-городском проезде, из Государственного хранилища ценностей при Московском ломбарде (Гохран). Значительным пополнением иконного собрания Исторического музея стала коллекция графа Алексея Сергеевича Уварова и его жены Прасковьи Сергеевны⁹⁰, переданная музею владелицей⁹¹. Она включала около трех сотен икон, в том числе

⁸⁵ Хотеевская И. А. К истории отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея // Искусство христианского мира: Сб. статей. М., 2005. Вып. IX. С. 404–405.

⁸⁶ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 23.

⁸⁷ Сотрудники ГИМ стремятся воссоздать и изучить древлехранилище Щукина, которое было распылено и частично утрачено. Этому собранию было посвящено несколько выставок в ГИМ. См., например: «Истинный друг музея...»: памяти Петра Ивановича Щукина. 1853–2003. Выставка вторая. Церковные древности из собрания П. И. Щукина. М., 2002–2003. Одна из проданных икон из собрания Щукина, «Богоматерь Владимирская», в наши дни находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

⁸⁸ Сейчас в этом здании находится Государственный биологический музей им. К. А. Тимирязева. В дарственной Щукина было сказано: «Если правительство после моей смерти признает когда-либо нужным продать означенное недвижимое имущество, то вырученные от продажи суммы должны быть обращены полностью в государственные процентные бумаги и зачтены в специальные средства Исторического музея, с образованием фонда моего имени, исключительно для приобретения памятников старины и на ученые исследования и издания музея» (И за строкой воспоминаний большая жизнь... С. 83). В благодарность Николай II пожаловал Щукину чин действительного статского советника, эквивалент чина генерал-майора в армии и контр-адмирала на флоте, который давал право на потомственное дворянство. Условия завещания Щукина, однако, были нарушены.

⁸⁹ Хотеевская И. А. К истории отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея. С. 405.

⁹⁰ Урожденная княжна Щербатова (1840–1924), умная и очаровательная, в молодости она была украшением балов и звездой светских салонов. Образ Кити Щербацкой в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» списан с нее. Выйдя замуж за известного археолога и коллекционера Алексея Сергеевича Уварова (1825–1884), стала интересоваться древностями и много сделала для развития российской археологии, исторической науки и самого Исторического музея, директором которого в 1909–1921 годах был ее брат, князь Николай Сергеевич Щербатов (1853–1929). После смерти мужа Уварова стала председателем Московского Археологического общества, являлась почетным членом Российской академии наук. В 1920 году эмигрировала, закончила свою жизнь в Югославии.

⁹¹ А. С. Уваров завещал свою коллекцию Историческому музею. Беспокоясь за судьбу собранных ее мужем художественных и исторических ценностей, графиня Уварова, как и некоторые другие московские коллекционеры, революционной весной 1917 года понемногу перевозила ценности в Исторический музей (И за строкой воспоминаний большая жизнь... С. 95).

шитые иконы и подписные работы⁹². И другие владельцы, бежавшие от революции в эмиграцию, оставляли свои собрания, как они считали на время, в Историческом музее. Эти коллекции хранились в особой кладовой.

Стараниями Александра Ивановича Анисимова⁹³ и его помощников в Историческом музее был создан отдел религиозного быта, который насчитывал десятки тысяч предметов⁹⁴. В отделе Анисимова оказались поступившие через Государственный музейный фонд иконы Морозова из расформированного Музея русской художественной старины, наиболее ценные иконы из собрания Рябушинского и Зубалова, а также отдела древностей расформированного Румянцевского музея и музея Строгановского училища (прил. 1). В ГИМ попали и иконы из рожденных революцией, но вскоре расформированных Пролетарских музеев Москвы, в их числе и иконы из моленной Рахмановых, а также иконы из частных коллекций Бахрушина, Бобринского, Брокера, Гучкова, Жиро, Соллогуба, Харитоненко, Шибанова, Ширинского-Шихматова, Егорова (через Румянцевский музей)⁹⁵, а также иконы из молельни И. И. Карасева в Девкином переулке (Бауманская ул.) в Москве, иконы из домовых церквей Басманной, Яузской и Шереметьевской больниц, Богоявленского, Высоко-Петровского, Донского, Перервинского, Гуслицкого, Чудова, Вознесенского монастырей и сотни икон из других мест⁹⁶.

Иконное собрание Исторического музея стремительно достигло колоссальных размеров. Если в 1918 году отдел религиозных древностей насчитывал около 1200 икон, то в 1923 году, согласно отчету Евгения Ивановича Силина, в то время старшего помощника хранителя отдела религиозного быта и знатока икон, в музее хранилось уже 2063 иконы. «Опись Силина», которую он составил в 1920-е годы, уже содержит описание 4552 икон, выделенных как «самые ценные»⁹⁷. Всего за десять послереволюционных лет ГИМ получил без малого четыре тысячи икон! Особенно выделяется 1923 год, когда в музей поступило почти 1700 икон (прил. 1).

⁹² Основная коллекция Уваровых находилась в родовой усадьбе Поречье Можайского уезда Московской губернии. В июне 1917 года сотрудник ГИМ В. А. Городцов выехал в Поречье для приема ценностей. Он описал имение как «замечательный дворец, наполненный удивительными научными сокровищами» (И за строкой воспоминаний большая жизнь... С. 126–127). Вывоз коллекции оказался оправданным. После национализации в 1920-е годы в усадьбе разместилась колония для малолетних преступников. То, что не порушили и не растащили малолетки, было разорено временем и оккупацией. Центральная часть особняка обрушилась вплоть до первого этажа, все интерьеры и парковые павильоны были уничтожены, памятники садовой скульптуры исчезли. Не повезло и дому графини Уваровой в Леонтьевском переулке, где разместился Московский комитет РКП(б). 25 сентября 1919 года там был совершен террористический акт.

⁹³ А. И. Анисимов (1877–1937) – российский историк и искусствовед. После окончания Московского университета в 1904 году уехал работать в село под Новгородом, где 12 лет преподавал в земской мужской учительской семинарии. Такое решение, вероятно, было результатом воспитания в семье земских деятелей. Мать Анисимова работала земским фельдшером, а отец изучал крестьянскую общину. В древней Новгородской земле Анисимов увлекся изучением и собирательством икон, став знатоком древнерусской живописи не в результате получения формального образования, а в ходе практических работ. В 1918 году Грабарь, который знал Анисимова по работе с новгородскими памятниками, пригласил его в Комиссию по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Об А. И. Анисимове см.: *Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов (1877–1937). М., 2000; *Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука. С. 139–160.

⁹⁴ В одном из писем Анисимов сообщал, что в отделении религиозного быта было сосредоточено до 34 тыс. художественных предметов. В следственном деле Анисимова 1930 года приведена другая, но тоже очень внушительная цифра – 20 тыс. предметов (*Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 37, 52). Гувакова считает, что разница в 14 тыс. предметов – это неучтенные иконные образцы (прориси) (*Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее. С. 467).

⁹⁵ Егор Егорович Егоров (1863–1917) – коллекционер старопечатных книг, древних рукописей и икон, из семьи московских купцов-старообрядцев. Его собрание, куда вошли и иконы из собрания Н. М. Постникова, славилось иконами XVI–XVII веков, современники считали его одним из лучших по подбору строгановских писем. Оно состояло примерно из 1300 произведений и располагалось в моленной в особняке Егорова в Салтыковском (позже Дмитровский) переулке. В первые годы советской власти собрание поступило в Румянцевский музей. Часть коллекции была передана в ГИМ, остальное в 1939 году передали в ГТГ.

⁹⁶ См.: *Хотеев И. А.* К истории отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея С. 404–413; *Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее. С. 475. Гувакова, в частности, отмечает, что в официальных отчетах музея указывались лишь национализированные коллекции, а поступления из закрытых храмов и монастырей замалчивались.

⁹⁷ *Гувакова Е. В.* Указ. соч. С. 473, 475, 476.

Помимо шедевров из национализированных частных коллекций, известных с дореволюционных времен, иконное собрание Исторического музея в первые годы советской власти пополнилось шедеврами древнерусской живописи, лишь недавно собранными Комиссией по сохранению и раскрытию памятников древней живописи. Поступлению этих шедевров в ГИМ, видимо, в немалой мере способствовали личные и профессиональные связи, в частности то, что глава отдела религиозного быта Анисимов являлся одним из организаторов и активным участником Комиссии и был самым тесным образом вовлечен в процесс поиска и реставрации древних икон.

Необходимо сказать хотя бы несколько слов о Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, созданной по инициативе Грабаря в 1918 году. Ее история захватывает, как приключенческий роман⁹⁸. В голодные, холодные и тифозные годы Гражданской войны⁹⁹, заручившись письмом и благословением патриарха Тихона, экспедиции Комиссии искали по городам, селам и монастырям России шедевры иконописи и древние фрески. Потрясающие открытия совершались в захламленных рухлядных и сараях, где под мусором, покрытые пылью и птичьим пометом, были погребены древние иконы¹⁰⁰. В Комиссии работали лучшие реставраторы того времени, которые освободили из-под многовековых наслоений почерневшей олифы, копоти и позднейших записей живопись Древней Руси. По мнению Г. И. Вздорнова, именно с работой этой Комиссии связано превращение реставрации из коммерческого, а зачастую и варварского предприятия в науку, не допускавшую восполнения и поновления утрат первоначальной живописи¹⁰¹. Среди шедевров, раскрытых реставраторами Комиссии, была знаменитая византийская икона XII века «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора Московского Кремля. Казалось бы, еще вчера исследователи отказывались верить в существование икон домонгольского времени. Теперь они держали их в руках. Реставраторы Комиссии раскрыли и знаменитую «Св. Троицу», написанную Рублевым в XV веке. Благодаря их работе Андрей Рублев и Феофан Грек перестали быть легендой, обрели историческую кровь и плоть, а древнерусская икона заявила о себе как произведении искусства мирового значения. Систематические массовые расчистки икон, хранившихся в церквях и монастырях, из-за неизбежного противодействия духовенства были невозможны в царское время. Теперь же всем распоряжалось советское светское государство. Есть определенная правда в словах Анисимова, что революция пробудила от столетнего сна великие образы прошлого¹⁰².

⁹⁸ О работе Комиссии см.: Вздорнов Г. И. Реставрация и наука. С. 57–88.

⁹⁹ Работа продолжалась и в годы нэпа, однако финансирование резко сократилось.

¹⁰⁰ В одном из интервью хранитель Эрмитажа Юрий Пятницкий обвинил членов Комиссии в том, что их деятельность изначально была направлена на сбор икон для продажи за границей: «Видимость была вполне благородной – находим и спасаем церковные памятники. Позже выяснилось, что все это имело „дальний прицел“: по церковным дореволюционным описям производилось изъятие ценностей из храмов для распродаж» (<http://www.online812.ru/2011/11/01/013/pda.html>). Доказательств Пятницкий не приводит. Возможно, что 10–15 лет спустя некоторые из собранных Комиссией икон были проданы за границу, но не идея продаж двигала исследователями древнерусского искусства в 1918–1919 годах, когда о массовой продаже икон еще и речи не было, а жажда открытий. Все главные шедевры, которые были раскрыты Комиссией, остались в России.

¹⁰¹ Были и критики работы Комиссии и самого Анисимова, опасавшиеся, что жажда открытий, сопряженная с поспешностью, может привести к порче древней живописи. Графиня П. С. Уварова в 1921 году из Сербии писала: «Я совершенно Вашего мнения о Анисимове и его молодецкой решительности, с которой он бросается на расчистку наших древних икон. Верно, что найдутся перлы, но сколько из них пропадут при подобной поспешности» (Кызласова И. Л. Александр Иванович Анисимов. С. 12). Высокую оценку работе Комиссии дают Г. И. Вздорнов и И. Л. Кызласова. Отношение Ю. А. Пятницкого более критично. Он пишет: «Несмотря на провозглашенные „Комиссией“ и лично И. Э. Грабарем и А. И. Анисимовым новые сугубо научные принципы реставрации, реальная работа нередко шла по старинке. При этом операции проводились часто очень поспешно» (Пятницкий Ю. А. Древнерусские иконы и антикварный мир Запада. С. 351). Однако конкретные примеры «порчи икон» Пятницкий не приводит. В литературе есть лишь указание на проблемы с сохранностью древних новгородских и псковских фресок, которые в 1910-х и 1920-х годах расчищали, применяя непроверенные химические реактивы (Вздорнов Г. И. Реставрация и наука. С. 100–101).

¹⁰² Анисимов А. И. О древнерусском искусстве: Сб. статей. М., 1983. С. 82, 83. В 1924 году Комиссия была преобразована в Центральные государственные реставрационные мастерские. В 1934 году после волны репрессий против сотрудников мастерские, которые воспринимались властью как рассадник религиозных настроений и хранитель гонимой властью веры,

Отдел религиозного быта Исторического музея стал основным хранилищем раскрытых шедевров древнерусского искусства. По словам современника, Анисимов сосредоточил в Историческом музее «драгоценнейший материал для действительного суждения о древнерусской живописи»¹⁰³. Именно сюда после раскрытия Комиссия передала такие иконы домонгольского времени, как «Богоматерь Владимирская», «Ангел Златые власы», двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» с «Поклонением кресту», знаменитое «Устюжское Благовещение» и «Св. Никола» из Новодевичьего монастыря. Здесь, в Историческом музее, в то время хранились и иконы «Богоматерь Донская», которую по преданию казаки преподнесли князю Дмитрию перед битвой на Куликовом поле, и «Богоматерь Пименовская», привезенная на Русь из Константинополя в XIV веке, и «Четырехчастная» конца XIV – начала XV века из московского Кремля, написанная либо собственноручно Феофаном Греком, либо в его мастерской, и десятки других выдающихся произведений древнерусского искусства. Сейчас эти шедевры украшают коллекции Третьяковской галереи и Русского музея, но их первым музейным домом был Исторический музей.

Новое значительное пополнение иконного собрания ГИМ произошло в конце 1920-х годов в результате ликвидации Государственного музейного фонда. Как будет рассказано позже, все без исключения иконы музейного значения – более 600 икон, – отобранные специальной комиссией, занимавшейся распределением икон ГМФ, членом которой был Анисимов, поступили в Исторический музей. Не ограничившись этим, Анисимов при ликвидации ГМФ продолжал отбирать лучшие и из тех икон, которые были признаны комиссией госфондовскими, то есть не имевшими музейного значения и подлежавшими передаче в Госторг на продажу¹⁰⁴. Первое послереволюционное десятилетие стало временем триумфального роста иконного собрания Исторического музея, когда тысячи произведений, включая главные шедевры древнерусской живописи, оказались в отделе религиозного быта Анисимова.

Историческому музею, однако, не суждено было остаться главным советским хранилищем шедевров древнерусского искусства. ГИМ оказался всего лишь очередным перевалочным пунктом в революционном странствии икон. Массовый исход икон из Исторического музея произошел в 1930 году. Этому предшествовало формальное решение Наркомпроса о специализации музейного дела и сосредоточении произведений изобразительного искусства в картинных галереях. Восприятие иконы прежде всего как произведения искусства, в противовес ее пониманию как бытового, исторического или культового предмета, в то время было новаторским. Энергичная деятельность самого Анисимова в немалой степени способствовала этому революционному открытию. Ирония судьбы, однако, заключалась в том, что это новое понимание иконы послужило формальным основанием для разгрома созданного им в Историческом музее отдела религиозного быта. Но были и более глубинные причины политико-идеологического свойства.

В конце 1920-х годов началась кампания шельмования Анисимова в прессе, что объективно представляло угрозу и для Исторического музея. В своей автобиографии, которую Анисимов писал уже во время допросов в ОГПУ, он с грустным сарказмом рассказывал:

На страницах «Известий» сообщению о моем исключении¹⁰⁵ предшествовала статья комиссара Н. А. Семашко, в которой он писал о какой-

были ликвидированы. Грабать, над которым тоже сгустились тучи, в 1930 году поспешил уйти из ЦГРМ. В октябре 1930 года был арестован Анисимов, в 1931–1933 годах та же участь постигла ведущих реставраторов ЦГРМ. Последним директором ЦГРМ был латыш Я. Г. Лидак, брат известного чекиста Я. Петерса. После ликвидации ЦГРМ их функции были переданы реставрационным мастерским Третьяковской галереи.

¹⁰³ Кызласова И. Л. Александр Иванович Анисимов. С. 13.

¹⁰⁴ Об этом см. гл. 5 ч. III «Ликвидация Государственного музейного фонда».

¹⁰⁵ Речь идет об увольнении Анисимова из Научно-исследовательского института искусствоведения РАНИОН.

то жебелевщине среди профессоров¹⁰⁶ (впрочем, не помяная моего имени, но явно разумея его) и о какой-то кулацкой психологии, о которой я вообще не имел и не имею никакого понятия. Прочитав эту непонятную для меня вещь, я с сожалением подумал только, что такая незначительная общественно и политически личность, как я, пригодилась даже для Комиссара, как средство для обнаружения им безошибочности его партийной линии. По этому примеру можно судить, каким пригодным объектом для отыгрывания на мне пришелся я средним и мелким советским чиновникам. Все стали доказывать на травле меня свою приверженность марксизму, особенно, конечно, беспартийные¹⁰⁷.

«Преступление» Анисимова, как и академика С. А. Жебелева, состояло в том, что он посмел издавать свои труды за границей. Книга Анисимова «Владимирская икона Божьей Матери» вышла в Праге, в научно-исследовательском центре *Seminarium Kondakovianum*, созданном известным исследователем икон академиком Никодимом Павловичем Кондаковым (1844–1925). В этом центре работали бывшие коллеги Анисимова, оказавшиеся в эмиграции, но для советской власти они были не учеными, а белыми эмигрантами, врагами.

Анисимова уволили со всех занимаемых им научных и преподавательских постов. Созданный им отдел религиозного быта был не просто закрыт, а разгромлен¹⁰⁸. Решение о закрытии отдела «в процессе осуществления культурной революции» было принято на коллегии Главнауки Наркомпроса по докладу начальника Главнауки М. Н. Лядова¹⁰⁹. По словам Анисимова, «холопы из Исторического музея, зная это, поспешили проявить инициативу в своей собственной среде и подняли в ученом совете вопрос о расформировании отдела религиозного быта за ненужностью». В одном из писем за границу от 28 февраля 1929 года Анисимов эмоционально описал позорное судилище, устроенное в Историческом музее. Написал он и о безволии тогдашнего директора музея П. Н. Лепешинского – профессионального революцио-

¹⁰⁶ Имеется в виду травля академика С. А. Жебелева. Его и других ученых, опубликовавших научные работы в «белоземгрантской» Праге, обвинили в антисоветизме.

¹⁰⁷ *Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 64–65. Вздорнов пишет, что тон травле Анисимова в печати задавали Ф. Рогинская, автор разгромной статьи в «Известиях» от 17 апреля 1927 года, и уважаемый искусствовед и профессор А. И. Некрасов, к которым позже присоединился и Н. Р. Левинсон, ученый секретарь и руководитель сектора по учету и хранению памятников архитектуры и искусства ЦГРМ. Некрасов и Левинсон впоследствии тоже были арестованы. Некрасов отбыл долгую каторгу, а Левинсон осужден на три года условно и освобожден (*Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука. С. 154; *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000. С. 343–344, 364).

¹⁰⁸ О разгроме отдела Анисимова также см.: *Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 49–51. В 1921 году научные отделы ГИМ были объединены в 6 разрядов. «Отделение религиозного быта», которое возглавлял Анисимов, входило в «III исторический специальный разряд», в котором хранились вещественные памятники по отраслям быта. В 1929 году в ГИМ прошла реорганизация в соответствии с марксистскими идеями развития общества. Так, вместо ликвидированного общеисторического разряда был образован сектор истории развития общественных форм, в составе которого были отделы доклассового общества, эпохи феодализации, эпохи феодализма, эпохи торгового капитала, эпохи промышленного капитализма, эпохи социалистического строительства; вместо специально-исторического разряда образован сектор диалектической истории техники. Отдел религиозного быта не вписывался в новую «марксистскую» структуру. Кадровая ломка в музее стала удобным моментом, чтобы «выбросить за борт» ставшего опасным Анисимова. В том же 1929 году из ГИМ уволили многих «буржуазных специалистов», в том числе В. А. Городцова, Ю. П. Готье, Н. Д. Протасова и др.

¹⁰⁹ Мартын Николаевич Лядов (1872–1947), настоящая фамилия Мандельштам. Партийные псевдонимы: Русалка, Мартын, Григорий, Семенович, Саратовец, Лидин. Сын купца. В 1890–1891 годах служил в армии в чине младшего унтер-офицера. Революционную деятельность начал в 1891 году в московских народнических кружках. В 1893 году участвовал в создании Московского рабочего союза. В 1895 году арестован, в 1897 году выслан в Верхоянск. Участник баррикадных боев в Москве в 1905 году, член Московского комитета РСДРП. Делегат II съезда РСДРП, большевик. В 1909 году примкнул к меньшевикам. В 1917 году зам. председателя Бакинского совета. В 1918–1920 годах работал в Грузии. С 1920 года в Москве, «порвал с меньшевизмом» и восстановлен в РКП(б). В 1918 году секретарь Союза нефтепромышленных рабочих. С 1920 года работал в ВСНХ РСФСР, затем директором Правления нефтяной промышленности. В 1923–1929 годах ректор Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова. В 1927–1930 годах член Центральной ревизионной комиссии ВКП(б). С 1929 года председатель Главнауки, с 1930-го – зав. архивом Октябрьской революции, с 1932-го – персональный пенсионер. Автор первых работ по истории партии (см.: *Залесский К. А.* Империя Сталина: Биографический энциклопедический словарь. М., 2000; Большая советская энциклопедия).

нера, посланного в музей представлять власть; о «предателях из числа коллег», которые впергонки обвиняли отдел в том, что он является мертвым балластом и занимается вредительством, показывая «картину официального православия»; о «любезном молчании» на совете известных ученых¹¹⁰.

Пришлось отбиваться и защищать отдел одному, – писал Анисимов, – и я отвел свою душу, за полчаса высказал все, что накопилось за ряд лет. Говорил открыто в глаза, называя все вещи своими именами¹¹¹.

Это письмо, которое характеризует Анисимова как человека прямолинейного, смелого и даже вызывающе дерзкого, есть свидетельство его обреченности в стране, где свободное слово и даже свободная мысль считались преступлением. Не могу не процитировать и другие его слова, крик измученной души:

Тупоумие, примитивизм и злоба партийных соединяются с подлостью, предательством и холопством беспартийных и создают такую атмосферу, в которой нет ни атома духовного кислорода, и жить в ней могут только какие-то переродившиеся существа¹¹².

Сам Анисимов перерождаться не желал.

После позорно-холопского судилища над отделом религиозного быта, а по сути и над самим Анисимовым многотысячное собрание религиозных древностей было расформировано. В том же письме Анисимов с горечью сообщал, что иконы отправились (пока) в иконографию, то есть отдел, где хранились исторические портреты декольтированных дам и увенчанных звездами кавалеров¹¹³; шитье и облачения – в отдел ткани, то есть к кускам материи, кружевам, женским бальным платьям и мужским камзолам; резьба и утварь – в отделы домашнего и государственного быта¹¹⁴.

Репрессии против отдела религиозного быта в Историческом музее прошли на волне грандиозной антирелигиозной кампании 1927–1929 годов, охватившей все страну, инициаторами которой были Емельян Ярославский и его Союз безбожников. В ходе этой кампании на территориях церковных и монастырских комплексов массово создавались антирелигиозные музеи¹¹⁵. Симптоматично, что перед закрытием отдел религиозного быта Исторического музея переименовали в отдел антирелигиозной пропаганды. Возможно, это была попытка спасти его. Не случайно антирелигиозное наступление по всей стране совпало с началом сталинских преобразований – форсированной индустриализацией и коллективизацией. Атака безбожников стала идейным обеспечением социалистического наступления. Представляется, что накал антирелигиозной кампании, проходившей в стране в конце 1920-х годов, позволяет лучше понять не только причины разгрома отдела религиозного быта, но и то, почему для травли выбрали Анисимова. В Историческом музее были и другие сотрудники, которые печатались в белоэмигрантской научной прессе, в той же самой Праге, но избежали ареста. А. В. Орешни-

¹¹⁰ Один из старейших сотрудников ГИМ А. В. Орешников, тоже «любезно молчавший» на заседании, объяснил причины безволия большинства в дневниковой записи от 29 января: «С 11 ч. до 3-х ½ ч. шло заседание, посвященное докладу Г. Л. Малицкого о его поездке за границу и по вопросу об уничтожении отдела религиозного быта, который поднят Н. М. Щекотовым (! – Е. О.) и поддержан В. К. Клейном; А. И. Анисимов горячо защищал отдел; большинство, в числе их я, молчало, да и можно ли говорить, рискуя быть выгнанным из Музея; председатель заседания Матвеев предложение Щекотова принял. Настроение я вынес тяжелое» (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 331).

¹¹¹ Кызласова И. Л. Александр Иванович Анисимов. С. 49–51.

¹¹² Там же. С. 52.

¹¹³ Известен также как отдел бытовой иллюстрации.

¹¹⁴ Кызласова И. Л. Александр Иванович Анисимов. С. 52.

¹¹⁵ См. кандидатскую диссертацию О. П. Постернак «Музейная политика России и судьба религиозного культурного наследия в 1920–1930-х гг. (По материалам Донского и Страстного монастырей)». Защита состоялась в 2006 году в Московском государственном университете культуры и искусств.

ков, например, публиковал там свои статьи по нумизматике. «Вина» Анисимова усугублялась тем, что его труд был посвящен религиозному предмету – иконе.

Идейные причины разгрома отдела религиозного быта объяснил партиец Лядов, начальник Главнауки, с которым у Анисимова состоялся не просто исторический, а эпохальный разговор, сродни знаменитому разговору Понтия Пилата и Христа о том, что есть истина, и тоже с трагическим исходом. Анисимов откровенно заявил, что не имеет ничего против марксизма как одного из методов изучения мира, но сам он стоит на позициях идеализма, признает субстанцию духа и считает религию великой культурной силой. Кроме того, по его мнению, научное изучение религиозного искусства не является антисоветским деянием. «Как от врача нет смысла требовать, чтобы он был марксистом, а не идеалистом, чтобы уметь хорошо лечить, так и в деле реставрации это не имеет абсолютно никакого значения», – позже, после ареста, напишет он в своей допросной автобиографии. Лядов же и иже с ним не допускали идейных компромиссов¹¹⁶. По их убеждению, победная стройка социализма могла развалиться, если ее фундамент не укрепить материалистическим мировоззрением.

Логика лядовых была прямолинейна и проста. Вот ее синопсис. Мировоззрение – всегда классово: материализм – орудие пролетариата, идеализм – орудие буржуазии. Сосуществовать они не могут. Вместе с идеалистическим мировоззрением должна быть в корне уничтожена и религия как его главное проявление. Поэтому все церкви будут разрушены. Поскольку Исторический музей призван служить делу просвещения масс, отдел религиозного быта в конкретный исторический момент в нем недопустим. Изучение религиозных памятников, если оно не служит антирелигиозной пропаганде, является буржуазной наукой. Наука, она ведь тоже классовая. Вот когда материалистическое мировоззрение прочно утвердится в умах поколений советских людей – примерно через полвека или около того, – тогда можно будет безвредно для дела социализма приступить сначала к инвентаризации, а там, глядишь, и к научному исследованию памятников религиозного быта. А сейчас, извините, тот, кто не с нами, тот против нас. Воистину, не случайно партия доверила Лядову пост ректора Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова, который готовил кадры для советской и партийной бюрократии и идейным руководителем которого был Центральный комитет ВКП(б). Лядов пришел в Главнауку прямиком с этого сверхидеологизированного поста¹¹⁷.

Директивная передача икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею, сопряженная с личными и профессиональными трагедиями, сохранила по себе горькую память в стенах ГИМ. Мне довелось слышать, как даже молодые сотрудники, далеко по возрасту отстоящие от драматичных событий рубежа 1920–1930-х годов, с горечью говорили о тех днях, считая историю своего музея «самой трагичной». По их словам, «люди Грабаря»¹¹⁸, с которым

¹¹⁶ Не была ли воинствующая непримиримость Лядова стремлением замолить грехи блудного сына партии, метавшегося между большевиками и меньшевиками?

¹¹⁷ Лядов и года не проработал в Главнауке, но успел изрядно навредить. О «лядовской чистке» – роли Лядова в ликвидации Музейного отдела Главнауки, десятков музеев, а также в распродаже художественных ценностей см.: *Жуков Ю.* Сталин: Операция «Эрмитаж». М., 2005. О разрушительной роли Лядова в музейной политике не раз писал в своем дневнике Орешников. Музейные работники с надеждой передавали слухи о скором увольнении Лядова из Главнауки. Орешников в записи от 16 октября 1929 года специально отметил это знаменательное событие (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 341–342, 353, 372–373, 390). На посту начальника Главнауки воинствующего марксиста Лядова в октябре 1929 года сменил Иван Капитонович Луппол (1896–1943) – советский ученый-философ, литературовед, профессор (1935), академик АН СССР (1939, чл. – корр. 1933). Луппол руководил Главнаукой (с 1930 года преобразована в сектор науки Наркомпроса РСФСР) до 1933 года.

¹¹⁸ Е. В. Гувакова считает, что это были искусствовед Надежда Евгеньевна Мнева (1902–1968) и реставратор Екатерина Александровна Домбровская (1893–1965). Обе они участвовали в экспедициях ГИМ, в подготовке выставок и составляли описания икон. Домбровская работала в отделе Анисимова (*Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее. С. 490; *Хотеевкова И. А.* К истории отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея. С. 412, сноска 27). По иронии судьбы Мнева была дочерью Е. И. Силина, помощника Анисимова, немало сделавшего для создания отдела религиозного быта. Обе женщины после закрытия ЦГРМ работали в ГТГ, куда и попали иконные шедевры из Исторического музея. Мнева была одним из авторов первого каталога древнерусской живописи ГТГ. Дневник Орешникова свидетельствует, однако, что иконы в Третьяковскую галерею в мае – июне 1930 года забирали не Домбровская и Мнева, а Ярослав Петрович Гамза (1897–1938)

у Анисимова не ладилась отношения¹¹⁹, хорошо знавшие иконное собрание ГИМ, пришли и забрали все самое лучшее, благо в музее только недавно прошла организованная Анисимовым и его сотрудниками выставка шедевров древнерусской культуры¹²⁰. Отстаивать право отдела на существование было некому, так как всех его сотрудников¹²¹, кроме жены начальника Политического управления Красной армии А. С. Бубнова, в скором времени ставшего наркомом просвещения¹²², уволили через несколько дней после позорного судилища¹²³. Иконное собрание Исторического музея было развезено по крупным и мелким музеям страны, частью продано через Мосторг, Торгсин и «Антиквариат». Сотни икон, которые, по мнению специалистов, не представляли ценности или находились в плачевном состоянии, были уничтожены. Ими топили музейные печи. Иконное собрание Исторического музея предстояло создавать заново¹²⁴.

и А. Н. Свирин (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 435–437, 439, 441).

¹¹⁹ В письмах Анисимова содержится резкая критика Грабаря, которого он считал Хлестаковым от науки, отравлявшим атмосферу реставрационной работы (*Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 43). Анисимов и Грабарь не раз «сталкивались лбами». Разлад между ними, видимо, стал одной из причин ухода Анисимова из ЦГРМ. Не умаляя огромные заслуги Грабаря, следует сказать, что он, в отличие от Анисимова, был более осторожным. Видимо, поэтому ему удалось выжить.

¹²⁰ Выставка памятников древнерусского религиозного быта экспонировалась в двух музейных залах с 7 марта 1926 по 18 января 1927 года. Были представлены 348 икон. Эту выставку Анисимов готовил с 1923 года. По иронии судьбы, выделив лучшие иконы из собрания ГИМ, выставка облегчила отбор икон для передачи в ГТГ (*Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее. С. 481, 482; *Хотеевкова И. А.* К истории отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея. С. 408).

¹²¹ Штат этого гигантского по количеству экспонатов отдела состоял лишь из шести человек. С 1923 года и до закрытия отдела в нем работали: Анисимов (заведующий), Е. И. Силин (иконы; умер 18 декабря 1928 года), Е. П. Муратова (шитье и ткани), Т. А. Сидорова (резьба по дереву, камню и кости), М. В. Будылина-Кафка (церковная утварь) и О. Н. Бубнова (литье). Реставратором по темпере в отделе работал Е. И. Брягин. Сотрудники отдела проделали titanicкую работу по разбору, классификации и составлению описаний предметов (*Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее. С. 470).

¹²² После разгрома отдела Ольга Николаевна Бубнова короткое время работала помощником хранителя в отделении иконографии, но в сентябре 1929 года ушла в Музей фарфора. С 1931 года она штатно сотрудничала с «Антиквариатом», проводила экспертизу икон для иностранцев – сотрудников дипломатических представительств в Москве и бизнесменов. В их числе был и шведский банкир Улоф Ашберг, который собрал одну из лучших за границей коллекцию русских икон. Видимо, у Бубновой была и своя небольшая коллекция, часть которой она продала или подарила жене итальянского посла, с которой у нее сложились дружеские отношения. Ольга Николаевна была арестована и осуждена вместе с мужем, А. С. Бубновым. Расстреляна 8 января 1938 года. Посмертно реабилитирована в 1956 году. Более подробно см.: *Кызласова И. Л.* Из истории отдела древнерусской живописи: А. И. Анисимов и О. Н. Бубнова // Труды ГИМ. Вып. 143. М., 2004.

¹²³ Орешников в дневнике описал состояние бывших сотрудников Анисимова: «8 февраля (26 января). – 21°. В Музее смятение: вместе с упразднением религиозного отдела Главнаука приказала уволить всех служащих, поэтому будут сокращены М. В. Будылина, Муратова и Сидорова, остается Бубнова (жена комиссара); утварь передается в мой отдел, иконы в отдел иконографии т. д. Из всех сотрудниц жаль Марью Васильевну (Будылину. – Е. О.), у других мужья хорошо зарабатывают»; «1 марта (16 февраля). – 11°. ...Войдя в Музей, встретился с Евгенией Павловной Муратовой, пожелавшей со мной поговорить; мы вошли в мою комнату, она сразу сказала: „А. В., прошу вас назначить тайный, товарищеский суд и судить меня: я преступница“. На мои слова, что я ничего за ней преступного не знаю, она ответила, что всё узнаете, и просила избрать следующих лиц, кроме меня: Д. Д. Иванова, С. В. Бахрушина, Ю. В. Готье, Бакушинского (из Третьяковской галереи) и, пожалуй, Клейна. Я ее просил успокоиться, на что она сказала, если суда не будет, она наложит на себя руки. При разговоре она очень волновалась, ходила, плакала. Такое нервное возбуждение у нее явилось, вероятно, вследствие удаления всех трех со службы Музея после упразднения религиозного отдела» (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 332, 336, 337).

¹²⁴ Восстанавливать, а лучше сказать заново создавать иконный отдел ГИМ начала на свой страх и риск Екатерина Алексеевна Некрасова, которая пришла на работу в музей в 1936 году (*Кызласова И. Л.* Возрождение отдела древнерусской живописи в 1930-е годы: Екатерина Алексеевна Некрасова (К 100-летию со дня рождения ученого) // Труды ГИМ. Вып. 143. М., 2004).

✓ А К Т. 215 25. 6/11. 67

Составлен настоящий 30 мая 1930 г. в том, что ГИМ в лице Вейнберга А.А. передал, а ГИТ в лице А.М.СКВОРЦОВА приняла нижеследующие памятники древнерусской иконописи.

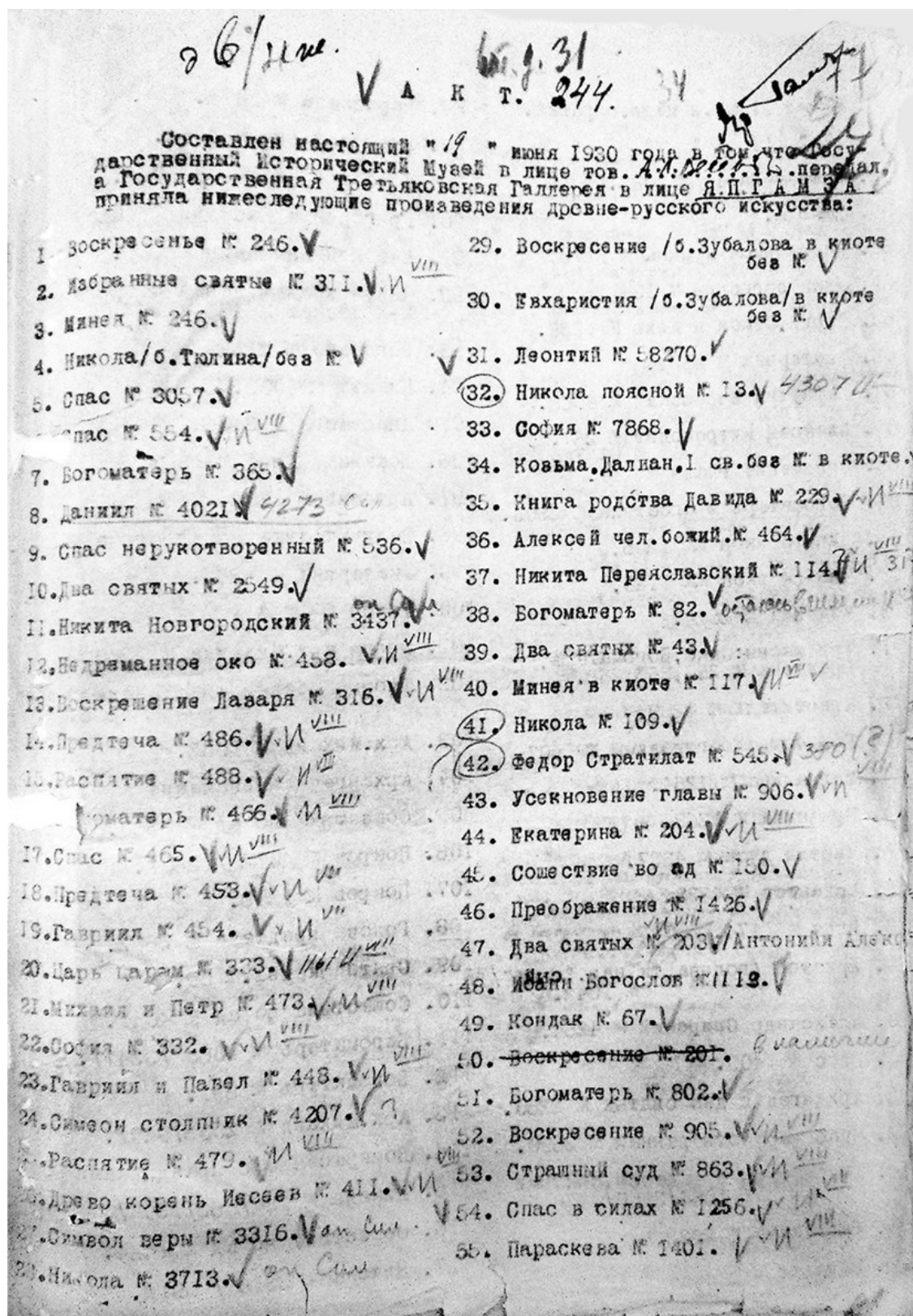
Название	№ № ГИМ.	Отдел
Богоматерь "Одигитрия" Смоленская	I4	II передовая
Рождество Богоматери	+ I288	УШ
"Чин" Спас, 2 ангела, Предтеча, Богоматерь, Павел, Петр. Два ангела из чина	3442-3450	УШ
Чудо Флора и лавра	+ I097	УШ
Спас "Мокрая борода"	58383	УШ
"Чудо Флора и лавра"	237	УШ
Богоматерь Цетровская	I077	УШ
Тайная вечеря	I076	УШ
Аллегория: Христос и церковь	+ I057	УШ
Артемий и Алексей митрополит	+ I288	УШ
Флор, лавр и Власий	+ I064	УШ
Флор и лавр	+ I061	УШ
Георгий	I313	УШ
Апостол Павел Серпуховский из чина	+ I307	УШ
Чудо Георгия	I402	УШ
Георгий	I336	УШ
Георгий	+ I335	УШ
Георгий	+ I357	УШ
Чудо Георгия	I348	УШ
Чудо Георгия	I332	УШ
ПОКРОВ	+ I389	УШ
Чудо Георгия	+ I315	УШ
Флор и лавр	+ I318	УШ

А К Т. 219

27 6/4.69

Составлен настоящий 1-го Июня 1930 года в том, что ГИМ в лице А.А. Рессетер... передал, Г.Т.Г. в лице А.М. СКВОРЦОВА следующие произведения древне-русской живописи:

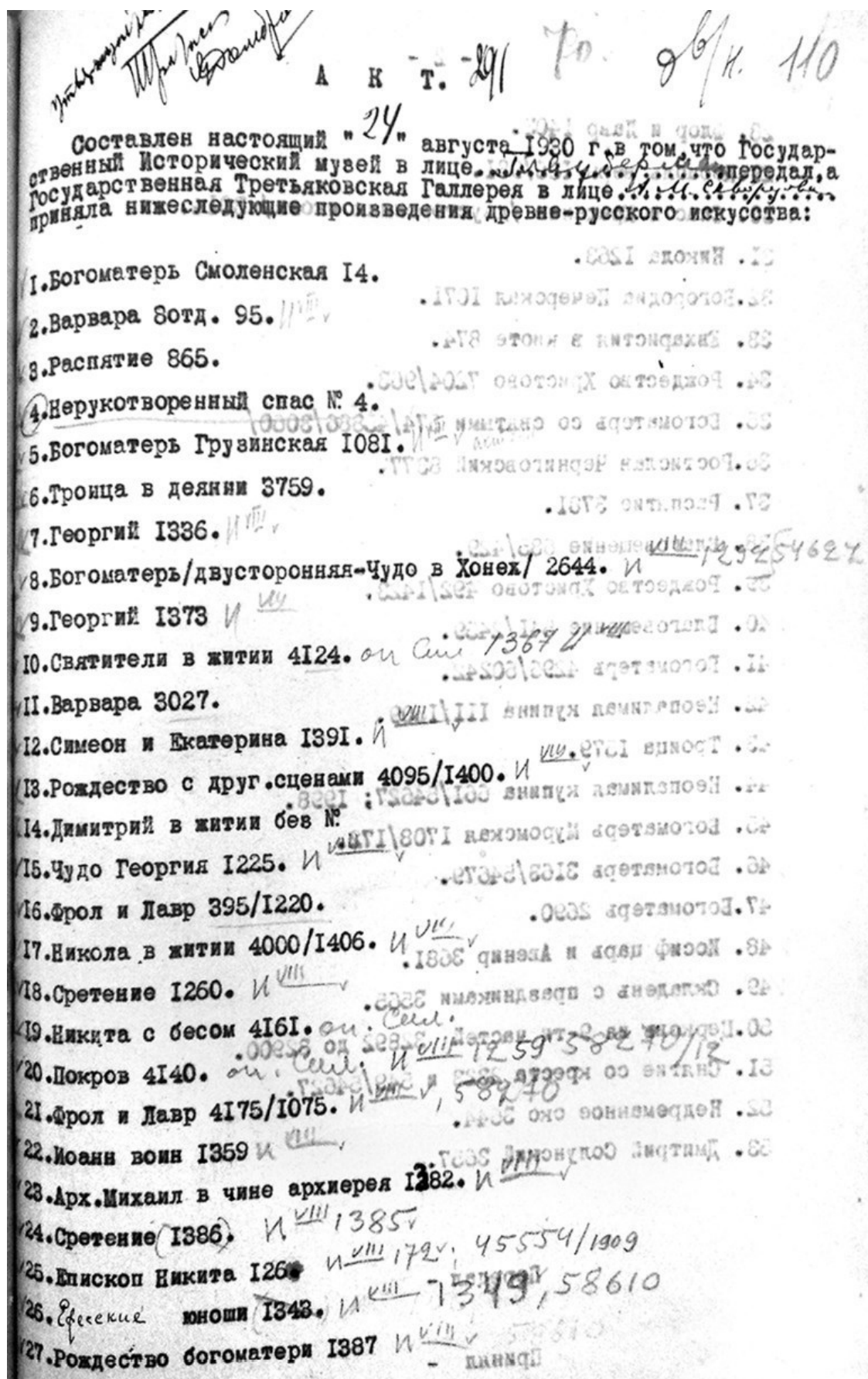
	Отд.	№ №	
1. Богоматерь Белозерская	8	✓ 1289.	+
2. "Одигитрия"	8	✓ 1287.	+
3. Рождество Христово	8	✓ 1074.	+
4. Образ Алексея	И VIII	✓ 424.	+
5. Благовещение Устюжское	8	✓ 1058.	+
6. Успенье	8	✓ 1059.	+
7. Ч до Дмитрия Селунского	8	✓ 1340.	+
8. Владимирская "Умиление"	8	✓ 1380.	+
9. Распятие	8	✓ 1377.	+
10. Жены мироносицы	8	✓ 1314.	И VIII, он. Сел. 2542
1. Явление Сергию	8	✓ 1309.	+
2. Деисус пророческий	8	✓ 1243.	?
3. Спас	8	✓ 1226.	+
4. Воскресение	8	✓ 1320.	+
5. Воскрешение Лазаря	И VIII	✓ 1410.	+
6. Преображение	И VIII	✓ 1411.	+
7. Параскева	-	VIII ?	
8. Жены мироносицы	-	✓ 2542 on. Сел.	
9. Предтеча		✓ 3680 on. Сел.	
10. Благовещение		✓ 3662 on. Сел.	
1. 3 иконы Троица Богоматерь, предтеча		✓ 3313 on. Сел.	
2. Створки	И VIII	✓ 89, 190. И VIII	
3. Симеон		✓ 265 on. Сел.	
4. Предтеча		✓ 280/102 on. Сел.	
5. Крещение	И VIII	✓ 1370 + VIII/370	

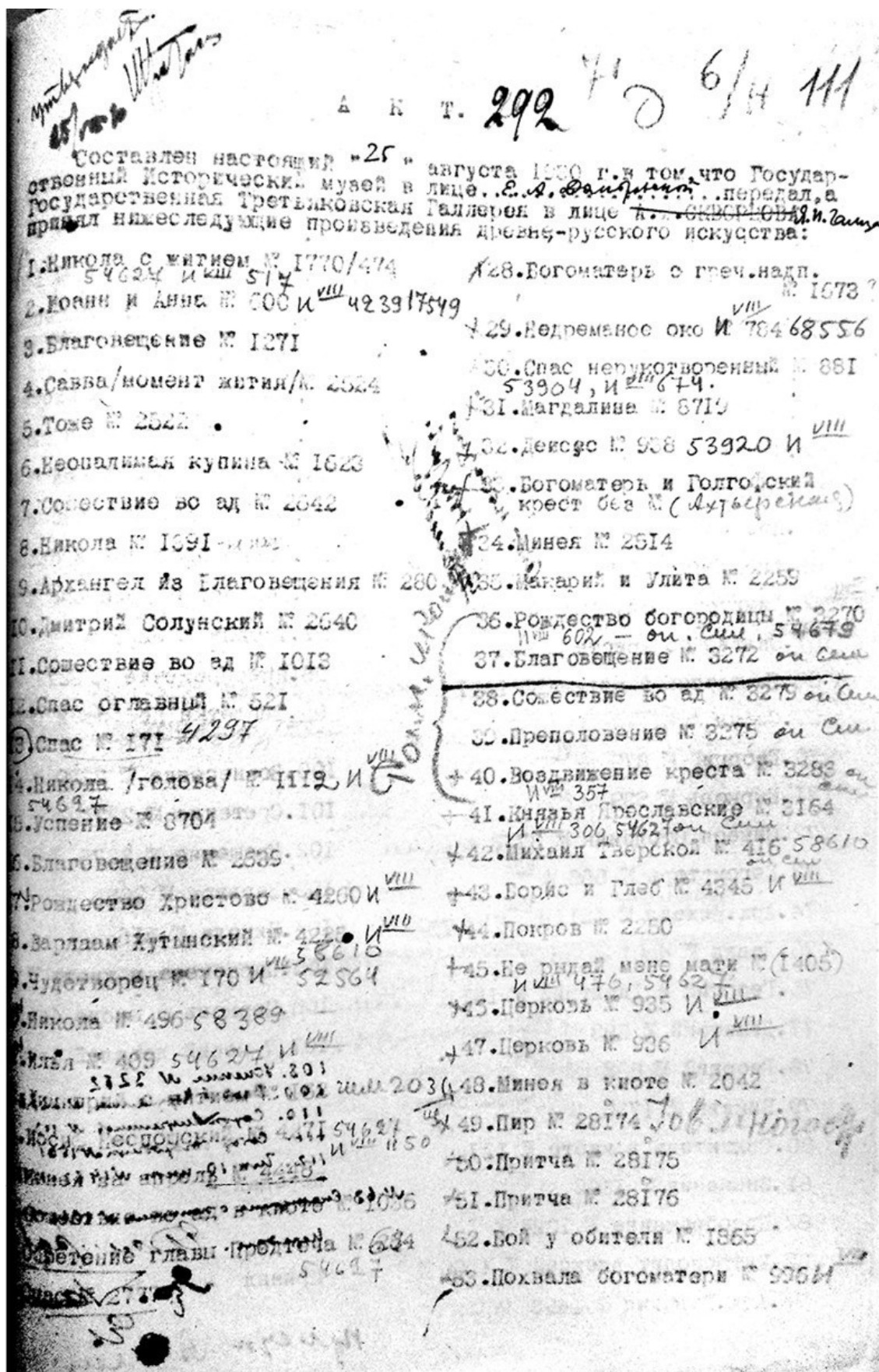


6/И
А К Т. 240 в.м. 831. 3/6 95

Составлен настоящий " " июля 1930 года в том, что ГИМ
Государственной Галереи в лице тов. Гамза Д. П. получи-
ли следующие памятники древне-русского искусства:

1. Изведение Иова из темницы - № 4043
2. Одигитрия - № 1774
3. Воскрешение - 1486
4. Вознесение - 260 - on Сил.
5. Успение, писана Уланова 4293 И IV
6. Складень печерская богородица и тройца № 528/2616
7. Складень - нерукоть. спас № 637
8. Складень - неопалимая 3766.
9. - тройца новозаветная. 2209
10. Восхождение Ильи. № 3138
11. Никола № 568.
12. Складень - о тебе радуется. 1462 И VII
13. Василий исповедник в ките. № 847.
14. Владимирская. 429 on Сил.
15. Кирилл Белозерский. 656.
16. Складень - деисус. 463/1449
17. - тройца. 2187.
18. Благовещение. 1454 И VII
19. Никола Можайский 1452 И VII
20. Сочество во ад 1450 И VII
21. Три святых - 1479. И VII
22. Умиление 1478 И VII
23. Две створки 1476 И VII
24. Житие Николы 1477 И VII
25. Эммануил 1473 И VII
26. Успение, сочество
во ад и чмн 1453 И VII
27. Воскрешение Лазаря 1456. И VII
28. Складень - Успение 1461. И VII
29. Двусторонняя - снятие со креста и одигитрия 947 И VII
30. Вседержитель на престоле 985. И VII
31. Иоанн 980. И VII
32. Анна 981. И VII
33. Благоразбойник 250/318. on Сил.
34. Георгий 992. И VII
35. Дмитрий Солунский 993. И VII
36. Арх. Гавриил - 387.
37. Вознесение - больш. размер без №.
38. Деисус - 280.
39. Христофор - 4514.
40. Дверь с 2-мя сибирскими сценами 323. on Сил.
41. Тайная вечеря /поражена шашкой/ 542.
42. Складень 1469
43. Шестоднев 1772
44. Тихвинская 1457.
45. Верх складня 1457/99.
46. - № 45.
47. Богоматерь на престоле 54627.
48. - печерская.
49. Два святых 439/37.
50. Два святых жены 671/36
51. Благовещение - 96/2666/
52. Рождество Христово 620/2352/
53. Богоматерь тихвинская 831.
54. Сочество во ад 436.





Вскоре после разгрома отдела религиозного быта ГИМ началась массовая передача икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею. Она проходила с мая по октябрь 1930 года.

Ее завершение трагично и символично совпало с арестом Анисимова. На фото – акты передачи икон. *Исторический музей*

Разгром отдела Анисимова, а затем и Центральных реставрационных мастерских в 1934 году органично вписывается в разгул репрессий, начавшихся в конце 1920-х годов и связанных с приходом Сталина к единоличной власти и взятым им курсом преобразований. В феврале 1929 года Анисимова уволили из Исторического музея, а в октябре 1930-го арестовали. Он просил не конфисковывать его имущество и коллекцию икон, потому что они будут необходимы ему для работы после отбытия наказания. Он надеялся вернуться, но сталинские палачи распорядились иначе. Как «профессор-иконовед, без определенных занятий», но с явными антисоветскими настроениями, к тому же замешанный в передаче сведений «шпионского характера» иностранным дипломатам¹²⁵, Анисимов получил десять лет лагерей. Вернуться ему было не суждено.

Вновь Анисимов оказался в Соловецком монастыре, но теперь уже не как исследователь древнерусской старины, а как заключенный. Но и там, по воспоминаниям Дмитрия Сергеевича Лихачева, будущего академика, а в начале 1930-х годов тоже заключенного, Анисимов рассказывал узникам о древнерусской живописи и реставрации икон. По словам Лихачева, Анисимов «реставрировал большого размера великолепную икону», которую считал «первой в ряду символических икон конца XV века». Однако весной 1932 года комиссия, приехавшая на Соловки, посчитала работу Анисимова пропагандой религии. Отреставрированная икона была разбита на его глазах¹²⁶. Затем – эковская стройка Беломорско-Балтийского канала и новое следственное дело, заведенное уже в лагере в 1937 году. Согласно материалам этого дела, Анисимов, который пользовался «громким авторитетом среди окружающих его заключенных», не скрывал своего недовольства политикой советской власти и был признан «вредным для лагеря балластом». Постановлением тройки НКВД Карельской АССР Александр Иванович Анисимов был расстрелян 2 сентября 1937 года в 23 часа 30 минут¹²⁷. Истина воинствующих марксистов-лядовых, как и истина Понтия Пилата тысячелетия назад, утверждала себя не в словесных дебатах.

В размышлениях о судьбе Анисимова меня мучают вопросы. В минуты перед расстрелом не жалел ли он о том, что, подобно другим своим коллегам, не уехал в эмиграцию, когда еще оставалась такая возможность? Стоили ли азарт поиска и потрясения открытия древнерусской живописи, изведенные им в годы революции и Гражданской войны, того, чтобы остаться в России и расплатиться за это жизнью? Думал ли он об иронии судьбы, которая кровно, буквально намертво связала с иконой «Владимирской Богоматери» самые счастливые дни его творчества и повод для казни?¹²⁸ Максимилиан Волошин посвятил Анисимову поэму. Не при-

¹²⁵ Следственное дело Анисимова, частично опубликованное И. Л. Кызласовой, свидетельствует, что его обвиняли в связях с иностранными дипломатами в Москве. Анисимов действительно через знакомых иностранцев передавал и получал из-за границы научные материалы, но ОГПУ увидело в этих нормальных научных контактах шпионскую деятельность. Обвинительное заключение по делу Анисимова см.: *Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 76.

¹²⁶ *Лихачев Д. С.* Воспоминания. Избранное. 2-е изд. М., 1997. С. 274–278; *Кызласова И. Л.* О Соловецком монастыре, художнике Осипе Бразе и искусствоведе Александре Анисимове // *Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства.* М., 2010. Вып. 3 (3). С. 127.

¹²⁷ *Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 80.

¹²⁸ Как было замечено ранее, поводом для травли Анисимова стала публикация в 1928 году в Праге в эмигрантской печати его книги «Владимирская икона Божьей Матери». Раскрытие этой чудотворной иконы проходило при самом активном участии Анисимова. Предзнаменованием может выглядеть то, что первый арест Анисимова летом 1919 года произошел практически сразу после завершения раскрытия иконы. Тогда из застенков ЧК его вызволила жена Троцкого Наталья Седова. Анисимов не был единственным ученым, который поддерживал связи с коллегами за границей. Такие же обвинения можно было бы предъявить, например, и Грабарю. Главной причиной уничтожения Анисимова стал его непримиримый характер. Будучи человеком прямолинейным, он не скрывал своего неприятия советской власти. Даже на допросах в ОГПУ он открыто высказывал свои взгляды: «...мне ближе государственный строй, при котором бы была допущена полная свобода ученой мысли во всех ее проявлениях. Следовательно, я не против и социализма как конечного идеала, лишь бы к достижению его применялись

ходится удивляться, что она об иконе «Владимирской Богоматери». Предрекая трагический конец Анисимова за несколько месяцев до его ареста, Волошин в посвящении писал: «Верный страж и ревностный блюститель / Матушки Владимирской, – тебе – / Два ключа: златой в Ее обитель, / Ржавый – к нашей горестной судьбе».

Хочется верить, что в мгновение, когда трагически оборвалась его жизнь, Александр Иванович Анисимов знал, что ему достался не только ржавый, но и золотой ключ судьбы.

меры, менее репрессивные, нежели применяемые Соввластью» (*Кызласова И. Л.* Александр Иванович Анисимов. С. 71). По воспоминаниям Д. С. Лихачева, в Соловецком лагере Анисимов отказывался вставать во время здравицы Сталину.

Часть II. Икона и музей

История рождения советских музеев, детей революции, столь же потрясающая и трагична, сложна и противоречива, сколь и сама революционная эпоха. Эта часть книги – рассказ о том, как скромная моленная Павла Михайловича Третьякова, в которой было всего лишь несколько десятков икон, превратилась в многотысячное собрание, сокровищницу древнерусского искусства. Сведения о том, какие иконы и когда поступили в галерею и кто были их прежние владельцы, доступны каждому, достаточно заглянуть в каталоги ГТГ. Однако за бесстрастными описаниями каталогов нередко скрываются насилие и репрессии. Именно они были одним из основных механизмов формирования собраний музеев¹²⁹ в 1920–1930-е годы¹³⁰.

Так, собрание древнерусского искусства Третьяковской галереи – результат разгрома отдела религиозного быта Исторического музея и репрессий в Центральных государственных реставрационных мастерских, раздробления и обезличивания знаменитых частных коллекций, разрушения церквей и храмов, обирания провинциальных музеев, репрессий против собирателей. Разрушение предшествовало созиданию. Конечно, не сотрудники Третьяковской галереи были повинны в этом разгуле насилия. Некоторые из них, например Алексей Иванович Некрасов и Валентина Ивановна Антонова, работавшие в отделе древнерусского искусства, сами стали жертвами сталинской мясорубки. Однако именно в результате репрессий, проводимых советским государством, галерея получила основную массу икон и свои главные шедевры. Сотрудники галереи избегают говорить об этом, а может, и не хотят вдумываться в суть происшедшего. По понятным причинам об этом умалчивалось в вышедшем при советской власти каталоге 1963 года, но и авторы каталога древнерусской живописи галереи 1995 года старательно обошли острые углы и неприятные темы¹³¹.

¹²⁹ Об источниках и методах пополнения иконной коллекции ГИМ и Русского музея см., например: *Хотеев И. А.* К истории отдела древнерусской живописи Государственного Исторического музея; *Пивоварова Н. В.* Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. М., 2014.

¹³⁰ Существовали, разумеется, и ненасильственные способы пополнения, например покупки и дары. Однако в 1920–1930-е годы они не играли значительной роли.

¹³¹ Е. В. Гладышева отмечает драматизм отношений ГТГ и ГИМ во время передачи икон, однако недооценивает трагизм ситуации. Она пишет о «переделе» коллекций Исторического музея, тогда как это был разгром иконного собрания и трагедия сотрудников ГИМ. Прочтение статьи оставляет впечатление, что автор, которая работает в ГТГ, как будто укоряет сотрудников ГИМ за то, что те не подчинились смиренно распоряжению правительства и пытались сохранить в своем музее шедевры древнерусской живописи. А как бы действовали сотрудники ГТГ, если бы в наши дни руководство страны приняло решение о передаче шедевров галереи в другой музей? Было бы это решение для них лишь переделом фондов или трагедией? (*Гладышева Е. В.* Основные направления деятельности отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи в 1930-е годы. С. 502–503).

Глава 1. Массовая передача икон в третьяковскую галерею

В отличие от Исторического музея скромное собрание икон Третьяковской галереи вплоть до конца 1920-х годов пополнялось лишь редкими бессистемными поступлениями из Государственного музейного фонда¹³² и столь же редкими покупками. Среди тысяч икон современного собрания галереи лишь несколько десятков поступили сразу же после революции или в 1920-е годы¹³³, но среди них были шедевры¹³⁴. Формально на правах филиала галереи в то время уже принадлежала первоклассная коллекция И. С. Остроухова¹³⁵, однако она существовала обособленно, фактически как самостоятельный музей, оставаясь до 1929 года в бывшем доме бывшего владельца.

В первое послереволюционное десятилетие Государственный музейный фонд пополнял галерею в основном произведениями светской живописи, картинами и рисунками, что соответствовало решению Наркомпроса 1924 года о том, что Третьяковка должна быть музеем живописи XVIII–XIX веков¹³⁶. Иконы в то время массово передавались в Исторический музей, который имел возможность стать главным российским музеем древнерусского искусства. Иконы были изъяты из плана развески Третьяковской галереи. В 1926 году экспозиция древнерусской живописи, которая стараниями Остроухова существовала в галерее с начала века, была закрыта¹³⁷. Парадоксально, но именно в то время, когда произведения древнерусской живописи были изгнаны из залов галереи, и случилось «нашествие» икон. Наркомпрос изменил свое прежнее постановление о специализации Третьяковской галереи в светской живописи и в августе 1929 года одобрил идею создания иконного отдела в ГТГ, а вскоре принял решение о передаче в Третьяковскую галерею лучших произведений древнерусского искусства из центральных и провинциальных музеев и реставрационных мастерских¹³⁸. О возможных мотивах радикального изменения музейного курса в столь короткий промежуток времени будет сказано позже.

Буквально в одночасье небольшое собрание икон Третьяковской галереи, пополнившись шедеврами и сотнями первоклассных икон, стало оспаривать славу лучшего у признанного

¹³² По данным архива ГТГ, к 1927 году в галерею из ГМФ поступило 63 иконы, а общая численность иконного собрания не превышала 150 икон (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 496, сноска 4).

¹³³ См., например: Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 93, 97, 238, 312, 324; Т. 2. С. 57, 122–123, 145, 169, 260, 273, 341–342, 362, 372, 488 и др.

¹³⁴ Антонова отметила грандиозную «Церковь воинствующую» середины XVI века из Макарьевской мастерской (инв. 6141), а также несколько икон, купленных у реставратора Г. О. Чирикова (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 28; Т. 2. С. 128–134). О наиболее ценных поступлениях из ГМФ того времени также см.: Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 496.

¹³⁵ То, что коллекция И. С. Остроухова стала филиалом ГТГ и, в отличие от других национализированных собраний, не оказалась в Государственном музейном фонде, а затем в Историческом музее, видимо, объясняется тесными связями этого художника с галереей. Остроухов был другом П. М. Третьякова и одно время исполнял обязанности попечителя Третьяковской галереи.

¹³⁶ Речь идет о постановлении Наркомпроса РСФСР 1924 года «О музейной сети», которое определило специализацию советских музеев. Ссылка на него есть на официальном сайте ГТГ. Его упоминает и Е. В. Гладышева (Указ. соч. С. 496).

¹³⁷ Начало иконной экспозиции ГТГ датируется 1903 годом (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 33). Из проекта экспозиции ГТГ 1928 года, который восстанавливал концепцию развески Грабаря, древнерусское искусство было исключено.

¹³⁸ В феврале 1929 года директор ГТГ Кристи просил Главнауку разрешить создание древнерусского отдела за счет изъятия икон из других музеев. Просьба оставалась без ответа. Смерть Остроухова, экстренное выселение его коллекции из бывшего дома владельца и размещение ее в хранилищах ГТГ заставили Наркомпрос в августе 1929 года одобрить идею создания древнерусского отдела галереи. А. М. Скворцов был назначен зав. отделом. Его заместитель, А. Н. Свирин, отправился в командировку в Ленинград перенимать опыт в Русском музее и в Эрмитаже, где проходила антирелигиозная выставка. Была названа дата открытия отдела – 15 мая 1930 года. Однако экспозиция древнерусского искусства в галерее в то время так и не появилась. Причины были идейно-политического свойства: насаждались марксистские экспозиции, которые показывали развитие искусства как составляющую часть социально-экономических формаций – феодализма, капитализма и социализма. Об истории создания отдела древнерусского искусства в ГТГ см.: Гладышева Е. В. Указ. соч. В этой же статье даны биографии Скворцова и Свирина (С. 500, сн. 29; 505, сн. 68).

еще с дореволюционного времени собрания Русского музея, а вскоре и затмило его¹³⁹. Первая крупная передача икон в ГТГ состоялась уже в 1929 году. По смерти Остроухова Третьяковской галерее перешла основная часть его собрания, славившегося шедеврами новгородских и северных мастеров XV–XVI веков¹⁴⁰. В 1930 году галерея получила от советской власти поистине царский подарок – более восьмисот лучших икон из Исторического музея, который лишился значения главного московского иконного музейного хранилища¹⁴¹. Для сотрудников ГИМ изъятие икон было тревожным предзнаменованием. 3 августа 1930 года заведующий отделом нумизматики Орешников написал в дневнике:

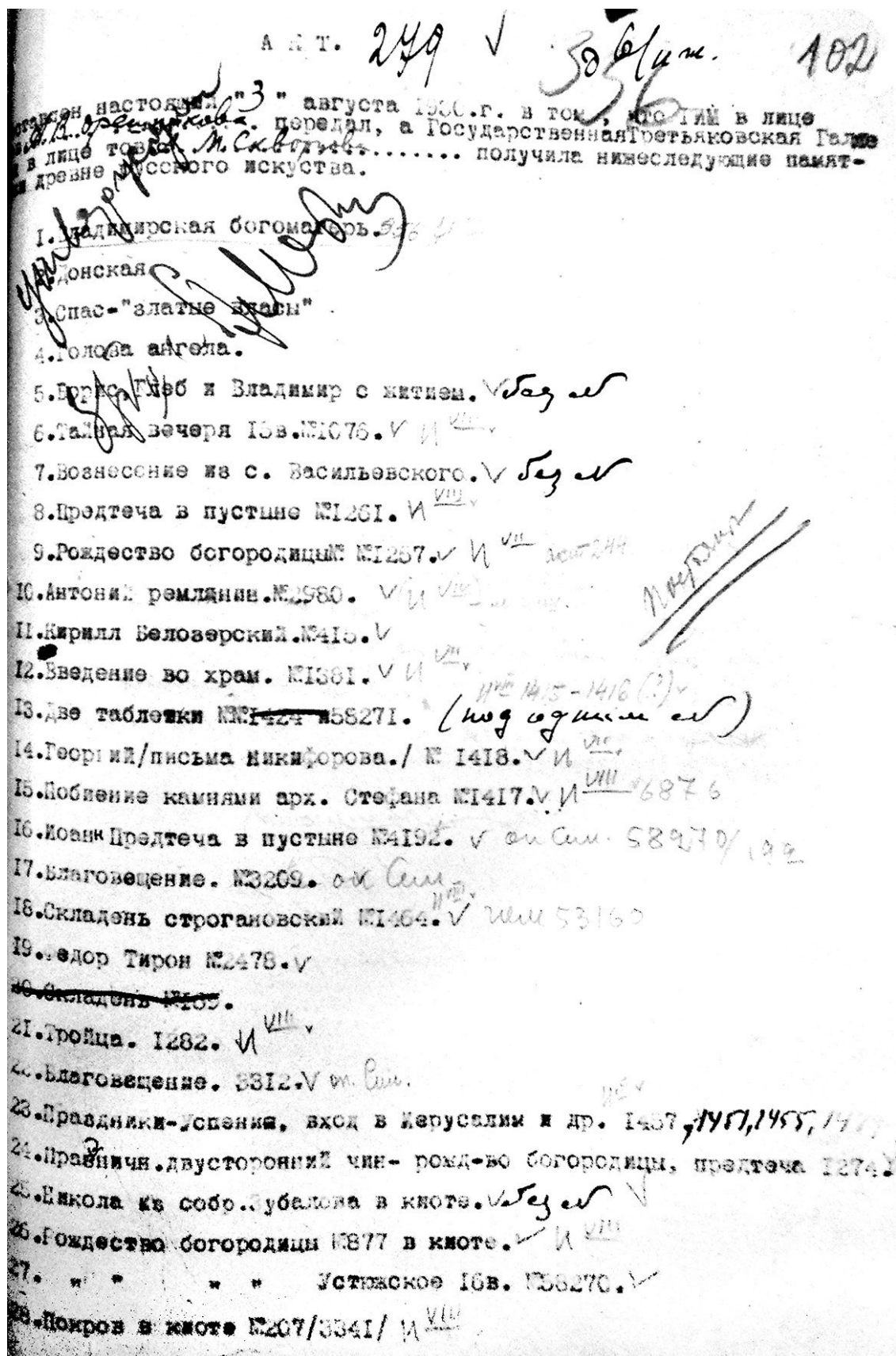
Сегодня Третьяковка, по распоряжению свыше, [забрала] все наши сокровища иконной живописи: Владимирскую, Донскую, «Спаса златые власы», Ангела с золотыми волосами и проч. (всего 28). Хорошо, если эти иконы останутся у нас, а если уйдут за границу...¹⁴²

¹³⁹ Современное собрание икон ГТГ насчитывает около 4500 произведений, а фонд произведений древнерусского искусства – почти 7000 «единиц хранения». Русский музей также значительно пополнил свое иконное собрание за счет национализированных ценностей церквей, монастырей, дворцов и частных коллекций. Однако это было именно пополнение, а не метаморфоза, как в случае с Третьяковской галереей, так как Русский музей еще до революции обладал превосходной коллекцией икон. О формировании иконного собрания Русского музея см.: *Пивоварова Н. В.* Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде.

¹⁴⁰ Ликвидация Музея иконописи и живописи, созданного на основе собрания Остроухова как филиал ГТГ, стала исполнением постановления НК РКИ «об упрощении структуры» галереи. У комиссии РКИ, которая проверяла московские музеи, были и другие предложения. В частности, она предлагала объединить ГТГ, Музей нового западного искусства и ЦГРМ в «единый комбинат живописи и рисунка», однако Наркомпрос посчитал это предложение «нежизненным и нецелесообразным» (Государственный архив Российской Федерации (далее ГАРФ). Ф. 2307. Оп. 15. Д. 35. Л. 24, 76).

¹⁴¹ Выдача икон из ГИМ в ГТГ проходила с мая по октябрь 1930 года. По уточненным и выверенным данным, было передано 804 иконы.

¹⁴² Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 448.



Акт № 279 от 3 августа 1930 года. Самые горькие потери Исторического музея. В списке на передачу в Третьяковскую галерею значатся иконы домонгольского времени, «Богоматерь Владимирская» и «Ангел Златые волосы», а также икона «Богоматерь Донская», которую по

преданию казаки преподнесли князю Дмитрию перед битвой на Куликовом поле, и другие шедевры Древней Руси. *Исторический музей*

В результате поступлений из Исторического музея в Третьяковской галерее оказались шедевры из частных коллекций А. В. Морозова, С. П. Рябушинского, Л. К. Зубалова, С. А. Щербатова, П. И. Щукина, А. С. и П. С. Уваровых, И. К. и Г. К. Рахмановых, Н. М. Постникова, Е. И. Силина, К. Т. Солдатенкова, П. П. Шибанова, П. И. Севастьянова и др.¹⁴³

Почему чиновники Наркомпроса выбрали Третьяковскую галерею, обладавшую в то время небольшой и незначительной иконной коллекцией, на роль главного музейного хранилища шедевров древнерусской живописи? Почему отказались от своего же решения 1924 года о том, что Третьяковка должна быть музеем светской живописи XVIII–XIX веков? Почему не разрешили Историческому музею остаться главным хранилищем иконных шедевров? Авторы каталогов древнерусского искусства Третьяковской галереи 1963 и 1995 годов считают массовую передачу икон из Исторического музея естественной и логичной на том основании, что Третьяковка изначально являлась *художественно-изобразительным* музеем, тогда как Исторический музей имел статус историко-бытового и историко-археологического. Тот же аргумент используется, чтобы объяснить и передачу в галерею лучших икон из провинциальных, в то время в большинстве случаев краеведческих музеев и Централных реставрационных мастерских.

Действительно, может удивиться наш современник, где же еще находиться иконным шедеврам, если не в Третьяковской галерее? Однако то, что является общепринятым и привычным в наши дни, в послереволюционные десятилетия не было само собой разумеющимся. Шли грандиозная ломка и грандиозное созидание. Претендентов на роль главного хранилища икон хватало. Музеи вместе со всей страной стояли у распутья. Какую дорогу выбрать, зависело от решения власти, а она вполне могла оставить иконы в Историческом музее, *назначив* его быть Музеем древнерусского искусства. Собрав в своих стенах тысячи произведений иконописи, ГИМ к началу 1930-х годов *фактически* уже стал художественным музеем. К слову сказать, в наши дни Исторический музей, не являясь галерей изобразительного искусства, обладает самым большим собранием в России, которое насчитывает более шести тысяч икон¹⁴⁴.

Слишком простые, осовремененные и аполитичные объяснения причин массовой передачи икон в Третьяковскую галерею не учитывают идеологической борьбы и политической ситуации того времени. Согласиться с тем, что массовая передача икон состоялась лишь потому, что Третьяковская галерея, в отличие, например, от «историко-бытового и археологи-

¹⁴³ Николай Михайлович Постников (около 1827 – около 1897) – собиратель икон и церковной утвари; Евгений Иванович Силин (1877–1928) – антиквар, эксперт, работал в Музейном отделе Наркомпроса РСФСР и в ГИМ, создатель музея в Соборе Василия Блаженного на Красной площади. Козьма Терентьевич Солдатенков (1818–1901) – издатель, коллекционер, владелец художественной галереи, которая по завещанию перешла Румянцевскому музею. Павел Петрович Шибанов (1864–1935) – коллекционер и букинист. Петр Иванович Севастьянов (1811–1867) – выходец из купеческой семьи, юрист, путешественник, археолог, коллекционер и основатель первого музейного собрания христианских древностей Румянцевского музея.

¹⁴⁴ В настоящее время отдел древнерусской живописи ГИМ насчитывает 25 тыс. «единиц хранения», в том числе 19 тыс. иконных образцов (прорисей) и более 6 тыс. икон (*Гувакова Е. В.* Икона в Историческом музее. С. 462). Возрождение иконного собрания ГИМ произошло стараниями двух женщин – Екатерины Алексеевны Некрасовой (1905–1989) и Екатерины Сергеевны Овчинниковой (1904–1985). Некрасова пришла на работу в ГИМ весной 1936 года. Иконы числились за отделом бытовой иллюстрации и валялись в самом плачевном состоянии в подвале вместе со старыми инвентарными книгами, свидетелями былого богатства. Некрасовой удалось отвоевать неподвальное помещение для хранения икон, изготовить стеллажи и систематизировать иконы, начать их реставрацию (*Кызласова И. Л.* Возрождение отдела древнерусской живописи в 1930-е годы: Екатерина Алексеевна Некрасова (К 100-летию со дня рождения ученого) // Труды ГИМ. М., 2005. Вып. 149. С. 429–449). После вынужденного ухода Некрасовой из ГИМ в августе 1940 года работу продолжила Е. С. Овчинникова, по словам нынешних сотрудников ГИМ, «дама суровая», «подвижница» и «педант». Она оставила о себе противоречивую память: с одной стороны, с ее именем связаны легенды о спасении от разрушения церкви Троицы в Никитниках и огромный труд по составлению инвентарных книг; с другой стороны, при ее руководстве фонд был закрыт для исследователей. (О Е. С. Овчинниковой и пополнении иконного собрания ГИМ в послевоенный советский период см.: *Хотеев И. А.* Указ. соч. С. 409–411.)

ческого» Исторического музея, являлась музеем изобразительного ИСКУССТВА, значит признать, что в *политике* советского правительства к началу 1930-х годов понимание иконы как произведения живописи возобладало над представлением о ней как о предмете религиозного быта, археологии и религиозной пропаганды. Значит, метаниям, колебаниям и дискуссиям о значении религиозного искусства был положен конец?¹⁴⁵ Но если это так, то почему Третьяковской галерее вплоть до второй половины 1930-х годов не удавалось развернуть полноценную иконную экспозицию?¹⁴⁶ Даже после передачи икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею в 1930 году отдела древнерусского искусства как такового в галерее не было, иконы «прятались» в отделе феодализма в тени светской живописи¹⁴⁷. В первой половине 1930-х годов иконы лишь осторожно и единично, преодолевая сопротивление идеологов, подобных Лядову, привлекались в «опытные марксистские экспозиции» для иллюстрации религиозной направленности феодального искусства, все остальное оставалось в хранилищах¹⁴⁸.

Валентина Ивановна Антонова в предисловии к каталогу древнерусской живописи ГТГ объяснила закрытие, а затем и отсутствие самостоятельной иконной экспозиции в галерее недостатком площадей из-за шквала нового материала¹⁴⁹. Шесть залов, в том числе и бывший зал древнерусского искусства галереи, были до отказа забиты поступлениями из государственных фондов¹⁵⁰. Тем не менее закрытие иконной экспозиции нельзя объяснить лишь этим. Тот факт, что в советских музеях иконы долго не занимали достойного места, – свидетельство возобладания истины лядовых, которые в победной стройке социализма уготовили иконам, затерявшимся в марксистских историко-бытовых инсталляциях, лишь роль объекта антирелигиозной пропаганды. Признание эстетического значения иконы, которое, казалось бы, в начале XX века стало утверждаться в среде искусствоведов, историков искусства и коллекционеров, с приходом к власти воинствующих безбожников было поставлено под сомнение. Для пришедших к власти людей антирелигиозное воспитание масс было важнее эстетического. Икона превратилась в препятствие к осуществлению идейно-политического курса советской страны. Противодействие признанию иконы произведением искусства в первые десятилетия советской власти имело иную природу, чем в начале XX века. Это сопротивление было до накала политически

¹⁴⁵ Даже в наше время понимание иконы и вопрос о том, где следует находиться произведениям древнерусской живописи, в музее или в храме, вызывают споры. В 1920-е годы представление об иконописи как искусстве не было господствующим. Лишь в начале XX века специалисты стали говорить о художественных и эстетических свойствах иконы. С приходом к власти коммунистов идеология и политика на время возобладали над искусствоведческими дебатами. Для новой власти икона вновь стала прежде всего атрибутом религиозного культа. Неполитизированное и внеклассовое воспринималось властью как контрреволюционное. Икона должна была доказать свою полезность для пролетарской борьбы и послужить антирелигиозной пропаганде. Требовалось время, чтобы ослаб накал классового противостояния и социальной ненависти, поостыла идейная непримиримость, чтобы изучение иконы стало восприниматься как научный процесс, а не контрреволюционное деяние. Даже те интеллигенты у власти, которые видели в иконе произведение искусства, должны были участвовать в маскараде антирелигиозных мероприятий.

¹⁴⁶ Временная выставка иконописи в ГТГ открылась летом 1936 года, а экспозиция древнерусского искусства – в тот же год к годовщине Октябрьской революции (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 522–523.) В Русском музее иконная экспозиция раннефеодального периода была открыта в апреле 1935 года (Пивоварова Н. В. Указ. соч. С. 255.) Та же динамика видна и в истории провинциальных музеев. Так, в 1931 году фактически прекратил свое существование Музей древнего и нового русского искусства в Новгороде. Лишь в середине 1936 года в Новгородском историческом музее открылась выставка древнерусской живописи XIII–XVIII веков (Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века / Под ред. Л. В. Нерсесяна. М., 2008. С. 10–11).

¹⁴⁷ До революции 1917 года «отделом древнерусского искусства» именовалась часть экспозиции Третьяковской галереи. Во время реорганизации галереи в 1923 году он был переименован в отдел древнерусской живописи, который входил в отдел живописи XVIII века. 15 мая 1930 года формально был создан отдел древнерусского искусства. Однако он не стал самостоятельным, а был слит с отделом живописи XVIII – первой половины XIX века, все вместе именовалось секцией/отделом феодализма. Только в 1935 году отдел феодализма был переименован в отдел древнерусского искусства (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 529; Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 34–35).

¹⁴⁸ Иконное хранилище Третьяковской галереи в 1930-е годы находилось в двух помещениях: в церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» на Большой Ордынке (закрыта в 1933 году) и церкви Святого Николая в Толмачах (закрыта и разорена летом 1929 года).

¹⁴⁹ Речь идет о массовых поступлениях произведений светского изобразительного искусства из ГМФ.

¹⁵⁰ Каталог древнерусского искусства. Т. 1. С. 12.

заряжено, имело воинствующую антирелигиозную направленность и было сопряжено с применением репрессий со стороны государства.



Антирелигиозная выставка в ГТГ (1930 год; авторы экспозиции В. Р. Герценберг и А. С. Галушкина) обличает церковь в обмане народа и рьяном служении интересам «денежного мешка» – капиталистов, купечества и верховной власти. В центре – икона «Успение» (ок. 1497, входит в современную постоянную экспозицию ГТГ). Слева от нее (верхний ряд) – картина В. В. Пукирева «В мастерской художника» (1865). Купец карикатурного вида выбирает икону для домового храма. Ему услужливо помогает священник. Под ней небольшая работа В. М. Васнецова «Княжеская иконописная мастерская» (1879). Справа от «Успения» (нижний ряд) картина А. Г. Венецианова «Причащение умирающей» (1839). Обличительную направленность экспозиции определяют цитата Ленина, которая задает тон просмотру, и воинствующий плакат «Надувательства» (крайний справа). Именно они превращают художественную экспозицию в политическую агитку. *Государственная Третьяковская галерея*

Свидетельством того, с каким трудом признание иконы произведением искусства в начале 1930-х годов утверждалось в умах советских руководителей и в среде советской интеллигенции, является история создания иконной экспозиции в Третьяковской галерее. Подготовительным этапом к этому стала организация иконной выставки. Попытки ее провести предпринимались не один раз. Еще в апреле-мае 1929 года Наркомпрос замыслил показать в залах ГТГ своеобразный отечественный аналог первой советской зарубежной иконной выставки (1929–1932), которая триумфально открылась в Берлине в феврале 1929 года. Однако эта идея не была реализована, потому что Наркомпрос испугался реакции II съезда Союза безбожников, проходившего в то время¹⁵¹. Осенью 1929 Наркомпрос вновь вернулся к идее выставки искусства Древней Руси в стенах Третьяковской галереи, но затягивал решение вопроса, очевидно

¹⁵¹ Ценнейшие произведения, которые были присланы на эту несостоявшуюся выставку из бывшей Троице-Сергиевой лавры, в том числе и знаменитая «Троица» Андрея Рублева, так и остались в ГТГ.

не без влияния музейного съезда по антирелигиозной пропаганде и разнообразных совещаний той же направленности. Как свидетельствует исследование Е. В. Гладышевой, в комиссии Наркомпроса, которая курировала подготовку предполагаемой выставки, произошел раскол. Те, кто выступал за «исключительно *художественный* принцип демонстрации икон», оказались в меньшинстве¹⁵². В результате от идеи выставки *искусства* Древней Руси пришлось отказаться. Вместо нее в декабре 1930 года в ГТГ открылась совсем другая по идеологии и пониманию музейной роли иконы выставка – «Опытная комплексная марксистская экспозиция искусства XVIII – первой половины XIX в.», а вместо полноценной *иконной* экспозиции в 1932 году появилась экспозиция искусства *феодализма*, в которой иконы играли роль иллюстраций классовой и антинародной природы церковного искусства. Полноценная художественная иконная экспозиция открылась в ГТГ только в 1936 году.

¹⁵² Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 498–499, 518–519.



Антирелигиозная выставка в ГТГ (1930 год; авторы экспозиции В. Р. Герценберг и А. С. Галушкина). Икона «Снятие с креста» объединена с двумя картинами светской живописи, обличающими социальное неравенство в царской России (одна из них – картина А. Е. Архипова «Прачки»). Название стенда, подбор произведений искусства и главенствующее место иконы в этой экспозиции служат обвинению церкви в освящении угнетения и увековечивании рабского положения простого народа. *Государственная Третьяковская галерея*

То же идеологическое противодействие признанию иконы произведением *искусства* и правительственная боязнь ее религиозного содержания видны и в истории создания древ-

нерусского отдела ГТГ. Парадоксально, но факт – иконное собрание Третьяковской галереи было создано при официальном отсутствии отдела древнерусского искусства¹⁵³. Иконы массово поступали в ГТГ, там были специалисты, которые ратовали за создание иконной экспозиции, но политическая и идейная обстановка в стране не позволяла до середины 1930-х годов формально организовать в структуре галереи самостоятельный отдел, который занимался бы иконами. Только в 1935 году отдел феодализма, где находились иконы, наконец-то стал называться отделом древнерусского *искусства*.

¹⁵³ Этот парадокс хорошо иллюстрирует статья Е. В. Гладышевой. Автор использует название «отдел древнерусского искусства», но при этом оговаривается, что «отдел временно преобразован в секцию искусства эпохи феодализма» (1932–1933), что отдел «назывался тогда» (1935) отделом феодализма. Не отдел, а призрак. Хотя вопрос о создании отдела древнерусского искусства в ГТГ поднимался с начала 1928 года и Наркомпрос формально одобрил эту идею в 1929 году, Гладышева пишет, что «в некоторых галерейских документах желаемое выдавалось за действительное и подобные структуры отмечались как одобренные Музейным отделом Наркомпроса и подлежащие организации в самое ближайшее время или даже уже существующие, что не соответствовало реальной ситуации» (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 497).

Глава 2. Дебаты о роли иконы в художественной экспозиции

В крайне политизированной, идейно накаленной и опасной обстановке конца 1920-х – первой половины 1930-х годов признание иконы произведением *искусства* не могло не только восторжествовать на государственном уровне, но и прочно укрепиться в умах советской художественной интеллигенции. Об этом свидетельствуют дебаты о роли иконы в музее, которые развернулись по поводу «опытной комплексной марксистской экспозиции искусства», открытой в Третьяковской галерее.

Работа по перестройке галереи «на принципах единственного подлинного научного мировоззрения марксизма-ленинизма» началась в марте 1929 года¹⁵⁴, когда обновленное руководство галереи во главе с М. П. Кристи назначило комиссию по созданию опытной марксистской экспозиции под председательством А. А. Федорова-Давыдова¹⁵⁵. Первые результаты работы комиссии были представлены в декабре 1930 года открытием марксистской выставки искусства XVIII и первой половины XIX века, подготовленной Н. Н. Коваленской¹⁵⁶. На основе принципов этой опытной экспозиции затем была проведена реэкспозиция всей галереи.

¹⁵⁴ Попытки реэкспозиции в ГТГ предпринимались и ранее, но они не носили политико-идеологического характера. Первой после смерти Третьякова стала экспозиция Грабаря 1913 года, которая вызвала бурю возмущения в художественной среде, так как нарушала волю основателя галереи о сохранении существовавшей при его жизни развески. В отличие от первоначальной развески Третьякова, в которой практически не было никакой системы, Грабарь развесил произведения искусства в порядке исторической последовательности деятельности художников. Первая попытка реэкспозиции в советское время предпринята летом 1928 года Н. Г. Машковцевым. В основе был тот же хронологический принцип, что и у Грабаря. Но по мнению советских идеологов, хронологического показа было недостаточно, так как сам по себе он не выявлял закономерностей исторического процесса, а значит, не был «подлинно научным» с марксистской точки зрения.

¹⁵⁵ Алексей Александрович Федоров-Давыдов (1900–1969) – советский искусствовед, автор книг по истории русского и советского искусства, член-корреспондент Академии художеств СССР (с 1958), заслуженный деятель искусств РСФСР (с 1960). Родился в Москве в семье детского писателя и просветителя Александра Федорова-Давыдова (1875–1936). С 1919 по 1923 год – студент Казанского университета. С 1927 по 1931 год преподавал в Московском государственном университете. С 1929 по 1934 год работал в ГТГ в должности зав. отделом нового русского искусства, сменив на этом посту Абрама Эфроса. В 1931 году отдел, которым руководил Федоров-Давыдов, преобразован в «группу искусства эпохи капитализма», которая разработала концепцию новой марксистской комплексной экспозиции. Из-за обвинений в «вульгарно-социологическом подходе к искусству» в апреле 1934 года Федоров-Давыдов был вынужден уйти из ГТГ. С 1934 по 1944 год преподавал в Московском текстильном институте и был зав. научно-исследовательским сектором ВГИКа, а в 1943–1944 годах – профессором ВГИКа. С 1944 года преподавал в МГУ, где с 1948 года был зав. кафедрой истории русского искусства (до 1944 года этой кафедрой руководил Михаил Алпатов, а с 1944 по 1947 год – Игорь Грабарь). Во многом благодаря Федорову-Давыдову в 1950 году искусствоведческое отделение переведено с филологического на исторический факультет МГУ. С 1960 года кафедра, которой он заведовал, стала называться кафедрой истории русского и советского искусства. Член КПСС с 1946 года.

¹⁵⁶ Эта женщина удостоилась упоминания в Большой советской энциклопедии: «Коваленская Наталья Николаевна (1892–1969), советский историк искусства, доктор искусствоведения (1945). Член КПСС с 1945. Окончила Высшие (Бестужевские) женские курсы (1912) и аспирантуру при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН, 1929). Сотрудник Третьяковской галереи (1929–35). В 20-е гг. разрабатывала методику музейного дела вместе с А. В. Бакушинским. Преподавала в МГУ (до 1955). В ряде фундаментальных монографий стремилась дать марксистско-ленинскую трактовку ключевых проблем русских пластических искусств 18 – 1-й половины 19 вв.». Детали биографии Коваленской узнаем из статьи Е. В. Гладышевой: «Родилась в дворянской семье. В совершенстве знала французский и немецкий языки. До революции училась в школе живописи К. Ю. Юона, изучала историю искусства в Италии и Германии. И после революции продолжала изучать искусствоведение, в частности, в семинаре Анисимова по древнерусскому искусству (1922–1923). В ГТГ Коваленская была заведующей „группой разложения феодализма“ (1931), а с 1932 года возглавляла секцию феодализма, где находились иконы, а также отдел живописи XVIII – первой половины XIX вв. (1935). После того как подготовленная ее стараниями марксистская экспозиция подверглась жесткой критике, а составленный ею путеводитель было рекомендовано изъять из библиотек, подала заявление об уходе. В 1935 году ушла из ГТГ» (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 520, сн. 146). Видимо, Коваленская искренне старалась быть полезной новому советскому строю. Рожденная и воспитанная в дореволюционном обществе, она, в отличие, например, от Анисимова, приняла идеологию марксизма и старалась применить ее в искусствоведении.



Опытная комплексная марксистская экспозиция в ГТГ. 1930 год. Автор Н. Н. Коваленская. Зал «Расцвет торгового капитала. Искусство консервативно-феодальной группы» (верхнее фото). Зал «Разложение феодализма» (нижнее фото). *Государственная Третьяковская галерея*

Новая развеска материала следовала марксистской теории смены социально-экономических формаций, в соответствии с чем экспозиция была разбита на три основных отдела:

искусство феодализма, капитализма и переходного периода от капитализма к коммунизму. Эти основные отделы затем дробились на подотделы по этапам развития формаций. Так, в отделе феодализма, где экспонировались иконы, были подотделы искусства древнего феодализма (XI–XVI вв.) и искусства феодально-крепостнической эпохи (с XVII в. до отмены крепостного права). В соответствии с теорией Маркса о классовой борьбе как движущей силе исторического процесса внутри каждого этапа материал был представлен «по борющимся классовым стилям». По мнению авторов экспозиции, феодально-крепостническая эпоха, например, породила художников крепостнической верхушки, художников обуржуазившегося среднего дворянства и художников буржуазии. Так марксистские новаторы пытались показать, что искусство классово.

Дабы посетители лучше поняли диалектику развития искусства и его классовую сущность, экспозиция была перегружена этикетажем – плакатами и стендами, больше похожими на стенгазеты-агитки. На дверях, ведущих в залы, висели стеклянные таблички с характеристикой соответствующей социально-экономической формации или ее этапов, в залах – таблички с характеристикой данного классового художественного стиля, на стендах-вертушках размещался более детальный анализ этого стиля с цитатами, а для освещения эпох особого накала классовой борьбы в проходах и коридорах были вывешены стенды с цифрами и иллюстрациями. Тяжеловесный этикетаж порой заслонял саму живопись, бил в глаза. Как выразился один из современников, «висит стенгазета, окрашенная в красный цвет, и прямо прет на вас»¹⁵⁷. Только «в запасе», где нет этикетажа, и отдохнул, сетовал Грабарь¹⁵⁸. Поскольку задача состояла в том, чтобы показать развитие искусства на фоне исторической эпохи, в залах были выставлены предметы быта того времени – мебель, часы, произведения декоративного искусства, что, по мнению авторов, придавало экспозиции комплексный характер. В отличие от Эрмитажа, однако, Третьяковская галерея не обладала достаточным материалом для создания антуража эпох, поэтому, судя по сохранившимся фотографиям¹⁵⁹ и отзывам современников, случайные разрозненные предметы в залах галереи выглядели убого. По словам Грабаря, из-за этой пресловутой комплексности создавалось впечатление в лучшем случае бытового музея, а в худшем – антикварной лавки¹⁶⁰. Не лишне сказать, что в этикетеже властвовал разоблачающий классовый подход, в котором феодализм мог быть только крепостническим, капитализм – разбойничьим, а художники, большинство которых относилось отнюдь не к низшему сословию, – прихвостнями властей предрежащих. Крайне идеологизированный классовый подход в марксистских экспозициях был чреват вопиющим противоречием: будучи художественной галереей, Третьяковка должна была показать лучшее, что создали художники той или иной эпохи, и вместе с тем классовая непримиримость обязывала клеймить этих художников как прислужников разбойников-крепостников, мракобесов-попов и загнивающего капитала, по словам Грабаря, низводя их до степени продажных рабов. Художник А. Г. Тышлер так выразил это противоречие:

Запомнил одну надпись в отделе икон: феодально-разбойничий. Я подумал, что, предположим, рабочая экскурсия прочтет эту этикетку, а перед вами стоит икона. Получается абсолютный разрыв в образах и во

¹⁵⁷ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 68 об.

¹⁵⁸ Там же. Л. 41.

¹⁵⁹ Фотографии хранятся в фототеке ГТГ.

¹⁶⁰ Грабарь критиковал, но не мог полностью отвергнуть новую экспозицию ГТГ, ведь речь шла о марксистском подходе. Он нашел компромисс, назвав экспозицию «попыткой, во многом неудачной, но смелой и весьма своевременной». Для нейтрализации Грабаря А. А. Вольтер собрал критические публикации 1913 года об экспозиции самого Грабаря (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 31. Л. 50).

всем впечатлении. Может быть можно подобрать иконы, где эта феодально-разбойничья эпоха была бы более выражена?¹⁶¹



Показ икон был перегружен атеистическими лозунгами, похожими на стенгазеты-агитки. Тяжеловесный этикетаж заслонял саму живопись, бил в глаза. Антирелигиозная выставка в Третьяковской галерее. 1930 год. Авторы экспозиции В. Р. Герценберг и А. С. Галушкина. *Государственная Третьяковская галерея*

В архиве Наркомпроса сохранились стенограммы двух обсуждений марксистской комплексной экспозиции Третьяковской галереи, в том числе совещания художников у М. С. Эпштейна¹⁶² в Наркомпросе от 25 декабря 1931 года и дискуссии у наркома просвещения А. С. Бубнова, которая началась 27 января 1933 года, продолжалась 2 и 8 февраля и, возможно, длилась бы и того дольше, если бы нарком не попросил закончить дебаты. На совещаниях были представители Третьяковской галереи – А. А. Вольтер, который в то время исполнял обязанности директора¹⁶³, его заместитель М. П. Кристи, главные «виновники» события Федоров-Давыдов

¹⁶¹ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 146. А. М. Эфрос описал свои впечатления от марксистской экспозиции: «ГТГ воссоздала историю „черных стен“ в отношении истории русской живописи. Вы смотрите иконы. Там есть этикетка „феодально-разбойничий“ – гадюка. Вы идете к Кончаловскому. Написано „диктатура промышленной буржуазии“ – гадюка. Может ли иначе рассуждать массовый зритель? – Не может. Конечно, гадюка. Каждый день массы читают газеты и знают, что „буржуазный“ – это не объективное понятие, а социально-политическая характеристика. Разъясните, почему нам нужны иконы, если вы вывешиваете такой этикетаж» (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 39).

¹⁶² Моисей Соломонович Эпштейн (1890–1938). Во время описываемых событий был замнаркома просвещения РСФСР. В 1933 году возглавил управление начальных и средних школ. Показательно, что дискуссия о новой экспозиции ГТГ прошла именно у Эпштейна, который занимался вопросами идейно-политического образования, а не вопросами искусства.

¹⁶³ Вольтер Алексей Александрович (1889–1973) – художник, искусствовед, автор работ о советском искусстве и музееведении (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 640). Кристи был директором ГТГ с ноября 1928 по 1933 год и с 1934 по октябрь 1937 года. В промежутке между этими назначениями обязанности директора выполнял Вольтер, Кристи был его заместителем

и Коваленская, а также большая группа художников¹⁶⁴ и, разумеется, представители райкома партии и пролетариата – шефов Третьяковской галереи.

В марксистской комплексной экспозиции в Третьяковской галерее было два зала икон, поэтому участники совещаний не могли обойти вниманием религиозное искусство. Разгоревшиеся споры о роли иконы в советском художественном музее свидетельствуют о политико-идейном противодействии ее эстетическому признанию. Серьезность этого противодействия заключалась в том, что оно шло в русле общей политики советского государства. Показательно, что линия раскола в оценке значения иконы не прошла между художниками, с одной стороны, и представителями политической власти, с другой, а «взломала» среду самой интеллигенции. В конечном итоге дебаты о том, что есть икона, были и дебатами о том, что есть советский музей – хранилище произведений искусства или средство идейно-политического воспитания отсталых, «одурманенных религиозным опиумом масс».

Сторонники эстетического признания иконы критиковали новую экспозицию за потерю художественности в результате выпячивания второстепенных произведений искусства в угоду политическим установкам, а также в результате переизбытка уродливого этикетажа и убогости сопровождавшего картины бытового антуража. Художник Тихомиров, в частности, сказал: «Я полагаю, что не найдется никого из художников, кто бы не приветствовал то, что Третьяковская галерея выставила первоклассные памятники иконописи (он ошибался, такие художники нашлись. – Е. О.)». Однако он считал, что в экспозиции было слишком много второстепенных икон, удобных для иллюстрации априорных схем. По его мнению, не хватало многих известных памятников, например новгородских икон из собрания А. В. Морозова¹⁶⁵.

Экспозицию с тех же эстетических позиций критиковал художник Лезвиев¹⁶⁶. Он считал, что раздел икон имел «громадное значение для специалистов» и для выучки молодых художников новых направлений, в частности монументалистов, и поэтому должен быть значительно пополнен и показан «как-то по-особому...». «Это не Машков¹⁶⁷, все-таки», – резюмировал Лезвиев. Развивая мысль о том, что «есть худшие и лучшие художники», Лезвиев заявил, что «мы будем уважать товарища Машкова (а вместе с ним, видимо, и все современное искусство. – Е. О.), но все-таки еще больше будем уважать значительно большую культуру и ценнейшее наследие (древнерусское искусство. – Е. О.)»¹⁶⁸. Следует заметить, что после этих слов с мест

(Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 497, сн. 12).

¹⁶⁴ Полного списка участников дискуссий нет. В прениях участвовали: Грабарь, Былинин, Перельман, Николай Котов, Варшавский, Дугачева, Некрасов, Богородский, Кравченко, Котляр, Эфрос и др. Они представляли Союз советских художников и Всесоюзную ассоциацию работников науки и техники для содействия социалистическому строительству в СССР (ВАРНИТСО – общественная организация, существовавшая в СССР с 1928 по 1939 год) (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 16. Д. 35; Оп. 18. Д. 33).

¹⁶⁵ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 11–12. Трудно сказать, какому именно Тихомирову принадлежат эти слова. Известен художник Александр Дмитриевич Тихомиров (1916–1995), однако во время совещания, в 1933 году, ему было всего лишь 17 лет, в то время как это выступление более соответствует зрелому человеку, знакомому с иконными коллекциями дореволюционного времени.

¹⁶⁶ Видимо, Михаил Васильевич Лезвиев (Водопьян Дмитрий Алексеевич, 1895–1937) – скульптор и художник. Родился в 1895 году в городе Береза-Картузская Брестской области в бедной крестьянской семье. Учился в церковно-приходской школе. В юности увлекался рисованием и лепкой. После революции стал студентом Киевской Академии художеств, которую успешно окончил по двум специальностям – скульптор и художник. Член Союза художников. В 1937 году был репрессирован по обвинению в антисоветской пропаганде и расстрелян. В 1961 году реабилитирован посмертно за отсутствием состава преступления. Во время дискуссии ему было 37–38 лет (см. сайт художников Верхней Масловки и НП «Национальное художественное наследие „ИЗОФОНД“»: <http://www.maslovka.info/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1940>).

¹⁶⁷ Илья Иванович Машков (1881–1944) – русский и советский художник, один из основателей и участник художественного объединения «Бубновый валет» (1910) и Общества московских художников (1927–1929), входил в состав объединения «Мир искусства» (с 1916) и общества «Московские живописцы» (с 1925), в 1924–1928 годах – член Ассоциации художников революционной России, заслуженный деятель искусств РСФСР (1928). Картины Машкова находятся в ГТГ, в Русском и других художественных музеях. См., например: Светляков К. А. Илья Машков. М., 2007.

¹⁶⁸ В то же время Лезвиев считал, в отличие от специалистов, «массовой публике» «одинаково, икона ли это сегодняшнего дня или два, три, пять столетий назад» (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 27).

послышалось требование лишить Лезвиева слова. Считая, что иконы следует показать «во всей их насыщенности», Лезвиев критиковал марксистскую экспозицию Третьяковской галереи за фон стен – «тяжелый и убийственный» для икон, так что в результате у «Троицы» Андрея Рублева «синие пятна» – «как дорогими камнями брошен кобальт» – разбавляются и икона «теряет свою остроту»¹⁶⁹.

О потере художественности в погоне за марксизмом говорил и А. М. Эфрос:¹⁷⁰

Зал иконописи. «Троица» Рублева отбрасывается. Триптих с чищенной серединой – в центре. «Донская» – замечательная, гениальная вещь, но вы ее сразу не увидите. Это – неумение, это – отсутствие художественного такта в том, чтобы выявить лучшие вещи и дать их на лучших местах. Второстепенное – на первый план, а первостепенное меркнет. Это получился не художественный музей¹⁷¹.

С ним согласился и художник Платов¹⁷². Приветствуя включение икон в экспозицию, он, однако, считал, что из-за неподходящего цвета стен пропали не только отдельные произведения, но целиком все иконы. «Цвета икон совершенно не видно, – говорил Платов. – Получается так, как будто мы рассматриваем инородцев, скажем, китайцев – все они для нас на одно лицо». Платов критиковал неравномерность развески, при которой создавались самостоятельные «бьющие в глаза» декоративные пятна, так что внимание концентрировалось не на произведении, а на этих пятнах. Кроме того, иконы были повешены симметрично до самого пола без учета характера икон, а ведь «каждая икона, – увещевал Платов, – висела на определенном месте и писалась для него».

Выступления поборников главенства эстетического значения иконы в художественной экспозиции встретили отпор тех, кто считал показ икон в музее опасным и вредным в условиях борьбы с господствующим в умах большинства населения религиозным мировоззрением. Вот, например, слова художника Кацмана¹⁷³:

¹⁶⁹ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 19–20.

¹⁷⁰ Абрам Маркович Эфрос (1888–1954) – искусствовед, литературовед, театровед, поэт и переводчик. Сын московского инженера-механика. Окончил гимназические классы Лазаревского института восточных языков, учился на юридическом факультете Московского университета (1907–1910). В студенческие годы начал публиковать свои литературные переводы. В 1914–1917 годах служил в действующей армии. В 1918–1927 – один из ведущих сотрудников Коллегии (отдела) по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР. В эти же годы состоял членом правления и зав. отделом нового и новейшего искусства ГТГ; одновременно в 1924–1929 – хранителем отдела французской живописи, с 1928 года – зам. директора по научной части и зав. картинной галереей Музея изящных искусств. В 1937 году отправлен в ссылку, по одним данным – в Ростов, по другим – в Новгород. Преподавал историю искусств в МГУ (1940–1941), курс истории русского театра в ГИТИСе (1940–1950). В 1945–1950 годах – внештатный профессор Государственного библиотечного института в Москве и с 1950 по 1954 год – профессор искусствоведения Ташкентского театрального института. См.: «Электронная еврейская энциклопедия»: <http://www.eleven.co.il/article/15138>.

¹⁷¹ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 40.

¹⁷² Видимо, Федор Федорович Платов (1895–1967) – художник, поэт-футурист и литератор. Родился в Ялте. В 1915–1916 годах входил в футуристическую группу «Центрифуга». В 1917–1920 годах учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Посещал Вторые Государственные свободные художественные мастерские у И. И. Машкова и Л. О. Пастернака. В 1920 году предлагал создать в Институте художественной культуры лабораторию, которая занималась бы «определением и выяснением количества энергии, необходимого для эмоциональной оценки произведения». В 1922–1928 годах – действительный член Государственной Академии художественных наук (ГАХН). В 1920-е годы занимался цветомузыкой. Писал пейзажи, натюрморты. Член группы художников «Объединенное искусство» (ОБИС, 1925, Москва). В начале 1930-х годов обвинен в формализме. В 1937 году был удостоен бронзовой медали на Всемирной выставке в Париже. Преподавал во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские, 1921, 1925), Государственном институте журналистики (1927–1928). Работы Платова находятся в ГМИИ, ГРМ, ГТГ. См., например: <http://gold-library.com/biografii-poetov/f-f-platov/>.

¹⁷³ Евгений Александрович Кацман (1890–1976) – советский художник-портретист, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. Член КПСС с 1949 года. Окончил Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве в 1916 году. В своих произведениях запечатлел деятелей Коммунистической партии, советских рабочих, писателей, ученых, художников. Изобразил новый советский быт. Кацман был одним из основателей и секретарем Ассоциации художников революционной России – АХРР. Начиная с 1920-х годов боролся с «формализмом» за «правдивое отражение в советском искусстве революционной действительности» (см. сайт художников Верхней Масловки и НП «Национальное худо-

Относительно икон у нас был спор и вот какие у меня соображения. Мне, как художнику-профессионалу, бросилось в глаза следующее: когда мы с т. Эпштейном вошли в раздел икон, то я у всех заметил легкую эмоциональную повышенность. Что это такое и почему? Почему у большинства товарищей было слегка повышенное состояние? Потому что мы смотрели шедевры искусства. Что будет происходить в Третьяковке, когда эти шедевры, идеологически нам вредные, но сделанные с громадным талантом и разъясняемые политически безграмотными экскурсоводами, будут воздействовать отрицательно на рядового зрителя... Вот почему я и сказал, что с отделом икон надо действовать осторожно и умно, чтобы иконный отдел был не местом религиозного настроения, а местом антирелигиозной пропаганды» (выделено мной. – Е. О.)¹⁷⁴.

В словах Кацмана – суть проблемы. Он признает иконы произведением искусства, но именно в этом, по его мнению, и кроется опасность. Идеино вредное для советского государства религиозное содержание иконы, помноженное на силу таланта иконописца, будет питать религиозные настроения и без того политически неграмотной массы рядового зрителя, к тому же иконы в музее будут толковать «старорежимные» экскурсоводы. Именно сила религиозного воздействия иконы, по мнению Кацмана и его сторонников, не позволяла экспонировать ее как произведение искусства, а требовала превратить ее в средство антирелигиозной пропаганды. Идеино-политическое воспитание, по Кацману, было важнее художественного.

По поводу «старорежимных» экскурсоводов Кацман не ошибался. Обследование Третьяковской галереи бригадой Ленинского райкома партии, которое проходило с 25 сентября по 4 октября 1931 года, то есть незадолго до дебатов у Эпштейна, показало, что галерея находилась «в руках классового врага». Члены бригады, идейно подкованные лекторы Экскурсионной базы Московского отдела народного образования, обвинили галерею в оторванности от советской общественности, отчужденности и даже враждебности по отношению ко всему новому, что вершилось в стране Советов. Антисоветские настроения научных сотрудников галереи, по мнению бригады, чувствовались на каждом шагу: употребление ироничного «марксихеский» вместо «марксистский»; нежелание здороваться с коммунистом, новым помощником директора галереи; отсутствие в этикетаже цитат из Маркса, Энгельса и Ленина, а также лозунгов Сталина, да и вообще полное отсутствие лозунгов; игнорирование главных событий «текущего момента» – уборочной кампании, борьбы с уравниловкой; да к тому же некоторые сотрудники носят кольца! В то время 80 % сотрудников Третьяковской галереи являлись выходцами из дворян, «почетных» и потомственных граждан, торговцев и мещан, тогда как партийная прослойка была слаба, а директор, по утверждению бригады, признался, что ничего в политпросветительской работе не понимает¹⁷⁵.

Бригадиры жаловались на то, что экскурсоводы галереи не увязывали показ картин с задачами текущего момента и соцстроительства, давая объяснения картин исключительно с точки зрения их художественного значения; не вели антирелигиозную пропаганду, «элементами которой должна быть насыщена работа всех (! – Е. О.) музеев вообще». В путеводителе, по словам бригадиров, несмотря на то что это было уже третье издание, все еще можно было найти и «общечеловеческое горе», и «жалость к унылой и одинокой жизни царского офицера», и «ничтожество человека перед величием стихии», и даже «физические страдания замученного Христа, существование которого таким образом утверждается». В качестве примера анти-советской экскурсии бригадиры привели пояснения сотрудницы галереи Мойзес к картине

жественное наследие „ИЗОФОНД“»: <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=77>).

¹⁷⁴ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 16. Д. 353. Л. 18 и об.

¹⁷⁵ Из 158 служащих ГТГ только восемь были партийцами.

«Боярыня Морозова» художника Василия Сурикова, которого члены бригады в своем докладе назвали Серовым. Мойзес посмела сказать следующее:

...боярыня Морозова, несмотря на то что она в цепях, имеет вид вовсе не побежденной, а победительницы; проезжая мимо царского терема на допрос и поднимая два пальца для крестного знамения, она показывает, что не отрекается от старой веры и готова за нее пострадать. Вообще Морозова фанатично предана старой вере: ее увещевал сам царь, но это не помогло, тогда ее сослали в ссылку, но она и там вела агитацию за старую веру, наконец, боярыню Морозову бросили в колодезь, где она через два месяца умерла, так и оставшись непреклонной.

Проверяющая бригада посчитала, что толкование Мойзес «рассчитано на подогревание религиозного фанатизма и пропаганду контрреволюционной стойкости». Члены бригады чутко уловили опасность: воспевание преданности старой вере, пусть речь и шла о раскольниках далекого XVII века, приобретало современное призывное звучание в послереволюционную эпоху гонения на веру и верующих. Бригада проверяющих настоятельно рекомендовала «освежить кадры» экскурсоводов галереи партийцами-рабочими, как это уже было сделано в Музее революции и Центральном антирелигиозном музее¹⁷⁶.

Но вернемся к дебатам о марксистской экспозиции в Третьяковской галерее и роли икон в художественном музее. О необходимости идейно-классового подхода к произведениям древнерусской живописи трубила некто Соколова¹⁷⁷, которая, споря с Эфросом, сказала, что недостаточно превратить Третьяковскую галерею в «эстетствующую коллекцию первоклассных произведений искусства, потому что это только одна сторона искусства (аплодисменты). Нужно также показать икону как оружие классовой борьбы, заострить вопрос о классовом оружии феодального искусства». Ведь если музей не вскрывает и не показывает, как господствующий класс той или иной эпохи навязывал свою идеологию угнетенным классам, то для какой же цели служит этот музей? Советский музей должен быть «боевым органом», а икона – оружием классовой борьбы, заключила Соколова¹⁷⁸.

Показательна позиция авторов марксистской экспозиции – сотрудников Третьяковской галереи Федорова-Давыдова и Коваленской. В докладе Федорова-Давыдова, которым открылось совещание художников у Эпштейна, ни слова не было сказано об иконах. Однако его мнение о задачах художественного музея было высказано со всей определенностью. Федоров-Давыдов видел недостаток прежней экспозиции галереи в том, что она была создана «идеалистами-формалистами». По его словам, это была обычная «эстетская экспозиция, не имевшая никаких социальных задач». Таким образом, художественно-эстетическое значение музея, как, видимо, и икон, по его мнению, должно было уступить первенство идейно-политическому¹⁷⁹.

Коваленская, в отличие от Федорова-Давыдова, в своем выступлении много говорила об иконах. Избыточный этикетаж она назвала «передержкой», заявив, что он был введен только в одном разделе экспозиции – иконном.

Как вы считаете, – продолжала она, – можно ли было показать *в наше время* религиозное искусство, не сопровождая его серьезным углубленным историческим антирелигиозным анализом? *Вы знаете, с каким трудом мы*

¹⁷⁶ Доклад бригады по обследованию ГТГ с 25/IX по 4/X – 31 года (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 16. Д. 35. Л. 1–5 об.). Схожие обвинения в адрес ГТГ содержала статья С. Писарева «Третьяковка на суд рабочей общественности», опубликованная в начале 1930 года в газете «За коммунистическое просвещение». Директор ГТГ Кристи вынужден был опубликовать опровержение (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 31. Л. 2).

¹⁷⁷ Биографические данные найти не удалось.

¹⁷⁸ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 102 об. – 103.

¹⁷⁹ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 16. Д. 35. Л. 10, 25.

*добились права выставить этот материал. Следовательно, ясно, что нам нужно было его не только обезопасить, но и сделать полезным из вредного, каким он был бы, если бы не было этого этикетаж, потому что тогда люди приходили бы прикладываться к этим иконам*¹⁸⁰ (выделено мной. – Е. О.).

Следовательно, и Коваленская в идейно-политической ситуации того времени прежде всего видит в иконе вред, который необходимо обезопасить. Таким образом, и она признает, что идейно-политическое воспитание масс важнее и первоочереднее эстетических задач. В итоге художественно-эстетическое значение иконы признается с оговорками, а признание иконы произведением искусства поставлено под сомнение.

В выступлении Коваленской обращает на себя внимание заявление о том, что получить разрешение на включение икон в экспозицию было трудно, что свидетельствует о настроениях в советском правительстве, в частности в Наркомпросе, которому подчинялась галерея. О том же в своем выступлении говорил и художник Тышлер¹⁸¹:

...развернутый нами отдел древнего феодализма до сих пор вызывает целый ряд недоумений и неодобрений от целого ряда общественных организаций – может быть из-за недопонимания диалектики развития советского искусства и значения памятников старины. Со стороны Комсомола и Союза безбожников была большая настороженность в отношении отдела древнего феодализма: надо или не надо открывать этот отдел. И сейчас еще много разговоров, что надо его урезать, что не надо там много уделять ему места. Лучшие художники признают, что этот отдел представляет собой ценнейшие памятники древнего искусства, равные западноевропейским, но, к сожалению, некоторые из советских художников требуют сокращения этого отдела¹⁸².

¹⁸⁰ Там же. Оп. 18. Д. 33. Л. 112 об. – 113.

¹⁸¹ Александр Григорьевич Тышлер (1898–1980) – живописец, график, театральный художник, скульптор. Заслуженный деятель искусств УзССР (1943). Лауреат Сталинской премии второй степени (1946). Родился в Мелитополе в семье ремесленника. В 1912–1917 годах учился в Киевском художественном училище, в 1917–1918 годах – в студии А. А. Экстер. В 1919 году добровольцем вступил в Красную армию; при управлении Южного фронта делал плакаты для окон РОСТА, иллюстрировал первые буквари на языках народов, не имевших письменности. В 1921 году после демобилизации поступил во ВХУТЕМАС, учился в мастерской В. А. Фаворского. В 1927 году дебютировал как театральный художник. Сотрудничал со многими театрами. См.: «Электронная еврейская энциклопедия»: <http://www.eleven.co.il/article/14193>.

¹⁸² ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 18. Д. 33. Л. 170.



Вторая половина 1930-х годов: Политическая реабилитация древнерусской живописи. Талант древних иконописцев отныне призван был служить национальной патриотической идее величия страны. На фото: зал «Старинное русское искусство XV–XVII вв.». Башкирский государственный художественный музей. 1937 год. Публикуется впервые. *Государственная Третьяковская галерея*

В судьбоносном разговоре с Анисимовым, который описан в одной из предыдущих глав, начальник Главнауки Лядов сказал, что до художественной реабилитации икон нужно ждать полвека. Однако этим прогнозам не суждено было исполниться. Тогда как до возрождения иконного собрания ГИМ оставался еще десяток лет, в Третьяковской галерее изменения стали чувствоваться уже к середине 1930-х. На волне санкционированной властью критики вульгарно-социологической трактовки марксизма классово-пропагандистский показ икон в Третьяковской галерее начал приобретать более художественный характер. Однако политическая реабилитация произведений древнерусского искусства состоялась лишь в 1936 году, когда в галерее открылась расширенная экспозиция шедевров иконописи, собранных за всю историю существования галереи¹⁸³. Она заняла восемь залов нижнего этажа¹⁸⁴. К этому времени и иконный отдел наконец-то получил свое истинное имя – отдел древнерусского искусства.

Реформы в Третьяковской галерее в середине и во второй половине 1930-х годов были частью радикальных изменений в стране, которые американский социолог Николай Тимашев красиво, хотя и небесспорно назвал «великим отступлением»¹⁸⁵. В интересах политической и социально-экономической стабилизации сталинское руководство вместо насаждения узкоклассовых, якобы пролетарских начало пропагандировать внеклассовые и простые человеческие ценности – патриотизм, национализм, крепость семьи, материальный достаток. Это было

¹⁸³ В середине 1930-х годов произошел и возврат к прежнему историко-монографическому показу экспонатов в противовес прежним комплексным экспозициям.

¹⁸⁴ Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 523.

¹⁸⁵ Timasheff N. The Great Retreat. N. Y., 1946.

время, когда многое из прошлой России, что, казалось бы, навсегда было сметено вихрем революции, вернулось в жизнь – воинские звания в армии, ученые степени и защиты диссертаций в университетах, академические программы в школах, ужесточение разводов, запрет аборт. Вместо кожанок и косовороток в моду вошли шелковые пижамы, маникюр, перманент и лаковые туфли, но главное – вернулось признание героического прошлого и культурного наследия прежней, досоветской России, а вместе с ним было *политически* реабилитировано и древнерусское искусство. Талант древних иконописцев отныне призван был служить не столько антирелигиозной пропаганде и иллюстрации социально-экономических формаций по Марксу, сколько национальной и патриотической идее величия страны¹⁸⁶. Однако эти изменения, включая и официальную реабилитацию древнерусского искусства, произойдут в стране и ее музеях лишь во второй половине 1930-х, массовая же передача икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею состоялась в самом начале десятилетия.

Дебаты о роли икон в художественном музее, которые развернулись в ходе обсуждения марксистской экспозиции Третьяковской галереи в начале 1930-х годов, свидетельствуют о том, что объяснить массовую передачу икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею только тем, что Третьяковка, в отличие от ГИМ, была *художественным* музеем, недостаточно. Дебаты о марксистской экспозиции свидетельствуют, что однозначного признания иконы произведением *искусства* ни в правительстве, ни в среде интеллигенции в то время не только не было, но, напротив, сопротивление художественно-эстетическому признанию иконы в первые послереволюционные десятилетия приобрело новый агрессивный антирелигиозный характер. К тому же теперь это сопротивление не являлось частным делом, а получило всю мощь поддержки государства безбожников; идейно-политическая роль музеев в то время признавалась главенствующей, даже если это шло в ущерб задаче эстетического просвещения. В рамках преобладания такого понимания роли иконы Исторический музей в начале 1930-х годов мог остаться главным музейным хранилищем икон, а впоследствии, обладая столь блистательным иконным собранием, и стать музеем иконописи. Однако иконное собрание ГИМ было разгромлено, лучшие иконы переданы в Третьяковскую галерею. Почему же все-таки это произошло?

¹⁸⁶ И. Л. Кызласова связывает возобновление защит диссертаций по «византийской» тематике и выход обобщающих трудов по искусству Древней Руси в 1936–1937 годах с изменением «пропагандистской программы» страны – обращением к национальным ценностям (*Кызласова И. Л. Возрождение отдела древнерусской живописи в 1930-е годы: Екатерина Алексеевна Некрасова. С. 430–431*).

Глава 3. Почему ГИМ мог быть, но не стал музеем иконописи

Художественная галерея братьев Третьяковых, где в наши дни представлены лучшие образцы русской живописи, является достойным местом для хранения и изучения шедевров древнерусского искусства, но в начале 1930-х годов не это было главным. Редкие решения советской власти – если вообще такие были – в то время не имели идейно-политической подоплеки. И в случае с массовой передачей икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею не обошлось без идеологии и политики. Не следует забывать, что передаче икон предшествовали травля Анисимова и разгром созданного им в ГИМ отдела религиозного быта¹⁸⁷.

Травля Анисимова началась в 1927-м и активно продолжалась в 1928 году. 1 февраля 1929 года Анисимова уволили из ГИМ, а затем и с других постов. Тогда же, в феврале 1929 года, директор Третьяковской галереи Кристи обратился в Главнауку с письмом о необходимости создания в галерее высокохудожественной древнерусской коллекции за счет изъятия икон из других собраний, в том числе и отдела религиозного быта ГИМ¹⁸⁸. По иронии судьбы дата письма Кристи, 28 февраля 1929 года, совпадает с датой письма Анисимова за границу Н. М. Беляеву, в котором Анисимов описал недавно прошедшее позорное судилище, где было принято решение ликвидировать созданный им иконный отдел¹⁸⁹. Вряд ли это совпадение случайно. Кристи использовал благоприятный для Третьяковской галереи момент – опалу Анисимова и закрытие созданного им иконного отдела. Как только прошло позорное судилище в ГИМ и уволили Анисимова, Третьяковская галерея начала действовать. Представляется, что важную и неприглядную роль в этих событиях сыграл Н. М. Щекотов, но об этом будет сказано позже. Тучи сгущались над Анисимовым. В октябре 1930 года он был арестован. Именно в это время, с мая по октябрь, проходила передача лучших икон из ГИМ в ГТГ.

Громадна заслуга Александра Ивановича Анисимова в создании иконного собрания Исторического музея в 1920-е годы, но именно в его политической травле, как показывают приведенные факты, следует искать причину разгрома его отдела. Прямолинейный, дерзкий характер, открытое высказывание своего мнения и поступки, которые власть считала антисоветскими, нежелание рубить себя под прокрустово ложе овульгаренного марксизма обернулись трагедией для него и для Исторического музея. Обвинения против Анисимова были политическими, а значит, серьезными – антисоветская деятельность, передача рукописи книги и других сведений на Запад. В свете этих событий и лядовских настроений, царивших в то время в Главнауке Наркомпроса, передача икон из Исторического музея в Третьяковскую галерею выглядит логичным завершением политической кампании против Анисимова и его отдела. Личная трагедия Анисимова и трагедия иконного отдела ГИМ обернулись торжеством Третьяковской галереи. Не случайно исследователи истории формирования отдела древнерусского искусства ГТГ отмечают, что именно в первой половине 1929 года, то есть в то время, когда вершилась судьба Анисимова и его отдела, «определилась новая роль Галереи как „сокровищницы“ древнерусского искусства»¹⁹⁰. Точнее не скажешь.

¹⁸⁷ Авторы каталога ГТГ 1963 года по понятным причинам молчали о государственных репрессиях и их роли в пополнении галереи произведениями искусства. Однако и в каталоге ГТГ 1995 года, кроме краткого упоминания в сноске об аресте Анисимова, ничего не сказано ни о репрессиях, которые потрясли Исторический музей накануне передачи икон в ГТГ, ни о репрессиях против Г. О. Чирикова, чьи иконы оказались в ГТГ. Не пишут об этом и современные исследователи истории создания иконного собрания, например Е. В. Гладышева. Молчит об этом и официальный сайт Третьяковской галереи.

¹⁸⁸ Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 497.

¹⁸⁹ Кызласова И. Л. Александр Иванович Анисимов (1877–1937). М., 2000. С. 48–56.

¹⁹⁰ Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 499.

В Историческом музее, похоже, не нашлось никого, кто *открыто* решился бы защищать Анисимова. К руководству в ГИМ, как и во всех крупных музеях страны, в конце 1920-х годов пришли варяги – партийные функционеры. В Историческом музее это был преданный советской власти профессиональный революционер и далекий от древнерусского искусства товарищ Пантелеймон Николаевич Лепешинский¹⁹¹, который и сам понимал, что в музее он не на своем месте¹⁹². Казалось бы, бывший директор ГИМ Николай Михайлович Щекотов, который являлся одним из первооткрывателей древнерусского искусства¹⁹³ и который присутствовал на позорном судилище над Анисимовым, должен был защитить иконное собрание Исторического музея от разорения. Однако, напротив, по свидетельству Орешникова, на трагическом заседании 29 января 1929 года именно Щекотов поднял вопрос об уничтожении отдела религиозного быта¹⁹⁴. Щекотов в то время возглавлял отдел иконографии ГИМ, то есть отдел исторического портрета. Именно туда, «в иконографию к Щекотову», отправились осиротевшие иконы. Казалось бы, поведение Щекотова объясняется тем, что он, один из первых исследователей древнерусской живописи, хотел заполучить иконы в свой отдел, однако последующие события опровергают это предположение. Щекотов не стал бороться даже за шедевры. После разгрома отдела Анисимова начались массовые выдачи икон в другие музеи¹⁹⁵, самое лучшее досталось Третьяковской галерее.

Мягко говоря странное поведение Щекотова на позорном судилище в Историческом музее озадачило меня. Факты биографии этого безусловно талантливого и деятельного человека известны, но история его жизни, вершившаяся в эпоху революционной ломки, пока не написана. Мне захотелось разобраться в мотивах его кажущегося столь нелогичным участия в разгроме иконного отдела Исторического музея и, как следствие, в трагической судьбе Ани-

¹⁹¹ П. Н. Лепешинский (1868–1944) – партийный деятель, историк. Сын священника села Студенец под Могилевом. Учился в Петербургском университете (в 1890 году исключен). В 1895 году – народоволец, арестован за революционную деятельность, 15 месяцев провел в тюрьме, после освобождения – марксист. Член Петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», в 1897 году вместе с В. И. Лениным выслан в Енисейскую губернию. В 1898 году вступил в РСДРП, большевик. Неоднократно подвергался арестам и ссылкам. В конце 1902 года бежал за границу. В Женеве стал секретарем Совета партии, был одним из создателей библиотеки и архива ЦК РСДРП. Участник революции 1905–1907 годов в Екатеринбурге, Петербурге и Орше. В 1918–1920 годах работал в Наркомпросе. Автор одного из наиболее радикальных вариантов школьной реформы, разрушавшей традиционную школу. Один из создателей Истпарта – партийного органа, занимавшегося изучением истории революционного движения и коммунистической партии. Инициатор создания, а с 1925 года председатель ЦК Международной организации помощи борцам революции (МОПР). С 1927 по 1930 год – директор ГИМ. В 1935–1936 годах директор Музея Революции СССР. Автор работ по истории компартии. Автор воспоминаний «На повороте» (М., 1955). Награжден орденом Трудового Красного Знамени. См.: Залесский К. А. Империя Сталина: Биографический энциклопедический словарь. М., 2000.

¹⁹² По свидетельству Орешникова, на партийной чистке в ГИМ 5 декабря 1929 года, по поводу «отрицательной стороны своей теперешней службы», Лепешинский сказал, «что он не на месте». Показательна и запись Орешникова от 3 мая 1930 года: «...подходя к Оружейной палате, встретил Лепешинского, побеседовали минут 10; он занимается в Наркомторге, где, по его словам, ему интереснее всех музеев» (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 400, 429).

¹⁹³ Н. М. Щекотов (1884–1945) – искусствовед, художественный критик и художник, еще до революции заявил о себе полемической статьей «Иконопись как искусство» (1914). Учился в реальном училище в Москве, затем в 1902–1908 годах посещал лекции в Политехнической академии во Фридберге и Инженерном училище в Мангейме, в те же годы путешествовал по Греции, Италии, Германии, Австрии. Под руководством И. С. Остроухова начал изучать древнерусское искусство, одновременно занимался живописью в школе К. Ф. Юона (1910–1911) в Москве. Первая мировая война прервала научную работу. Щекотов смог вернуться в Россию только после четырехлетнего плена в Германии. Работал в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи и в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Член коллегии Наркомпроса (1918–1922), директор Исторического музея (1921–1925), директор Третьяковской галереи (1925–1926). Член Ассоциации художников революционной России (1923–1932). Биографические данные см.: Щекотов Н. М. Статьи, выступления, речи, заметки / Сост. М. Н. Григорьева, Ж. Э. Каганская, общая ред. Ж. Э. Каганской. М., 1963.

¹⁹⁴ В частном письме Анисимов назвал Щекотова «предателем из числа „коллег“» (Кызласова И. Л. Александр Иванович Анисимов. С. 49). На трагическом заседании в ГИМ Щекотов поддержал зав. отделом одежд, тканей и личных украшений В. К. Клейн (1883–1935). По злой иронии судьбы Клейн несколькими годами позже сам был арестован и умер в тюрьме. Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 331.

¹⁹⁵ О выдаче икон в провинциальные музеи см.: Гувакова Е. В. Икона в Историческом музее. С. 488.

симова. Представляется, что несколько факторов сыграли роль, а именно революционность Щекотова, его понимание иконы, а возможно, и личное пристрастие к Третьяковской галерее.

Судя по отзывам людей, которые лично знали Щекотова, он был новатором, ниспровергателем старого, революционером в искусстве, хотя формальное его образование было сугубо техническим¹⁹⁶. В начале XX века открытие древнерусской живописи стало подлинной революцией в искусстве; видимо, именно эта революционность и привлекла Щекотова. В 1914 году в журнале «Русская икона» Щекотов опубликовал полемическое исследование «Иконопись как искусство», где со страстью и талантом громил иконографов старой школы – Кондакова, Лихачева, Айналова, которых, по его мнению, интересовала только сюжетность иконы, а сама икона представлялась лишь предметом церковной археологии. В. Н. Лазарев позже тоже писал, что исследователи иконографической школы «как бы забыли о том, что имеют дело с произведением искусства». Хочется, однако, возразить: может быть, не забыли, а не знали, не видели этого? Ведь расчистки икон, которые освободили из-под почерневшей олифы многоцветие древнерусской живописи, явив важность формы и стиля, хотя и были известны ранее, но масштабно и систематически развернулись лишь в первое десятилетие XX века. Но мало было расчистить икону от многовековых наслоений, ее еще нужно было освободить и от старых представлений о ней. По словам Лазарева, именно Щекотов был первым, кто сделал выводы из открытий реставрации и сказал новое веское слово об иконе как произведении *живописи*, призывая передать икону из рук археологов и иконографов *художественным* критикам¹⁹⁷.

Последовавшие события, мировая война и плен, прервали революционный роман Щекотова с древнерусской живописью. Вскоре грянула кровавая революция. Щекотов, военнопленный в Германии, написал письмо в советское представительство с просьбой дать ему работу в новой России. Он вновь рвался в пекло революционных событий, но полемика о мировом значении древнерусской живописи померкла на фоне эпохальной ломки бывшей империи. Последней данью Щекотова уходящей страсти было несколько небольших статей, написанных по возвращении в Россию. Среди них – очерк о «Св. Троице» Андрея Рублева, который Щекотов якобы писал, сидя перед самой иконой, будучи – о эпоха! – *комиссаром* по разбору имущества Троице-Сергиевой лавры. На этом с изучением икон было покончено. Новая страсть Щекотова – революционный авангард. В 1923–1932 годах Щекотов был членом правления и зам. председателя Ассоциации художников революционной России (АХРР)¹⁹⁸. Видимо, на позорном собрании в Историческом музее в январе 1929 года ликвидации иконного отдела требовал Щекотов-АХРРовец, а не Щекотов – первооткрыватель древнерусской живописи и автор статьи о рублевской «Св. Троице».

Потеря интереса к русской иконе и новые революционные пристрастия в искусстве могли быть не единственными причинами рокового участия Щекотова в разгроме иконного отдела Исторического музея. Осознанно или нет, но на судилище в ГИМ он представлял интересы другого музея – Третьяковской галереи. Хотя Щекотов успел побыть и директором ГИМ (1921–1925), и директором ГТГ (1925–1926), он, видимо, был пристрастен к Третьяковке. Это пристрастие имело как личные, так и профессиональные причины. В самом начале XX века молодой Щекотов тесно общался с Остроуховым, который был попечителем галереи, и

¹⁹⁶ Воспоминания о Щекотове см.: *Щекотов Н. М.* Статьи, выступления, речи, заметки.

¹⁹⁷ Сам Щекотов считал, что начало признанию иконы произведением *искусства* было положено тогда, когда *художник* Остроухов купил первую икону и стал собирать коллекцию древнерусской *живописи* (*Щекотов Н. М.* Статьи, выступления, речи, заметки. С. 50, 329).

¹⁹⁸ Ассоциация художников революционной России (АХРР); с 1928 года стала называться Ассоциацией художников революции (АХР) – объединение советских художников, графиков и скульпторов, являвшееся самой многочисленной и мощной из творческих группировок 1920-х годов. Основана в 1922, распущена в 1932 году. Предтеча будущего Союза художников СССР. Члены АХР, в том числе и Щекотов, сыграли важную роль в утверждении социалистического реализма в советском искусстве. А. Н. Тихомиров не случайно назвал Щекотова «куском живой плоти советского искусства» (*Щекотов Н. М.* Статьи, выступления, речи, заметки. С. 337).

по его совету и рекомендации в 1908 году начал профессиональную карьеру именно в этом музее, помогая хранителю икон Н. Н. Черногубову. В Третьяковке молодой Щекотов проработал вплоть до ухода на мировую войну. После германского плена Щекотов вернулся в галерею, став членом Ученого совета и закупочной комиссии ГТГ (1918–1926). В то время, в 1920 году, он писал, что есть все основания надеяться на формирование в галерее иконной коллекции, которая станет в скором времени одной из крупнейших в России¹⁹⁹. Решение Наркомпроса 1924 года о специализации Третьяковской галереи в светской живописи XVIII–XIX веков, возможно, раздосадовало его, но политическая травля Анисимова представила новый шанс. Став заведующим отделом исторического портрета (иконографии) ГИМ (1926–1930), Щекотов вряд ли порывал связь с Третьяковской галереей. Не случайно же в 1934 году он стал зам. директора ГТГ по научной работе. Эту должность он занимал до 1937 года.

Не только личная и профессиональная связь с Третьяковской галереей, но и то, как Щекотов понимал икону, определили его отношение к иконному собранию Исторического музея. Щекотов новаторски считал икону произведением *искусства*, из чего следовало, что место ей – в *художественной* галерее, а не в историко-бытовом или археологическом музее, каким в то время представлялся Исторический музей. Еще в начале 1919 года на самой первой музейной советской конференции в Петрограде в Зимнем дворце, который тогда по-революционному назывался Дворцом искусств, Щекотов, в то время член Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, сделал доклад о создании художественного национального музея. Он настаивал на том, что такой музей живописной культуры должен быть создан на основе Третьяковской галереи. После всего сказанного стоит ли удивляться, что Щекотов требовал ликвидации иконного отдела ГИМ и не стал препятствовать передаче шедевров древнерусского *искусства* в Третьяковскую галерею? Его поведение на январском судилище в Историческом музее в 1929 году, таким образом, не было странным, напротив, оно было логичным и закономерным. АХРРовец Щекотов, потерявший интерес к исследованию русской иконы, тем не менее оставался верен революционному открытию своей молодости.

В Историческом музее никто открыто не встал на защиту Анисимова и его отдела, однако у икон защитники все-таки нашлись. Завотделом нумизматики ГИМ Алексей Васильевич Орешников и замдиректора по просветительской работе Анна Мартыновна Бирзе²⁰⁰, как и другие, промолчали на позорном судилище 29 января, но весной и летом 1930 года, участвуя в отборе икон для ГТГ, пытались сохранить лучшие иконы для своего музея. Свидетельством этого служат записи в дневнике Орешникова (выделено мной. – Е. О.):

30 (17) мая. +12°. Сегодня с утра «Третьяковка» должна была брать из Музея отобранные иконы; третьего дня я говорил Милонову²⁰¹, что

¹⁹⁹ Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 496.

²⁰⁰ А. М. Бирзе (1892–1939?) – художник, искусствовед, медицинский работник. Окончила Рижскую школу живописи и рисования, студию академика Розенталя в Риге (1913), женский медицинский институт Станкевича и Изачина (1919), 1-й МГУ (1923). Член РСДРП(б) с 1914 года. До 1917 года работала в Риге переписчицей в адвокатской конторе, чернорабочей на игольной фабрике, киномехаником. В Первую мировую войну была помощницей лекаря амбулатории санитарного отдела Московского латышского комитета. Работала начальником эпидемического отряда Латышской стрелковой дивизии (1918–1919), затем директором Музея изобразительного искусства и художественной промышленности им. Луначарского Бауманского совета Москвы (1919–1922), зам. зав. Московским губернским управлением по делам литературы и издательств (1922–1928), зав. художественно-идеологической частью редакции «Малой советской энциклопедии» при Госиздате (1925–1928), а с 1927 года ответственным редактором книгоиздательства Ленинградского общества драматических и музыкальных писателей. С марта 1929 по февраль 1932 года сотрудник ГИМ: член правления, зам. директора по просветительской работе, с 15 августа по 1 октября 1929 года – и.о. директора ГИМ (на время отпуска П. Н. Лепешинского), с марта 1931 года – зав. учетно-распределительным отделом ГИМ. В 1930 году командирована на Северный Кавказ, в Закавказье и Крым; в связи с этой работой подготовлено «Руководство по закупке антикварно-художественных предметов экспортного значения на внутреннем рынке РСФСР». После увольнения из ГИМ была директором НИИ кустарной промышленности, а в 1933–1938 годах директором Государственного архива феодально-крепостнической эпохи. 7 мая 1939 года снята с партийного учета (причина не указана), сведений о дальнейшей судьбе нет. Биографию см.: Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 637.

²⁰¹ Милонов Юрий Константинович (1895–1980) – советский партийный деятель, администратор, историк техники,

невозможно многих икон отдавать, в ответ он назначил комиссию из меня и Бирзе, которая должна была решить, что не отдавать. Сегодня, когда я пришел, Бирзе сказала, что она не пойдет, просила быть мне одному. От Третьяковки главным был Гамза²⁰², очень возмущившийся мной, который не отдал многих вещей, пригрозил, что будет жаловаться Главнауке на меня, не исполняющего предписания правительства, я ему ответил, что доносить он может, но я интересы Музея должен соблюдать и против насилия не пойду, т. к. это бесполезно; 4 июня (22 мая). +5°. С утра я разбирал с Милоновым и Бирзе те иконы, которые я не отдал Третьяковской галерее; Милонов настаивал отдать все, что требовала Третьяковка, я защищал, Бирзе меня поддерживала; просмотрев 42 иконы, я ушел, явился Гамза, с которым без меня Милонов говорил, чем кончились их разговоры – не знаю; 14 (1) июня. +16°. Явился Милонов, попросил отпустить в Третьяковскую галерею иконы, я было отказывался, но он сказал, что других специалистов нет; я согласился отпустить 100 икон, а более я устаю, так как приходится каждую икону брать в руки, осматривать, диктовать причину, почему я оставляю икону и т. д.; однако отпустил до 150 икон, из них 40 с чем-то оставил в Музее, остальные в Третьяковскую галерею; 21 (8) июня. +10°. С 11 ½ до 2-х шло собрание с Милоновым и Бирзе; главный вопрос был: требование Третьяковской галереи отдать ей иконы Владимирской Божией Матери, Донской, «Спас златые власы» и Архангела Гавриила; требования предъявил Гамза, ему энергично возразила Бирзе, отстаивая все 4 иконы; на вопрос Милонова – почему иконы нужны Музею – кто-то, кажется, Протасов, сказал, что они важны в антирелигиозном отношении, что очень понравилось Милонову, и он решил их оставить. Гамза был обижен резкими замечаниями против Третьяковки и, рассерженный, ушел, сказав, что сообщит все Сектору науки (бывшая Главнаука)²⁰³.

О саботаже сотрудников Исторического музея свидетельствуют и документы архива Третьяковской галереи. Мотивы отказа выдать иконы в ГТГ кажутся неуклюжими и надуманными. Так, сохранить знаменитую икону Богоматери Владимирской сотрудники ГИМ пыта-

профсоюзного движения. Родился в Нижнем Новгороде в семье банковского служащего. В партию большевиков вступил в 1912 году, будучи гимназистом. Октябрьскую революцию встретил комиссаром Самарского ревкома. После установления советской власти занимал руководящие партийные и административные посты в Самаре. От товарищей по партии получил такую характеристику: «К практической работе не пригоден из-за теоретических рассуждений». Учтя это, президиум губкома партии в мае 1921 года назначил Милонова ответственным за преподавание общественных наук в Самарском рабоче-крестьянском университете. В октябре 1921 года отозван в Москву, где работал ученым секретарем Главполитпросвета, затем зав. отделом истории профдвижения ВЦСПС. С января 1927 года – на работе в ГИМ, с ноября 1930 по октябрь 1931 года – директор ГИМ. Именно Милонов осуществлял перестройку экспозиции в Историческом музее на марксистских принципах. Сталинский «каток» прошелся и по его судьбе. В апреле 1938 года Милонов был арестован и приговорен Военной коллегией Верховного суда СССР к 10 годам тюремного заключения. С 1939 по 1956 год находился на Колыме. В 1956 году реабилитирован, в декабре вернулся в Москву, восстановлен в партии. С мая 1957 года – персональный пенсионер союзного значения. См.: Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 612–614.

²⁰² Гамза (Гамзагурди) Ярослав Петрович (1897–1937). Интересный профессиональный путь прошел этот человек: ремесленное училище, столяр (1909), три класса Коммерческого училища (1911), чернорабочий, кочегар, помощник машиниста (1911–1915), затем революционная деятельность в рядах эсеров, военная служба в кавалерии царской, а затем Красной армии (1915–1922), лектор на антирелигиозные темы (1922–1928), член Центрального совета Союза безбожников, активный участник съездов Союза в 1925 и 1929 годах. Затем помощник хранителя и хранитель музея бывшей Троице-Сергиевой лавры (1928–1930). В 1930–1931 годах научный (!) сотрудник Третьяковской галереи, зав. группой, работавшей над экспозицией искусства эпохи феодализма. В 1931 году уволен из ГТГ за невыполнение плана работы отдела. Переехал в Ленинград, был зав. отделом древнерусского искусства Русского музея, лектором. Арестован в 1937 году по обвинению в участии «в диверсионно-шпионской организации», расстрелян. Недостаток профессиональных знаний у этого человека возмещался энергией и всепоглощающим напором. Видимо, не случайно Третьяковская галерея направила именно его в Исторический музей «выбивать» иконы (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 507, а также см.: Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 637–638).

²⁰³ Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 435, 436, 438–439.

лись, утверждая, что поскольку она была привезена на Русь из Византии, то представляет образец товара и характеризует формы экономических и политических отношений двух стран. Отказ выдать иконы «Ангел Златые власы» и «Спас Златые власы» мотивировался тем, что золотые линии прядей являются отражением бытового приема украшения прически вплетенными в нее нитями золота. Необходимость оставить в ГИМ икону «Страшный суд» из собрания Морозова сотрудники музея объясняли тем, что на этой иконе престол Господа стоит на колесах, что свидетельствует об использовании на Руси колесниц²⁰⁴. Кто-то посмеется над этими бесполезными и притянутыми за уши аргументами, но дело в том, что Наркомпрос решил Историческому музею оставить только памятники религиозно-*бытового* характера, а высокохудожественные произведения отдать в Третьяковскую галерею, поэтому сотрудникам ГИМ приходилось искать аргументы в области древнего быта. Это были отчаянные попытки. Сотрудники ГИМ не отдали иконы без борьбы. Накал споров был таков, что пришлось в качестве арбитра создать межмузейную комиссию, однако ее состав показывает, что участь иконового собрания ГИМ была предрешена. Исторический музей в этой комиссии представлял только один человек – Н. Д. Протасов, в то время как от Третьяковской галереи формально было четыре человека (А. М. Скворцов, Я. П. Гамза, М. В. Алпатов, Лисенко), но фактически больше, так как представитель Главнауки А. А. Вольтер, скорее всего, защищал интересы Третьяковской галереи. 3 августа 1930 года сокровища древнерусского искусства, о которых спорили Орешников и Гамза, были отданы в Третьяковскую галерею.

²⁰⁴ Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 503.

Глава 4. Спас на Крови

Вклад, который государственные репрессии и насилие внесли в пополнение собрания Третьяковской галереи, не ограничивается передачей икон из Исторического музея в 1930 году. В галерее оказалась часть замечательной коллекции икон арестованного Анисимова, которую туда в 1931 году передало ОГПУ по секретной просьбе Наркомпроса²⁰⁵. В коллекции Анисимова преобладали работы новгородских мастеров, но были и московские иконы, а также иконы из Твери, Вологды, Ростова, Кириллова и поствизантийские работы²⁰⁶. Из квартиры Анисимова коллекцию вывозили его бывшие коллеги по Историческому музею. Находясь в разоренном доме, что испытывали они, «любезно молчавшие» на недавнем позорном судилище?²⁰⁷ В галерее оказалась и часть собрания известного реставратора Г. О. Чирикова²⁰⁸, репрессированного вслед за Анисимовым. После ареста его собрание, славившееся иконами XVII века миниатюрного письма, попало в Исторический музей и «Антиквариат», откуда в 1935 году некоторые из икон поступили в Третьяковскую галерею²⁰⁹.

Пополнение иконного собрания Третьяковской галереи, как и других центральных музеев, также шло за счет директивного изъятия шедевров из провинциальных музеев, которые, в свою очередь, тоже пополнялись в результате насилия – государственной политики разрушения и закрытия местных церквей и монастырей. Следует сказать, что во многих случаях работники местных и центральных музеев спасали оставшиеся без присмотра и погибающие произведения искусства, но хватало и директивных изъятий из действующих церковных учреждений и религиозных общин. Сильный забирал у слабого. В 1929 и 1930 годах ценнейшие иконы поступили в галерею из Загорского музея, который в свою очередь формировался в ходе разорения Троице-Сергиевой лавры²¹⁰. В их числе знаменитая «Св. Троица» – бесспорное произведение Андрея Рублева²¹¹, «Богоматерь Одигитрия» и еще около

²⁰⁵ О том, что Анисимов собрал прекрасную коллекцию икон, стало известно только после его ареста. Он неохотно показывал свои иконы на выставках, и тому были причины. До революции хорошие иконы стоили дорого. Обладая азартом коллекционера, но не имея зубаловских, рябушинских или морозовских миллионов, Анисимов собирал иконы, видимо используя служебное положение. Г. И. Вздорнов считает, что еще в бытность земским учителем в Новгородской губернии Анисимов, занимаясь сбором материала для епархиального древлехранилища, «не слишком заметные, но ценные произведения» оставлял у себя. Видимо, подобная практика существовала и во время работы Анисимова в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи и в ЦГРМ. Как и у Остроухова и Рябушинского, имевших «домашних» реставраторов, был такой и у Анисимова – П. И. Юкин. Антонова писала, что поступление в ГТГ коллекции Анисимова «с тщательно выисканными ранними новгородскими иконами позволило ясно представить дальнейшие пути собирания» коллекции всей галереи (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 34). Не все иконы Анисимова попали в ГТГ. Часть икон была отдана в «Антиквариат». Образцы тканей из коллекции Анисимова переданы в Оружейную палату и ГИМ (Древнерусское искусство X – начала XV века. С. 60–63).

²⁰⁶ Древнерусское искусство X – начала XV века. С. 16.

²⁰⁷ На квартиру к Анисимову пришлось идти Орешникову. 15 мая 1931 года он записал в дневнике: «Из Музея с А. Л. Вейнберг [пошел] в ОГПУ, туда пришел Гамза, вызвал знакомого ему сотрудника ГПУ, и мы все поехали на Пречистенку, д. 21, в бывшую квартиру А. И. Анисимова, где Гамза взял для Третьяковки иконы, а я отобрал 2 ящика с рухлядью...» (Дневник Орешникова. Кн. 2. С. 491).

²⁰⁸ Григорий Осипович Чириков (1882–1936) – выходец из крестьян села Мстера, выдающийся реставратор и исследователь, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древней живописи в России, позже работал в ЦГРМ. Участвовал в расчистке иконы «Св. Троица» Андрея Рублева. Арестован в марте 1931 года по сфабрикованному делу. О деле Г. О. Чирикова см.: Кызласова И. Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. С. 346–365.

²⁰⁹ Более подробно о собрании икон Г. О. Чирикова см. гл. «Третьяковская галерея: приобретения».

²¹⁰ Иконное собрание Загорского музея, по точному выражению Гладышевой, было «наиболее привлекательным» для ГТГ среди провинциальных музеев (Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 505).

²¹¹ До 1930 года, когда Сергиев Посад был переименован в Загорск, музей назывался Сергиевским. «Св. Троица» Андрея Рублева и еще четыре древние иконы были переданы из Сергиевского музея в ГТГ на время для выставки древнерусского искусства. 29 июня 1929 года был подписан акт передачи. Выставка в то время не состоялась, но галерея не собиралась возвращать иконы в Загорск. В начале 1930 года они были включены в инвентари ГТГ, причем «Св. Троица» сразу же был присвоен постоянный инвентарный номер. Так закончилось многовековое пребывание рублевской «Троицы» в Троице-Сергие-

десять шедевров древнерусской живописи²¹². Тогда же в Третьяковской галерее оказалась и киевская икона второй половины XII века «Св. Дмитрий Солунский» из Успенского собора в Дмитрове²¹³. В числе изъятых из Вологодского музея была одна из древнейших икон вологодской школы «Св. Николай Чудотворец, с житием» второй половины XIV века²¹⁴. В результате изъятий собрание Третьяковской галереи пополнилось лучшими иконами из музеев Пскова, Ростова, Ярославля, Костромы, Саратова, Нового Торжка, Северодвинска, Владимира, Смоленска, Коломны, Муромы, Углича, Вологды, Дмитрова, Новгорода, музея Кирилло-Белозерского монастыря и др.²¹⁵

Письма Ивана Васильевича Федышина, заведующего художественным отделом Вологодского музея, передают настроение и опасения работников местных музеев того времени. В 1926 году, находясь на обучении в Москве, он просил свою сотрудницу, в скором будущем – жену, спрятать наиболее ценные иконы «в самый темный угол и никому не показывать: ни Грабарю, ни Анисимову, а то поминай как звали! Непременно утащат». «Хищничество и жадность до редкостей у москвичей, – писал Федышин, – развиты гораздо больше, чем у нас грешных»²¹⁶. Находясь на лечении в санатории в мае 1930 года, Федышин в письме инструктировал жену: «Вероятно, уже появились в Вологде приезжие специалисты из центра и скоро приедет экспедиция Анисимова. На всякий случай убери на лестницу вниз за портреты 3 иконы: 1) „Козьму и Дамиана“, 2) „Богородицу“ из Гавр[иило]-Архангельск[ой] ц[еркви] ... и 3) „Николу“ из ц[еркви] Воскресения»²¹⁷. Анисимов приехал в августе и, по свидетельству жены Федышина, «не поленился пересмотреть все иконы во всех кладовых... Даже в ризнице все до одной перекидали». Все знали, что Анисимов, как эксперт Главнауки, присматривал иконы для московских музеев и Госторга, поэтому настроение у Федышина было отчаянно-злым: «Раз он высмотрел наши фонды – это вполне достаточно, чтобы он мог навредить в любую минуту. Для этого достаточно сочинить бумажку и прислать ее в музей со штампом Главнауки»²¹⁸, что

вом монастыре. ГТГ неоднократно обращалась в Главнауку в связи с реорганизацией Сергиевского музея в краеведческий с просьбой передать из его ризницы 87 памятников древнерусского искусства, из них 26 предметов были переданы в 1930 году. Об истории передачи см.: Кузнецова Т. В. «Троица» Андрея Рублева как музейный экспонат (1918–1929 гг.) // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы III междунар. конференции 25 сентября – 27 сентября 2002 г. Сергиев Посад, 2004. С. 334–336.

²¹² Икона «Богородица Одигитрия» середины XV века московской школы (инв. 13015) поступила в ГТГ в 1929 году. В 1930 году из бывшей Троице-Сергиевой лавры в галерею поступили такие шедевры, как «Богородица Одигитрия» и «Богородица Корсунская – Умиление» XIV века ростово-суздальской школы (инв. 17294, 17293), а также иконы московской школы «Благовещение» конца XV века (инв. 13014), «Богородица Донская» конца XIV века (инв. 22958), «Богородица Одигитрия» конца XIV века (инв. 22722), «Спас» середины XV века (инв. 13016), «Св. Никола Можайский» середины XV века (инв. 17295) и иконы работы Симона Ушакова «Св. Сергей Радонежский» (инв. 22721) и «Спас Нерукотворный» (инв. П. 4683) (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 210, 215–216, 260–263, 285–290, 296–297, 317–318, 314, 376–377, 379; Т. 2. С. 252–253, 416–418. О наиболее ценных поступлениях в ГТГ из Троице-Сергиевой лавры см.: Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 507).

²¹³ До передачи в ГТГ находилась в краеведческом музее города Дмитрова (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 71–73, инв. 28600).

²¹⁴ Из истории реставрации древнерусской живописи: Переписка И. В. Федышина (1924–1936) / Составитель и автор комментариев Г. И. Вздорнов. М., 1975. С. 90; Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 357–358.

²¹⁵ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 74, 184, 206, 208–210, 218, 220, 222, 226, 228, 245, 308, 326, 333, 336, 350 и др. О пополнении иконного собрания ГТГ произведениями из провинциальных музеев и принципах работы научных сотрудников галереи см., например: Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 505–510.

²¹⁶ Переписка И. В. Федышина. С. 44. Однако и провинциальные работники были «не без греха». Находясь в экспедиции в Каргопольском уезде, где он обследовал церкви для учета памятников древнерусского искусства, Федышин так описывал изъятие царских врат из Сауниной церкви: «Мужички отдавали неохотно – особенно упрямым один из членов [церковного] совета, который даже и не пожелал подписать акта, хотя в акте я подчеркнул, что врата не переданы, а изъятые мною». Укрепляя иконы в действующем монастыре, возможно Корнилиево-Комельском, Федышин нашел за иконостасом старые расписные тьябла. В тот же день он написал жене, что реставратор А. И. Брягин, который работал вместе с ним, вечером «долго говорил о том, что нужно сейчас же тайно от верующих взять пилу и выпилить из иконостаса расписное тьябло» (Там же. С. 60–61, 68–69).

²¹⁷ Там же. С. 101.

²¹⁸ Там же. С. 110–111.

и случилось в сентябре 1930 года. Вот еще одно письмо лета 1930 года. Федышин спрашивал у жены, приезжал ли «профессор» и «что он облюбовал для Москвы». По предположению Вздорнова, речь шла о А. Н. Свирине, сотруднике Третьяковской галереи, который побывал в Вологде в июле и отобрал иконы. «Что-то уж очень потащили все и всё от нас», – в сердцах подытожил Федышин²¹⁹.

Кто-то может сказать, что провинциальному музею нечего было и тягаться со знаменитой Третьяковской галереей, которая является более достойным местом для шедевров древнерусской живописи. Однако это мнение основано на привычных стереотипах сегодняшнего дня. Не стоит забывать, что и Третьяковская галерея вначале была всего лишь городским музеем. В ее собрании были шедевры, но оно было несравненно беднее того, что галерея получила за годы советской власти в результате перераспределения художественных богатств. Следует напомнить и то, что иконное собрание галереи в 1920-е годы не превышало полторы сотни икон, тогда как собрание Вологодского музея в конце 1920-х годов, по свидетельству Федышина, насчитывало порядка пяти тысяч икон, а по своему значению среди провинциальных музеев уступало лишь Новгородскому музею. Анисимов назвал иконное собрание Вологодского музея «кладезем произведений древнерусской живописи». Авторы каталога иконного собрания этого музея считают, что его богатейшая коллекция древнерусского искусства в конце 1920-х годов «вполне могла соперничать с лучшими собраниями Москвы и Ленинграда»²²⁰. Кроме того, отчего же Вологда, древний русский город, история которого, как и история Москвы, уходит корнями в XII век, не достойна первоклассного музея древнерусской живописи? Именно о такой перспективе мечтал Федышин:

...мы с Вами должны благодарить небо за то, что живем в Вологде. Вологда здесь (речь идет то ли о Музейном отделе Наркомпроса, то ли о ЦГРМ. – Е. О.) считается вторым городом после Новгорода по обилию и качеству памятников древнерусской иконописи... И если бы к нашему материалу приложить еще немного труда, знаний и средств по раскрытию памятников, то наш музей мог бы стать прекрасным и великим²²¹.

Изъятия икон из провинциальных музеев чаще всего были безвозмездными. Москва забирала по праву сильной и властной. В лучшем случае местные музеи получали взамен произведения светской живописи²²². Одна из таких бартерных сделок оставила след в архивах и поражает неравноправием обмена между центром и провинцией в советской системе перераспределения ресурсов. В 1934 году взамен памятников древнерусской живописи XV века из Угличского краеведческого музея²²³ Третьяковская галерея передала туда несколько картин советских художников: этюд «Огороды» и «Стадо у реки» Аладжалова, «Обучение слепых в щеточной мастерской» Литвиненко, «Литейщик у вагранки» Долгова и «Бык в киргизской упряжке» Савицкого²²⁴.

²¹⁹ Там же. С. 110.

²²⁰ Иконы Вологды XIV–XVI веков / Л. В. Нерсесян (гл. ред). М., 2007. С. 22–24.

²²¹ Переписка И. В. Федышина. С. 45.

²²² С конца 1920-х годов ГТГ по приказу Главнауки передала в республиканские и местные российские музеи из специального «провинциального фонда» более тысячи произведений светской живописи, которые скопились в ее хранилищах в результате массовой национализации произведений искусства. Среди них было много первоклассных работ лучших российских художников. Эти произведения передавались не в обмен на изъятые иконы, а в процессе общего перераспределения национализированных художественных ресурсов, проходившего по всей стране.

²²³ См. иконы деисусных чинов из Угличского музея (инв. 21447, 21450, 21458, 21459, 21446) в: Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 325–326, 349–350.

²²⁴ Отдел рукописей Третьяковской галереи (далее ОР ГТГ). Ф. 8. IV. Д. 129. Л. 100. Еще более уязвимы были небольшие районные и народные музеи. Так, в 1930 году Вологодский музей предложил Грязовецкому музею чучела зверей и птиц в обмен на плащаницу XVI века и иконы Павло-Обнорского и Корнилиево-Комельского монастырей (Иконы Вологды XIV–XVI веков. С. 24).

Не вернулись домой и многие иконы, предоставленные провинциальными музеями на советскую заграничную выставку икон 1929–1932 годов, о которой будет рассказано в следующей части этой книги. В частности, Вологодский музей отдал на выставку тринадцать икон, из них только две вернулись в Вологду, остальные достались Третьяковке и Русскому музею (прил. 11). Среди них икона Дионисия «Распятие» из Павло-Обнорского монастыря, которая сейчас находится в ГТГ²²⁵. Не вернулась с выставки во Владимир икона «Св. князь Георгий Всеволодич», которая происходила из местного Успенского собора. Попутешествовав по миру и побывав в Русском музее, она в 1934 году оказалась в Третьяковской галерее (прил. 11)²²⁶. Правая створка царских врат с изображением Св. Василия Великого работы рубежа XIV–XV веков, которая после революции попала в Тверской музей, после реставрации в ЦГРМ и путешествия по миру также осталась в Третьяковской галерее²²⁷.

Массовое закрытие и снос храмов, которые советское государство проводило в 1930-е годы, стали еще одной печальной страницей в истории пополнения иконного собрания Третьяковской галереи и других музеев. Ценности либо напрямую вывозились сотрудниками галереи из подлежащих ликвидации церквей, либо поступали через музейный фонд Московского отдела народного образования (МОНО) Наркомпроса РСФСР²²⁸.

Летом 1929 года была закрыта церковь Св. Николая в Толмачах. Здание было передано Третьяковской галерее в качестве хранилища. На примере разорения этой церкви можно увидеть, как проходил дележ имущества. Верующим, которых представлял приходской совет, разрешили забрать то, что не имело художественной ценности. Они перенесли разрешенное в соседний храм Св. Григория Неокесарийского на Большой Полянке, который тоже закроют, но в 1939 году. ОГПУ, которому для выполнения валютного плана нужны были драгоценные металлы, достались ненужные галерее золоченые иконы, подсвечники и другие предметы церковного обихода с позолотой, а также серебряные оклады. Позолоту с главного алтаря должны были смыть прямо на месте. Реставрационной мастерской разрешили выбрать золоченое дерево, кроме иконостаса, и взять стекла²²⁹. В результате вместо церкви – складское помещение. В отличие от церкви Св. Николы в Толмачах, которая хотя и была закрыта, но избежала сноса²³⁰, множество закрытых московских церквей были разрушены. В современных границах Москвы таких наберется не менее двух сотен. В память о них остались лишь названия – Св. Николы Чудотворца в Сапожке, Свв. Флора и Лавра у Мясницких ворот, Рождества Христова в Палашах, Ермолая Священномученика на Козьем болоте, Спаса Преображения в Наливках, Воскресения в Монетчиках, Св. Троицы в Капельках, Похвалы Богородицы в Башмаках... – навсегда ушедший мир старой Москвы, былой России.

В 1931 году в Третьяковскую галерею были переданы: деисусный чин первой половины XV века храма Покровско-Успенской старообрядческой общины, который до революции стараниями С. П. Рябушинского был украшен древними иконами²³¹; царские врата и иконы XVIII

²²⁵ Инв. 29554. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 333–334.

²²⁶ Инв. 28641. Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 367–368.

²²⁷ Инв. 12002, 29560. Древнерусское искусство X – начала XV века. С. 132–133. Другая, левая створка с изображением Св. Иоанна Златоуста, бывшая в собрании Остроухова, к тому времени уже находилась в ГТГ. После воссоединения икон в галерее царские врата приобрели целостность, но далось это путем оскудения провинциального музея.

²²⁸ См.: Буренкова Е. В. Из истории комплектования фондов древнерусского искусства Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2014: Материалы отчетной научной конференции. ГТГ, 2015. С. 58–83; Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 504–505.

²²⁹ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 98. Л. 10.

²³⁰ Богослужение в храме возобновилось в 1993 году. В конце 1990-х храм был восстановлен. Воссозданы три иконостаса, пристенные киоты, полностью восстановлена настенная живопись. Храм стал первым в России домовым храмом-музеем. В нем хранятся такие святыни России, как Владимирская икона Богоматери (постоянно находится в храме) и Святая Троица преподобного Андрея Рублева (приносится в храм на праздник Святой Троицы). См. сайт Третьяковской галереи.

²³¹ Инв. 20518–20526. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 115. Храм находится в Гавриковом (в советское время Спартакровский) переулке в Москве. Здание храма сохранилось.

века из церкви Св. Алексея²³²; золоченые царские врата и другие предметы XVII века из церкви Св. Иоанна Предтечи в Староконюшенном переулке²³³; иконы из церкви Свв. Бориса и Глеба у Арбатских ворот²³⁴; пророческий чин из церкви Свв. Космы и Дамиана в Кадашах на Большой Полянке²³⁵; иконы из церквей Симонова монастыря²³⁶, а также десятки икон из разрушенных московских церквей, оказавшиеся в МОНО и места происхождения которых были забыты²³⁷. В 1931 году, перед тем как взорвать храм Христа Спасителя в Москве, советские власти разрешили забрать оттуда художественные ценности. Осенью 1931 года в Третьяковскую галерею поступили скульптура, снятая со стен храма²³⁸, картины Сурикова, Верещагина и Семирадского, когда-то украшавшие его стены.

В 1933 году собрание Третьяковской галереи пополнилось иконами из разоренных церквей Рождества Богородицы в Голутвине²³⁹, Св. Троицы в Сыромятниках²⁴⁰, Гребневской иконы Богоматери²⁴¹, Успения на Остоженке²⁴², Св. Николы Большой Крест у Ильинских ворот²⁴³, Св. Иоанна Богослова в Бронной слободе на Тверском бульваре²⁴⁴, Св. Софии на Софийской набережной²⁴⁵, иконостаса церкви Св. Троицы в Серебряниках²⁴⁶. В 1934 году транзитом через ЦГРМ в ГТГ поступили иконостас из церкви Архангела Михаила в Овчинниках²⁴⁷, а также иконы из моленной на Покровской улице²⁴⁸, церкви Похвалы Божьей матери²⁴⁹, церкви Спаса Преображения²⁵⁰, моленной Свв. Петра и Павла²⁵¹, Никольского единоверческого монастыря²⁵², церкви Воскресения в Кадашах²⁵³, церкви Св. Николы в Пыжах на Большой

²³² Находится на Никольямской (в советское время Ульяновская) улице. ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 93. Л. 65. Храм был разорен, но здание сохранилось. Ныне отреставрировано.

²³³ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 93. Л. 68.

²³⁴ Отреставрирована в конце 1920-х годов и разрушена в 1930 году. ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 93. Л. 68.

²³⁵ Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 448–449.

²³⁶ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 93. Л. 67; Д. 288. В январе 1930 года по решению правительственной комиссии были взорваны пять из шести церквей монастыря, колокольня, надвратные церкви, а также башни Сторожевая и Тайницкая с прилегающими постройками. На субботах были разобраны стены монастыря, кроме южной, уничтожены могилы. Как сообщал журнал «Огонек», на месте «крепости церковного мракобесия» поднялся дворец культуры завода им. Лихачева (ЗИЛ).

²³⁷ Акты поступлений из МОНО свидетельствуют о плохой сохранности многих икон. Зачастую работники МОНО точно не знали, откуда происходят предметы. Многие из икон, поступивших в ГТГ из закрытых и разрушенных московских церквей, позже были переданы в Музей истории религии, а после войны – в Московскую патриархию (ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 93. Л. 67, 101, 102, 113, 127–129).

²³⁸ Согласно документу, всего поступило «91 кусок и 5 ящиков мелких деталей». Акты съемки и схемы расположения фигур были переданы в ЦГРМ (ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 93. Л. 111, 120).

²³⁹ Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 429–431. Более известна по ее приделу как церковь Св. Николая.

²⁴⁰ Например, «Богоматерь Боголюбская, с деисусом» работы Василия Уланова 1712 года (инв. 24517) (Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 401).

²⁴¹ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288. Церковь находилась на Лубянской площади. В ГТГ поступили иконы «Богоматерь Владимирская» XV века школы Андрея Рублева (инв. 20116), «Воскресение – Сошествие во ад» (инв. 20118), «Св. Троица» (инв. 28624) (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 292–293, 309). Церковь Гребневской Богоматери предположительно была построена в конце XV века, а окончательно разрушена в 1935 году. На образовавшемся пустыре водрузили будку-шахту для вентиляции строившегося в то время метро. В 1980-х годах на этом месте построили огромное здание для Вычислительного центра КГБ (рядом с книжным магазином «Библио-Глобус»).

²⁴² Построена в XVII веке. Снесена в 1934 году (ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288).

²⁴³ Построена в конце XVII века. Снесена в 1934 году. Иконостас поступал в ГТГ частями через МОНО в 1933–1935 годах. Часть икон после войны была передана Московской патриархии. См.: ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 286–288.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Часть икон в 1938 году была передана в Музей истории религии (ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 287).

²⁴⁸ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288. Здания моленной снесены в 1970-х годах.

²⁴⁹ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288.

²⁵⁰ Находилась в Лубянском проезде. Разрушена в 1931 году (ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288).

²⁵¹ Располагалась в Шелапутинском переулке. Здание не сохранилось (ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288).

²⁵² ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 288.

Ордынке²⁵⁴. В 1936 году Третьяковская галерея пополнилась коллекцией А. И. и И. И. Новиковых из церкви Успения на Апухтинке²⁵⁵, а также иконами из церкви Св. Алексея митрополита в Глинищах²⁵⁶ и церкви Сошествия Св. Духа в Толмачах²⁵⁷. В 1939 году галерея приняла иконы из закрытой церкви Св. Григория Неокесарийского на Большой Полянке²⁵⁸.

Список разоренных московских храмов, откуда ценности поступили в Третьяковскую галерею, можно было бы продолжить. В актах МОНО начала 1930-х годов значатся церкви Св. Николы в Воробине, Св. Николы Заяицкого, Знамения Богоматери на Знаменке, Св. Софии Премудрости Божией в Средних Садовниках и др.²⁵⁹ О масштабах разрушений свидетельствуют цифры: только за 1933 год в связи с ликвидацией московских церквей «был собран 1021 памятник» и перевыполнен план пополнения иконного собрания галереи²⁶⁰.

В 1934 году были закрыты Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ). Они являлись преемником Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи, которая в годы революции и Гражданской войны собирала шедевры иконописи. Анисимов был активным участником Комиссии и сотрудничал с ЦГРМ. Пока он был в силе, наиболее ценные иконы, раскрытые в мастерских, поступали в Исторический музей. Когда же Анисимов и его отдел религиозного быта впали в немилость, главным получателем икон из мастерских стала Третьяковская галерея²⁶¹. В 1929 и 1930 годах, во время травли и ареста Анисимова, в галерею поступили шедевры древнерусского искусства, собранные Комиссией в годы революции и раскрытые в ЦГРМ. Среди них киевская икона XII века «Богоматерь Великая Панагия (Оранта)»²⁶² работы Андрея Рублева²⁶³ и Феофана Грека, а также другие сокро-

²⁵³ Инв. 22725, 22739. Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 398–399.

²⁵⁴ Инв. 20691. Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 439–440.

²⁵⁵ Аркадий Иванович (1874?–1937) и Иван Иванович (1874?–1937) Новиковы – сыновья крестьянина-старообрядца, московские коллекционеры, белокаменщики, занимались изготовлением кладбищенских надгробий. Построенный ими в 1907 году храм Успения находился в Новоселенском переулке у Покровской (Абельмановской) заставы в Москве. Братья Новиковы были расстреляны как «сектанты-старообрядцы» в 1937 году. Церковь Успения закрыли в 1935 году. Здание отдали под общежитие. Часть икон, поступивших в ГТГ из церкви Успения на Апухтинке, в 1938 году передана в Музей истории религии (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 22; ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 154. Л. 6–9. Д. 286). См. также очерк В. Н. Анисимовой: Новиковы в Москве. Апухтинка // Старообрядчество. История. Культура. Современность: В 2 книгах. Кн. I. М., 2007. С. 313–319. В ГТГ находится более десятка икон из этой церкви (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 89, 91, 112, 120, 121, 167, 196, 198, 295).

²⁵⁶ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 36. Церковь разрушена в 1930 году. На ее месте построен жилой дом (ул. Немировича-Данченко, д. 5/7), на котором есть мемориальная доска. В 1927 году, когда Моссовет поднял вопрос о сносе этой церкви «для разгрузки движения», Грабарь пытался отстоять ее. Он писал, что эта церковь – единственная в Москве с первоначальным изразчатным покрытием глав, типичным для Древней Руси. «Не только в Москве, но и в провинции таких покрытий до наших дней не уцелело, за редчайшими исключениями (ц. Сергия во Пскове), и уничтожение этого памятника равносильно уничтожению картины знаменитого художника. Помимо чудесных главок и всего архитектурного ансамбля, в церкви сохранился полностью и прекрасный иконостас, современный храму с иконами знаменитейших царских изографов XVII века» (*Грабарь Игорь*. Письма. 1917–1941. М., 1977. С. 163).

²⁵⁷ Инв. 22965, 22962. Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 399–400, 444.

²⁵⁸ Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 36.

²⁵⁹ Каталог древнерусской живописи. Т. 2. С. 73, 77, 88–89, 127, 287, 297, 302, 303, 379–380, 383, 425–426, 441, 446, 447, 468 и др.

²⁶⁰ Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 515.

²⁶¹ Между ЦГРМ и ГТГ установились тесные отношения. Галерея финансировала поисковые экспедиции ЦГРМ, в обмен на сведения о произведениях для пополнения собрания. О поступлении икон из ЦГРМ в ГТГ, а также отношениях двух учреждений см.: Гладышева Е. В. Указ. соч. С. 513–514.

²⁶² Написана ок. 1114 года (инв. 12796). Икона была обнаружена в 1919 году в рухлядной Спасского монастыря в Ярославле (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 51–54).

²⁶³ В 1929 году в Третьяковскую галерею из ЦГРМ поступили деисусный чин из иконостаса Успенского собора во Владимире работы Андрея Рублева и Даниила Черного (инв. 22961, 22125, 22960, 19731, 19730, 19725, 19727), а также деисусный чин, который, вероятно, происходит из Воскресенского Высокого монастыря в Москве, работы Андрея Рублева (инв. 12863–12865). Иконы этого чина были найдены в 1918 году Г. О. Чириковым в сарае под завалом дров близ Успенского собора в Городке (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 267–272, 282–285).

вища²⁶⁴. С учетом изъятий из провинциальных музеев, о которых было сказано ранее, по итогам только двух, 1929 и 1930, годов собранию древнерусской живописи Третьяковской галереи не стало равных. В нем оказались шесть памятников домонгольского периода: иконы «Богоматерь Владимирская», «Благовещение Устюжское» и «Спас Нерукотворный» из Успенского собора Московского Кремля, «Св. Никола, с избранными святыми» из Новодевичьего монастыря, а также «Богоматерь Великая Панагия», найденная экспедицией в 1919 году в Спасском монастыре в Ярославле, и икона «Св. Дмитрий Солунский» из Успенского собора Дмитрова²⁶⁵.

Передачи икон из ЦГРМ в Третьяковскую галерею продолжались в начале 1930-х годов. В частности, благодаря им галерея пополнилась шедеврами из собрания серпуховской фабрикантши А. В. Мараевой²⁶⁶. Закрытие Централных реставрационных мастерских в начале 1934 года принесло галерее богатейшее наследство – несколько сотен ценнейших икон. И в этом случае не обошлось без государственного террора. Ликвидация мастерских стала финальным актом репрессий против их сотрудников. И. Л. Кызласова реконструировала события тех лет²⁶⁷. Осуждение Анисимова, подобно кругам, идущим от брошенного в воду камня, повлекло аресты его ближайших коллег. В марте 1931 года были арестованы четыре сотрудника мастерских, в том числе ведущие реставраторы П. И. Юкин и Г. О. Чириков²⁶⁸. ОГПУ обвинило этих людей в контрреволюционной работе «под флагом ЦГРМ», связях с церковниками и иностранцами, приверженности «реакционной идеологии Анисимова». Юкин и тяжелобольной Чириков отправились в ссылку в Северный край²⁶⁹. Руководитель мастерских Грабарь, чувствуя угрозу, еще до арестов покинул опасное место, ушел на пенсию²⁷⁰. По мнению Кызласовой, после потери руководителей и ведущих специалистов мастерские уже не могли оправиться. Новые аресты в октябре 1933 и январе 1934 года²⁷¹ привели к уничтожению ЦГРМ. Мастерские были закрыты практически сразу после второй большой волны арестов, в феврале 1934 года. Несколько оставшихся сотрудников вместе с иконами ушли в Третьяковскую галерею, которой была передана функция реставрации произведений древнерусского искусства.

²⁶⁴ Икона работы Феофана Грека «Преображение» (1403 год) из Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском (инв. 12797) поступила из ЦГРМ в 1930 году. Тогда же переданы: киевская икона «Богоматерь Печерская» XIII века (инв. 12723), новгородские иконы XV века «Даниил Пророк» (инв. 22298), «Жены-мироносицы» (инв. 22293) и деисусный чин из бывшего Гостинопольского монастыря (инв. 22287–22292), «Св. Параскева Белградская» середины XV века московской школы (инв. 14237) и «О Тебе радуется» второй половины XIV века псковской школы (инв. 12879), ранее бывшие в Покровском монастыре в Суздале; псковская «Богоматерь Умиление» начала XV века (инв. 12725), Крест Голгофский (инв. 28599) и «Богоматерь Толгская» (инв. 12875), оба произведения XIII века ростово-суздальской школы, а также деисусный чин византийской работы второй половины XIV века из Высоцкого монастыря в Серпухове (инв. 12739, 12728, 12729, 12726, 12730, 12752) и др. (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 76–77, 148–151, 189–190, 191–192, 200–204, 246–247, 257–258, 319–320, 375–376; Т. 2. С. 71, 104–105, 221–222, 235–236).

²⁶⁵ Древнерусское искусство X – начала XV века. С. 13.

²⁶⁶ Иконы из собрания А. В. Мараевой частью поступили из ЦГРМ, частью со складов Госфонда в Новодевичьем монастыре. Анна Васильевна Мараева (1845–1928) владела текстильной фабрикой в Серпухове, ее эклектичная коллекция положила начало Серпуховскому историко-художественному музею. В ГТГ оказались десятки икон, принадлежавших Мараевой (Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 95–96, 163–165, 167–169, 175–176, 228, 352; Т. 2. С. 67, 80, 118, 184–185, 264, 309, 317, 345, 370, 371, 375, 376, 498–499). См. также: Сокровище вечное. Церковные древности из собрания А. В. Мараевой. М., 2018.

²⁶⁷ Кызласова И. Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. С. 346–374. Репрессии затронули и Музейный отдел Наркомпроса, который, по словам обвинения, представлял «убежище для гонимых революцией представителей буржуазии» (Там же. С. 355).

²⁶⁸ А также М. С. Лаговский и Н. Р. Левинсон. Последний, видимо, сотрудничал с ОГПУ и был освобожден (Кызласова И. Л. Указ. соч. С. 346).

²⁶⁹ Во время ареста Чириков был тяжело болен. В протоколе допроса он сделал примечание: «Имея туберкулез одной оставшейся после операции почки и туберкулез пузыря мочевого, без мочеприемника жить не могу и без диеты... Прошу учесть при задержании». ОГПУ такие мелочи не волновали (Кызласова И. Л. Указ. соч. С. 347).

²⁷⁰ Остается необъясненным, почему Грабаря не арестовали. Его имя мелькает в следственных документах.

²⁷¹ В октябре 1930-го был арестован последний из первоначальных руководителей ЦГРМ П. Д. Барановский, в январе 1934 года – ведущие специалисты Д. Ф. Богословский, Б. Н. Засыпкин и Н. Н. Померанцев (Кызласова И. Л. Указ. соч. С. 365–374).

Трагедии и сломанные судьбы скрыты за стерильной официальной версией создания древнерусского собрания Третьяковской галереи²⁷², как, впрочем, и других музеев, но у медали всегда две стороны. Так, иконы Анисимова, как и многие иконы из закрытых и разрушенных церквей, попав в Третьяковскую галерею, были спасены от уничтожения и забвения. Более того, столь мощная концентрация в стенах одного музея произведений иконописи, ранее разбросанных по коллекциям, соборам и музеям, имела грандиозные научные последствия. Она позволила искусствоведам и историкам искусства совершить открытия. Приобрели ясные очертания доселе легендарный домонгольский период древнерусской живописи и столь расширительно толковавшаяся ранее новгородская школа, была открыта московская школа иконописи, считавшаяся ранее частью или подражанием новгородской²⁷³. Как гласит народная пословица, нет худа без добра.

Современное иконное собрание Третьяковской галереи в основном было сформировано к середине 1930-х годов, но пополнение коллекции продолжалось. Перераспределение национализированных произведений искусства между музеями страны затянулось до войны. Так, в 1936 году в Третьяковскую галерею были переданы ценнейшие иконы XII, XIV, XV–XVII веков из Оружейной палаты, в том числе два деисуса XII века из Успенского собора Кремля²⁷⁴. В 1939 году галерее перешла «задержавшаяся» в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина значительная часть иконной коллекции Е. Е. Егорова²⁷⁵. В середине 1930-х годов большая партия икон поступила в галерею из Антирелигиозного музея, расположившегося в бывшем Донском монастыре, где после революции оказались произведения из Новодевичьего, Донского, Златоустовского монастырей и закрытых московских церквей. В 1938 году Гохран передал галерее иконы, хранившиеся там со времени революции. Во второй половине 1930-х годов Третьяковская галерея получила также ценные произведения древнерусской живописи из торговой конторы «Антиквариат», о чем будет подробно рассказано позже.

²⁷² Сайт ГТГ так описывает формирование собрания древнерусской живописи (выделено мной. – Е. О.): «Поступление коллекции И. С. Остроухова и ряд других событий (*реорганизация* историко-художественного антирелигиозного музея в Троице-Сергиевой Лавре в краеведческий; *перестройка* отдела религиозного быта в Историческом музее; *скопление* значительного количества произведений в фонде Центральных государственных реставрационных мастерских; *поступление* икон из закрытых церквей в фонд Московского отдела народного образования при Наркомпросе; поступление в этнографический отдел Румянцевского музея коллекции Е. Е. Егорова) предопределили создание древнерусского отдела Третьяковской галереи на новых основах» (<http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/history/assembly/assembly744/>). «Реорганизация», «перестройка», «скопление», «поступления» – оскорбленная история грандиозной и трагической ломки послереволюционного и сталинского времени.

²⁷³ Одним из авторов расширительной «новгородской теории» был Павел Муратов. Он считал, что школа определяется стилистикой, а не географией написания иконы. На основании стилистического анализа известных в начале XX века древних икон Муратов делал вывод о господстве новгородской школы с конца XIII до конца XVI века. Творчество Феофана Грека и Андрея Рублева Муратов отнес к периоду новгородского расцвета, а творчество Дионисия – к позднему новгородскому периоду. Появление местных школ Муратов датировал XVI веком и считал результатом вырождения новгородского стиля. «Новгородская теория» было следствием ограниченности знаний начала XX века о древнерусской живописи. Систематические расчистки древних икон лишь начались в то время. Муратов и сам признавал недостаточность современного ему знания иконописи, но считал обязанностью каждого исследователя проводить классификации икон даже ценой неизбежных ошибок (Муратов П. Древне-русская иконопись в собрании И. С. Остроухова. С. 6–9).

²⁷⁴ Инв. 0158, 0159. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 65–66, 68–69. Поступления икон из Оружейной палаты в ГТГ продолжались вплоть до 1940 года.

²⁷⁵ Например, инв. 24840, 24864, 24848–24850, 24824. Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 36, 173–174, 293–295, 377; Т. 2. С. 29–30. В Ленинскую библиотеку иконы Егорова попали из Румянцевского музея. О собрании Е. Е. Егорова см. ч. I, гл. 3, сн. 2 на с. 44.

Глава 5. К вопросу о фальшивках

История о том, как революция превратила скромную моленную Павла Михайловича Третьякова в многотысячную сокровищницу древнерусского искусства, позволяет разрешить многие недоумения Владимира Тетерятникова. Странствуя между коллекциями, музеями и хранилищами, иконы обзаводились разномастными инвентарными номерами и этикетками. Тетерятникову они показались случайными, избыточными и лишёнными смысла, на самом же деле в них зашифрована история странствий икон.

Тот факт, что одна и та же икона Третьяковской галереи могла иметь несколько разных номеров ГТГ, Тетерятников использовал для доказательства изготовления фальшивок. На деле же наличие двух или трех номеров ГТГ на иконах да и на других произведениях искусства, поступивших в галерею в 1920–1930-е годы, естественно. При передаче в галерею иконе сначала присваивался номер временного хранения с шифрами «КРТГ», «П», «Остр.», «Уч. оп.»²⁷⁶, а затем инвентарный номер постоянного хранения. Первичные номера, присвоенные при поступлении предметов, и постоянные инвентарные номера наносились красками разного цвета, белой и красной. Наличие обоих номеров свидетельствует о том, что икона прошла все ступени учета. На иконах Третьяковской галереи мог быть еще и третий номер. Так, на иконе «Св. Илия Пророк в пустыне», которая была продана американскому послу в СССР Джозефу Дэвису, кроме номеров КРТГ 5627/177 и инв. 13927, стоит и номер «506». На мой запрос из отдела учета галереи ответили, что по документам действительно у этой иконы значится «отд. 506». Следовательно, и эти номера, которые ставились на бумажных этикетках-марочках, не вымышленные. Они имеют смысл. Это – внутренние номера отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи²⁷⁷.

Объяснить, почему на иконах Третьяковской галереи присутствуют несколько номеров этого музея, оказалось несложно. Более того, и Тетерятников, который получил по этому вопросу исчерпывающую информацию от друзей из Москвы, знал об этом, но предпочел не рассказывать в книге, ведь эти сведения подрывали его доводы о надуманности и, следуя его логике, поддельности инвентарных номеров на иконах. Об осведомленности Тетерятникова свидетельствует переписка, сохранившаяся в его архиве. Книга Тетерятникова «Иконы и фальшивки» вышла в свет в 1981 году, а 24 августа 1980 года он запрашивал друзей в Москве:

Но вот теперь меня еще кое-что интересует. Например, на некоторых иконах кроме инвентарного номера, написанного красной краской, есть еще и белой краской *странные* номера, типа П 5666/41 ГТГ. Что это за номера. Есть ли такие на каких либо иконах в ГТГ. Не означает ли буква «П» – подделка? Может это и шутка, но у меня все остальные данные об таких иконах тоже подтверждают это. Кстати нет ли такого номера на знаменитом новгородском «Отечестве»²⁷⁸? Я немного его подозреваю.

В другом, более раннем письме от 23 июня 1980 года, адресованном бывшей коллеге по НИИ реставрации, он выразился еще более определенно:

Часты инвентарные номера Третьяковской галл. (sic!) на иконах – все фальшивые и хулиганские цифры типа 5666 (такой номер поступления имеют многие иконы, переданные в ГТГ из ГИМ. – Е. О.) или 1110008 (такого номера

²⁷⁶ «КРТГ» – Книга регистрации Третьяковской галереи; «Остр.» – собрание Остроухова; «Уч. оп.» – учетная опись. Литера «П» (поступление) была принята с номера «7625».

²⁷⁷ В ГИМ иконы также имеют несколько шифров: порядковый номер «ГИК» по Главной инвентарной книге и инвентарный номер отдела древнерусской живописи с шифром «ИВШ».

²⁷⁸ Видимо, «Отечество и избранные святые» из собрания М. П. Боткина (инв. 22211).

ни на одной иконе Ханна нет, похоже, Тетерятников сам решил похулиганить. – Е. О.). Думаю, что это уже издевательство или намек от ваших к нашим. Мне нужны фотографии оригинального шрифта на иконах третьяковки (sic!). И наклеек тоже²⁷⁹.

Письмо с ответом из Москвы помечено 17 октября 1980 года, следовательно, оно пришло еще до выхода в свет книги Тетерятникова. В нем было сказано:

На каждой вещи должно быть три вида номеров: 1. Первичная обработка без научного описания в книге поступлений – П – белой краской; 2. Инвентарный номер – красной; 3. Нулевая – когда передается на временное хранение²⁸⁰, тогда номер начинается с нуля²⁸¹.

В письме от 22 октября 1980 года тот же информатор прислал Тетерятникову исчерпывающие сведения по всем иконам Ханна, которые до продажи принадлежали Третьяковской галерее, включая все присвоенные номера, размер, откуда, когда и по какому акту поступили, когда и по какому акту были переданы в «Антиквариат»²⁸². Однако и эту информацию Тетерятников не стал использовать в своей книге, потому что она, подтверждая принадлежность икон ГТГ, подрывала доверие к его аргументам.

Система учета произведений искусства, существовавшая в Третьяковской галерее, объясняет также, почему разные иконы могли иметь один и тот же номер ГТГ. Когда иконы приходили партиями, то целой партии мог присуждаться дробный первичный номер поступления, числитель которого означал общий и единый номер, присвоенный всей этой группе предметов, а знаменатель указывал на порядковый номер предмета в группе или в списке. Так, иконы, партиями поступавшие в Третьяковскую галерею из Исторического музея в 1930 году, получали общие первичные групповые номера – 5661/..., 5666/... (именно об этих двух номерах Тетерятников запрашивал Москву), 5668/..., 5683/... и т. д., а после дроби следовал порядковый номер иконы в группе поступления, например 5666/49. Затем, со временем иконы получали инвентарный номер постоянного хранения.

Взглянув на первичные номера поступления и инвентарные номера ГТГ, можно узнать примерное время поступления иконы в галерею и источник поступления. Однозначные и двузначные инвентарные номера говорят о принадлежности иконы первоначальной коллекции Павла Михайловича Третьякова. Эти иконы оказались в галерее еще до революции и избежали послереволюционных странствий, именно поэтому номеров других музеев и хранилищ на их обратной стороне нет. Проданная икона из собрания Третьякова «Свв. Макарий Египетский и Макарий Александрийский», чей номер – «инв. 30» – стал для Тетерятникова эталоном подлинности, относилась именно к этой группе. Но таких икон были лишь десятки в многотысячном собрании Третьяковской галереи. Четырехзначные инвентарные номера указывают на то, что иконы, скорее всего, поступили в галерею из Государственного музейного фонда в 1920-е годы. На таких иконах вероятны инвентарные номера других музеев и хранилищ, а также номера ГМФ. Пятизначные инвентарные номера начинаются с конца 1920-х и продолжают в 1930-е годы, время массового поступления икон в ГТГ, при этом начальные 12000-е номера (примерно до 12128) – это иконы из бывшего собрания Остроухова, остальные 12000-е и 13000–14000-е номера, как правило, являются поступлениями из Исторического музея. Поскольку, как было рассказано ранее, ГИМ, будучи вначале главным хранилищем икон в Москве, аккумулировал тысячи икон из самых разных мест, оборотные стороны этих икон

²⁷⁹ Архив Тетерятникова, 8/4, 16/7.

²⁸⁰ Имеются в виду те иконы на временном хранении в ГТГ, которые *подлежали возврату*. Эти номера действительно начинаются с «0» и имеют шифр «ВП» (видимо, «временное поступление»).

²⁸¹ Автор письма – реставратор из отдела металла НИИ реставрации. Архив Тетерятникова, 7/4.

²⁸² Архив Тетерятникова, 7/4.

могли изобиловать разномастными инвентарными номерами. Те иконы Третьяковской галереи, которые после выдачи побывали в магазине Торгсина и «Антиквариата», а потом были проданы за границу, имеют магазинные этикетки и инвентарные номера этих торговых организаций, которые, как правило, начинались литерой «С». Такие номера присутствуют практически на всех иконах Ханна.

Собранная Тетерятниковым детальная, вплоть до цвета краски информация о номерах и этикетках с обратной стороны икон из коллекции Ханна полностью соответствует системе учета, существовавшей в Третьяковской галерее в то время. Знание истории революционных странствий икон и системы учета ГТГ позволяет понять шифры, которые Тетерятников в своей книге называл бессмысленными. Приведу лишь один пример расшифровки. Икона «Благовещение» из собрания Ханна, которая была продана на аукционе Кристи в 1980 году за 34 тыс. долларов (лот 60), имеет на обороте следующую информацию. Этикетки: «Музей фарфора № 177», «Отдел по делам музеев и охраны памятников старины при Народном комиссариате по просвещению, владелец А. В. Морозов», «Государственная Третьяковская галерея № 198», а также номера «С/18886», «С 1/712» и номер «13458 ГТГ», написанный красной краской. Основываясь на этой информации, исследователь вправе предположить, что эта икона до революции принадлежала известному собранию Алексея Викуловича Морозова. В ходе революции собрание Морозова было национализировано и перешло в управление Музейного отдела Наркомпроса РСФСР. После этого икона некоторое время оставалась в доме Морозова в его собрании, которое составило Музей русской художественной старины, вскоре преобразованный в Музей фарфора. Известно, что после преобразования музея иконы Морозова были переданы в Исторический музей, а оттуда в 1930 году в Третьяковскую галерею, где икона «Благовещение» и получила инв. № 13458. Другой номер ГТГ «198» на обороте иконы – это внутренний номер отдела древнерусского искусства галереи. Номера с литерой «С» принадлежат «Антиквариату», значит, икона после выдачи из Третьяковской галереи поступила в продажу.

Разумеется, исследователь не может ограничиваться лишь информацией с обратной стороны икон. Формальное соответствие номеров и этикеток системе учета предметов в музеях и общей исторической ситуации 1920–1930-х годов – лишь начало исследования. Необходимо привлекать учетную музейную документацию, которая подтверждает наличие этой иконы под данным номером в инвентарной книге музея, а также акты, которые подтверждают выдачу икон из музея. Именно такой исследовательский подход и был применен в этой книге.

В данном случае принадлежность иконы «Благовещение» собранию Морозова подтверждается сохранившимся в архиве Исторического музея, а также Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) собственноручно написанным Морозовым 10 июня 1920 года списком его икон. Икона «Благовещение» в списке Морозова стоит под № 177, который соответствует номеру Музея фарфора на обороте иконы. Размеры иконы, указанные в списке Морозова, соответствуют размерам в каталоге Кристи при продаже этой иконы в 1980 году²⁸³. Принадлежность этой иконы Третьяковской галерее подтверждается учетными документами музея. В «Описи на древнерусское искусство» ГТГ²⁸⁴ икона «Благовещение» имеет инвентарный номер 13458, который соответствует номеру ГТГ на обороте иконы. В учетных документах галереи указано, что икона поступила из Исторического музея по акту № 244 от 19 июня 1930 года и была выдана в «Антиквариат» по акту № 75 от 14 марта 1936 года. Факт выдачи также подтверждается сохранившимся в архиве галереи списком икон – приложением к акту выдачи № 75, датированным 13 марта 1936 года²⁸⁵. В акте выдачи указано, что икона происходит из собрания Морозова.

²⁸³ У Морозова в списке указано 27 × 22 см, в каталоге Кристи – 27 × 21,7 см.

²⁸⁴ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 302.

²⁸⁵ ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Д. 153. Л. 13 и об.

Представленная читателю реконструкция истории странствования иконы «Благовещение» – лишь один из примеров того кропотливого поиска архивных доказательств, который был проделан в ходе данного исследования и послужил основой заключений, сделанных в этой книге. Проведенная автором этой книги архивная работа позволяет предостеречь исследователей от слишком огульных обобщений. Так, Ю. А. Пятницкий в одной из своих статей пишет:

Для продаваемого древнерусского искусства имя Третьяковской галереи стало служить такой же специфической «визитной карточкой», как Ленинградский Эрмитаж для произведений западноевропейского искусства. Провенанс из Третьяковки или Эрмитажа, даже липовый, являлся своеобразной гарантией качества и подлинности продаваемых произведений искусства. Для придания правдоподобности подобного «провенанса» была выработана довольно запутанная система учета коллекций и их маркировки. *Собранные для реализации памятники не вносились в основной музейный инвентарь* (выделено мной. – Е. О.), а учитывались по различным описям, спискам, кратким каталогам-перечням коллекций. В эту систему учета попадали и иконы, выделенные для продажи из основных фондов Государственного Исторического музея, Государственной Третьяковской галереи, Оружейной палаты, церковью Кремля и других музеев. Поэтому попытаться сделать подсчет отправленных за границу или проданных на месте произведений древнерусского искусства в настоящий момент практически невозможно. Но их количество было действительно огромным²⁸⁶.

Пятницкий не называет ни источников информации, которая привела его к подобным выводам, ни конкретных примеров икон, которые стали объектом «запутанной системы учета». Изучение архивов в ходе работы над этой книгой позволяет сказать, что в отношении Третьяковской галереи выводы Пятницкого не находят подтверждения. Документы свидетельствуют о том, что из ста четырех икон, выданных в «Антиквариат» из этого музея, только три не имели постоянных инвентарных номеров, но и эти иконы были зарегистрированы при поступлении в галерею не в каких-то специальных описях предметов, предназначенных для продажи, а в тех же самых учетных книгах, что и иконы, оставшиеся в ГТГ на постоянном хранении (прил. 19). Эти иконы не получили номеров постоянного хранения, потому что их пребывание в галерее было коротким. Как уже говорилось, после поступления в галерею и первичной регистрации иконы должны были ждать своей очереди на инвентаризацию. В то время галерея получила тысячи икон, тогда как число сотрудников, проводивших инвентаризацию, исчислялось единицами.

Остальные отданные в «Антиквариат» иконы, числом 101, были приняты в Третьяковскую галерею на постоянное хранение и внесены в инвентари. У всех у них есть как первичный номер, присвоенный при поступлении, так и постоянный инвентарный номер. Иначе и быть не могло, так как в то время, когда эти иконы были переданы в галерею, они не предназначались для продажи, а поступали на постоянное хранение. В то время сказать, что именно *эти* иконы со временем будут проданы, никто не мог, поэтому все они прошли те же ступени учета, что и художественные предметы, оставшиеся в галерее. Хотя система учета в ГТГ может кому-то показаться запутанной, потому что она несколько раз менялась, но в каждый конкретный период она была *общей и единой* для всех художественных произведений галереи, никакой отдельной специально запутанной системы учета предметов, предназначенных на продажу, не было²⁸⁷. Все проданные иконы числятся выданными в «Антиквариат» по инвентарным книгам

²⁸⁶ Пятницкий Ю. А. Древнерусские иконы и антикварный мир Запада. С. 348.

²⁸⁷ До 1926 года произведения в ГТГ регистрировались в учетной описи, а с 1926 года начали вести и книгу поступлений. В 1929 году, кроме того, стали составлять инвентарную книгу, которую в 1930 году заменила картотека. В 1934 году в ГТГ

галереи. Работа с архивами и инвентарными книгами Третьяковской галереи позволила установить число памятников, продажа которых подтверждается документами. По мере возможности в этой книге сделаны основанные на документах предположения о размерах выдачи икон на продажу и из других музеев.

Часть III. Формирование экспортного фонда икон

Глава 1. 1928 год: Первый натиск

Конец 1920-х – начало 1930-х годов были не только временем стремительного роста иконного собрания Третьяковской галереи, но и началом распродажи ее икон. И не только икон. Третьяковская галерея не избежала печального сотрудничества с «Антиквариатом», хотя ее потери, видимо, несравнимы с потерями Эрмитажа.

Отбор произведений искусства на продажу начался в Третьяковской галерее, как и в других музеях, в ответ на постановление СНК СССР «О мерах к усилению экспорта и реализации за границей предметов старины и искусства» от 23 января 1928 года, которое разрешило продажу ценностей музейного значения, за исключением «основных коллекций»²⁸⁸. В свою очередь, это постановление стало откликом на прошедший только что, в декабре 1927 года, XV съезд ВКП(б), где рассматривались варианты первого пятилетнего плана индустриализации. Даже по начальным наброскам пятилетки, существенно затем завышенным в окончательном амбициозном варианте 1929 года, было ясно, что валютные затраты на индустриализацию предстояли огромные. Оборудование, промышленное сырье, технологии, знания специалистов предстояло покупать за границей, тогда как золота и валюты для осуществления индустриального рывка у советского руководства не было²⁸⁹. Грандиозный золотой запас Российской империи был истрачен уже к началу 1920-х годов, всего за несколько лет существования советской власти²⁹⁰. Золотодобывающая промышленность старой России развалилась в годы революций и Гражданской войны²⁹¹, Сталин начал заниматься созданием новой советской золотодобыва-

²⁸⁸ Поправка о запрете продажи произведений из «основных музейных коллекций» была внесена Совнаркомом вопреки желанию Наркомата внутренней и внешней торговли – автора проекта (см.: *Осокина Е.* Антиквариат (Об экспорте художественных ценностей в годы первой пятилетки) // *Экономическая история: Ежегодник. 2002. М., 2003. С. 233*). Текст постановления опубликован в: *Жуков Ю.* Сталин: Операция «Эрмитаж». М., 2005. С. 106–109. Жуков ошибочно считал, что Совнарком принял подготовленный Наркомторгом проект постановления без поправок.

²⁸⁹ Государственный банк России накануне Первой мировой войны хранил золота на сумму около 1,7 млрд золотых рублей. По мнению одних специалистов, это был самый большой золотой запас среди запасов центральных банков мира; по мнению других, он уступал лишь Банку Франции. Еще до прихода большевиков к власти часть российской золотой казны – 643,4 млн руб. – была вывезена за границу царским и Временным правительствами для получения военных кредитов. В перипетиях Гражданской войны истратили, украли и потеряли золота на сумму около 240 млн руб. Но даже с учетом этих потерь в распоряжении советского правительства к концу Гражданской войны из запасов Российской империи оставалось золота на сумму – около 1 млрд руб., включая золото Румынии (более 100 млн руб.), переданное на хранение в Кремль накануне Февральской революции. Однако уже к началу 1920-х годов от этого внушительного золотого запаса почти ничего не осталось. По данным «Отчета по золотому фонду», который был подготовлен специальной комиссией СТО по приказу Ленина, на 1 февраля 1922 года в наличии имелось золотых слитков и монет на сумму 217,9 млн руб., в том числе румынского золота на 105,1 млн руб. При этом невыполненные обязательства правительства по платежам золотом составляли почти 103 млн руб. Остальная скудная наличность состояла из серебра на сумму 22,4 млн руб. при невыполненных обязательствах по платежам серебром в размере 4,8 млн руб.; иностранной валюты на сумму 686 тыс. руб. и платины на сумму 10,4 млн руб. Таким образом, в начале 1922 года свободные от обязательств золотовалютные резервы страны, включая российское и румынское золото, серебро, платину и иностранную валюту, составляли всего лишь 143,6 млн руб., а без румынского золота – 38,5 млн руб. Более подробно об этом см.: *Осокина Е.* Золото для индустриализации: Торгсин. С. 70–71 и табл. 2.

²⁹⁰ По Брестскому миру Советская Россия отдала Германии золота на сумму более 120 млн руб. «Подарки» по мирным договорам 1920-х годов прибалтийским соседям и контрибуция Польше после проигранной войны превысили 30 млн руб. золотом. Безвозмездная финансовая помощь Турции в 1920–1921 годах составила 16,5 млн руб. Огромные средства шли на поддержку коммунистического и рабочего движения за границей. Однако основная часть бывшего золотого запаса Российской империи была продана в 1920–1922 годах для покрытия дефицита внешней торговли Советской России: при практически полном отсутствии доходов от экспорта и трудностях с получением кредитов советское правительство вынуждено было расплачиваться имперским золотом за импорт продовольствия и товаров. За 1920–1922 годы Советская Россия продала золота на сумму не менее 680 млн руб. (Там же).

²⁹¹ Золотодобыча царской России в 1913 году составила 60,8 т. В 1921/22 хозяйственном году советское государство получило от добычи лишь около 8 т золота. В первые годы индустриализации, в 1927/28 и 1928/29 хозяйственных годах, государ-

ющей индустрии с лета 1927 года, за несколько месяцев до принятия первого пятилетнего плана²⁹².

Начиная индустриализацию при пустых золотых кладовых²⁹³, советское руководство рассчитывало оплатить ее за счет советского экспорта сельскохозяйственного сырья и продовольствия, однако эта надежда не оправдалась. В 1929 году после краха Нью-Йоркской биржи западный мир потряс экономический кризис. Конъюнктура мирового рынка не благоприятствовала развитию советской внешней торговли. В советском экспорте преобладало сырье, цены на которое катастрофически падали, а в импорте – машины и оборудование, цены на которые росли²⁹⁴. Советское руководство лихорадочно искало источники валюты для финансирования индустриализации. В золотой лихорадке не брезговали и малым, но стремились найти большую золотоносную жилу. Массовый экспорт антиквариата и художественных ценностей, в том числе и икон, в этой связи казался многообещающим²⁹⁵. Произведения религиозного искусства должны были послужить делу строительства государства безбожников.

ственная добыча золота, включая скупку золота у частных старателей и добытое сверх государственных заданий на предприятиях, составила 21,8 и 24 т соответственно. Парадоксально, но при острой нужде государства в золоте золотодобывающая промышленность считалась третьестепенной. Среди отраслей горной промышленности, подлежавших национализации в 1918 году, золотодобыча стояла на седьмом месте, уступив даже добыче асбеста. В отличие от платиновой, где были национализированы все предприятия, в золотодобывающей промышленности государство вначале взяло себе только двадцать наиболее крупных предприятий. Большевики были более заняты конфискациями накопленного золота, чем его промышленной добычей (Сапоговская Л. В. Золото в политике России (1917–1921) // Вопросы истории. 2004. № 6. С. 31–47; Осокина Е. Указ. соч. С. 77–80 и табл. 7 и 8).

²⁹² В конце лета 1927 года Сталин назначил Александра Павловича Серебровского, большевика «ленинской гвардии», председателем только что созданного Всесоюзного акционерного общества «Союззолото» и послал его в США изучать опыт золотодобывающей промышленности. Задача была поставлена непростая – догнать и перегнать лидеров мировой золотодобычи. Стараниями Серебровского «гражданская», то есть основанная на вольнонаемном труде, золотодобыча с 1930 по 1935 год выросла с 28,1 до 80,9 т чистого золота. Советская Россия вышла на четвертое место в мире после Южной Африки, Канады и США. Несмотря на заслуги перед страной, Серебровский был расстрелян в феврале 1938 года как «враг народа». С 1932 года к «гражданской» золотодобыче, находившейся в ведении Наркомата тяжелой промышленности, прибавился Дальстрой – золотодобыча заключенных Колымы. Золотодобыча гулаговского Дальстроя в первой половине 1930-х годов росла медленно: с 0,5 т в 1932 до 14,5 т в 1935 году (см.: Осокина Е. Указ. соч. С. 77–83 и табл. 7–10).

²⁹³ Оставшихся к концу 1928 года драгоценных металлов и валюты на сумму 131,4 млн руб. не хватило бы, даже чтобы покрыть дефицит внешней торговли будущего хозяйственного года (Осокина Е. Указ. соч. С. 72–73 и табл. 3).

²⁹⁴ Даже советская официальная опубликованная таможенная статистика показывает резкий дефицит внешней торговли СССР, то есть преобладание расходов на импорт над доходами от экспорта. Однако есть основания полагать, что положение было более тяжелым. Данные Госплана СССР о динамике валютной выручки по экспорту за 1928/29–1935 годы и данные Госбанка о выполнении валютного плана экспортными организациями свидетельствуют, что реальная выручка от экспорта составляла лишь половину, а то и треть ожидаемых валютных доходов, то есть доходов, которые советское государство могло бы получить, если бы экспортные цены остались на уровне докризисного 1928/29 года. В 1929/30 хозяйственном году подобная «недовыручка» по экспорту составила порядка 125–160 млн руб., а в 1931–1933 годах – порядка 600–700 млн руб. золотом. Дефицит внешней торговли достиг апогея в 1931 году. Страна оказалась в долговой яме. В соответствии с валютным балансом, подготовленным Наркомфином СССР, внешняя задолженность страны Советов на 1 октября 1926 года составила 420,3 млн руб. Всего через пять лет, к концу 1931 года, по признанию Сталина, она выросла до 1,4 млрд руб. Главным кредитором СССР до 1933 года была Германия. В погашение долга Советский Союз вывозил на продажу все золото, что добывала «гражданская» промышленность и ГУЛАГ, что скупили у населения в голодные годы первых пятилеток в обмен на продовольствие и товары магазинов Торгсина, а также золото, конфискованное сотрудниками ОГПУ. По сведениям главы Наркомвнешторга А. П. Розенгольца, в 1932 году СССР вывез в Германию золота и валюты на 110 млн руб., а в 1933 году – на 170 млн руб. (Осокина Е. Указ. соч. С. 74–77 и табл. 4–6).

²⁹⁵ Прямая и тесная связь между форсированием индустриализации и превращением антикварного экспорта, который начался сразу после прихода к власти большевиков, в массовый вывоз произведений искусства не вызывает сомнений. Развитие экспортного аппарата и рост объемов вывоза следовали за приступами индустриализации. Рубежным стал 1927 год. СНК СССР в декрете от 8 июня 1927 года постановил использовать все ресурсы для развития промышленности. Тогда же в июне СНК предложил Наркомторгу «организовать вывоз из СССР предметов старины и роскоши», не представляющих музейной ценности. В декабре 1927 года XV съезд ВКП(б) рассмотрел первые варианты пятилетки. Именно в это время Наркомторг обратился в СНК с проектом постановления об усилении «экспорта предметов искусства и старины». С начала 1928 года антикварный экспорт приобрел плановый характер, а в конце лета 1928 года в Госторге РСФСР была образована Главная контора по скупке и реализации антикварных вещей, сокращенно «Антиквариат». Появление «Антиквариата» не случайно совпало с принятием окончательного и амбициозного варианта первого пятилетнего плана. Создание правительственной комиссии под руководством М. П. Томского, которая тогда же, летом 1928 года, приняла решение о переходе к продаже музейных шедевров, также связано со стремительным ростом планов индустриализации. Осенью 1929 года «Антиквариат» стал всесоюзной

После выхода январского постановления Совнаркома об усилении экспорта художественных ценностей Наркомпросу потребовалось около месяца, чтобы составить руководство к действию, и в конце февраля инструкция Главнауки²⁹⁶ поступила в музеи. Она сохранилась в архивах и Третьяковской галереи, и Исторического музея, и Эрмитажа, и Государственного музейного фонда: текст тот же, меняются лишь вписанные от руки названия музеев и ответственных лиц²⁹⁷. Инструкция требовала отбирать на продажу наиболее ценные «как по материалу, так и по качеству» предметы. Их первичная оценка должна была быть проведена в стенах самого музея оценочной комиссией, состоявшей из его сотрудников и экспертов «по профилю», приглашенных со стороны. Состав оценочной комиссии утверждал Наркомпрос. В связи с переходом к массовому экспорту антиквариата Главнаука потребовала от музеев, которые в 1920-е годы для пополнения своих скудных бюджетов распродавали через аукционы и комиссионки ненужное им имущество и малоценные художественные произведения, прекратить всякую самостоятельную торговлю. А то ведь могут продать за рубли то, за что можно получить валюту!

Вместе с тем анализ текста инструкции позволяет сказать, что она давала музеям возможность защитить произведения, которые те не хотели отдавать на продажу. Дело в том, что январское постановление Совнаркома, которое запретило трогать основные музейные коллекции, не уточняло, что именно к таким коллекциям относится. Это давало Главнауке свободу действий. В ее февральской инструкции к основным музейным коллекциям были отнесены собрания и отдельные предметы, находившиеся как в экспозиции, так и в запасниках, которые вошли в состав музеев до и после революции путем обмена, покупки, дарения, национализации и конфискации, а также изъятые государством церковные ценности, материалы, связанные с историей данного города или местности, и вещи из основных коллекций других музеев, временно находившиеся в данном музее на хранении. Получалось, что основная коллекция – это практически все художественное содержимое музея. В список неприкосновенных не попали только переданные на временное хранение в музеи предметы из Государственного музейного фонда и Госфонда страны, если такие там были. Столь расширительное толкование основной музейной коллекции давало музеям возможность защищать практически любое произведение из своего собрания. История показала, что уловка Главнауки не смогла уберечь музеи от потери шедевров, но попытка это предотвратить заслуживает внимания.

Возглавить операцию по отбору ценностей на продажу из музеев страны Наркомпрос вначале уполномочил Михаила Петровича Кристи²⁹⁸ – в то время заместителя начальника Глав-

конторой и перешел от Госторга РСФСР в ведение гораздо более властного Наркомвнешторга СССР. Более подробно см.: *Жуков Ю.* Сталин: Операция «Эрмитаж»; *Осокина Е.* Антиквариат (Об экспорте художественных ценностей в годы первой пятилетки) и др.

²⁹⁶ Главнаука – Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями Наркомата просвещения РСФСР. Образовано в 1921 году. В 1930 году преобразовано в Сектор науки Наркомпроса РСФСР, который существовал до 1933 года.

²⁹⁷ Экземпляр, сохранившийся в ГТГ, см.: ОР ГТГ. Ф. 8. IV. Оп. 1. Д. 60. Л. 4–6.

²⁹⁸ М. П. Кристи (1875–1956) родился в Керчи в семье выходцев из Македонии. Высшее образование получил в эмиграции на естественном и литературном факультетах Лозаннского университета. Член РСДРП(б). По возвращении в Россию в 1917 году был членом президиума Совета рабочих и крестьянских депутатов в Керчи. В 1918–1926 годах занимал руководящие посты, в Петроградском отделе научных учреждений и вузов, был заведующим ленинградским отделом Главнауки. В 1926 году стал зам. начальника Главнауки в Москве. Кристи возглавлял ГТГ с ноября 1928 по 1933 год и с 1934 по октябрь 1937 года, то есть фактически во время всего периода массовых продаж произведений искусства. В 1933–1934 годах директором ГТГ был А. А. Вольтер, Кристи был его заместителем. Сотрудники ГТГ с благодарностью вспоминают Кристи. Он много сделал для создания отдела древнерусского искусства. По иронии судьбы, одним из поводов к его увольнению из ГТГ в 1937 году стало слишком обширное по сравнению с советской живописью экспонирование икон. Кристи был арестован в 1937 году, но освобожден. В 1938–1948 годах служил художественным руководителем Московского товарищества художников (*Гладышева Е. В.* Основные направления деятельности отдела древнерусского искусства Третьяковской галереи в 1930-е годы. С. 497, сн. 12; 535).

науки Наркомпроса²⁹⁹ и без пяти минут... директора самой Третьяковской галереи³⁰⁰. Хотя за Кристи позднее закрепилось звание искусствоведа, он таковым в академическом понимании этого слова никогда не был. Художник, но прежде всего революционер и старый партиец, он по эмиграции знал и Ленина, и наркома просвещения Луначарского. На портрете работы А. М. Герасимова, написанном в 1951 году за несколько лет до смерти Кристи, тот предстает «чудесным стариком с юной душой», таким седоусым и седобородым благодущным дедом морозом. Возможно, Кристи и был умным, веселым, молодым душой, добрым человеком, но прежде всего он был членом партии. Конец 1920-х годов стал временем, когда к руководству главными музеями страны пришли варяги – большевики, никогда ранее не работавшие в музеях, но вымуштрованные выполнять партийные приказы. Да и наверху, в самом Наркомпросе, власть переменялась. Вместо интеллигента Луначарского просвещать страну стал военный комиссар Бубнов, который пересел в кресло наркома просвещения прямо из кресла начальника Политуправления Красной армии. Назначение профессиональных партийцев на руководящие просветительские и музейные должности свидетельствовало о конце музейной вольницы. Укрепившееся сталинское руководство прибирало музеи к партийным рукам.

Согласно инструкции Главнауки, в помощь Кристи в деле распродажи музейных ценностей были назначены уполномоченные Наркомата торговли Борис Павлович Позерн³⁰¹ и Николай Степанович Ангарский (Клестов)³⁰², первый отвечал за музеи и пригороды Ленинграда, второй – за музеи Москвы. Представители Наркомторга получили право беспрепятственно осматривать фонды музеев. Биографии Позерна и Ангарского сродни биографии Кристи, только исход их трагичен. Оба служили интересам революции и партии. Оба были расстреляны. Позерн – за «контрреволюционную деятельность и измену Родине», 25 февраля 1939 года, Ангарский – «за работу на царскую охранку, а также немецкую и английскую разведку», 27 июля 1941 года³⁰³. Оба реабилитированы практически сразу же после XX съезда партии.

²⁹⁹ Начальником Кристи был Алексей Иванович Свидерский (1878–1933) – уполномоченный СНК РСФСР по наблюдению за выделением ценностей и начальник Главискусства Наркомпроса РСФСР. Он курировал художественный экспорт с сентября 1928 до сентября 1929 года. Сын земского служащего, недоучившийся студент Петербургского университета, член партии большевиков практически с момента ее создания. Показательны должности, которые Свидерский занимал до прихода в Главискусство: в годы военного коммунизма проводил продразверстку в деревне, затем – член Особой комиссии по борьбе с хищениями и спекуляцией при ВЧК, член коллегии Наркомата рабоче-крестьянской инспекции, зам. наркома земледелия. Преданный партиец, далекий от мира искусства, отлично подходил для налаживания антикварного экспорта и преодоления сопротивления музейных работников. После Наркомпроса Свидерский был отправлен послом в Латвию (см.: Большая советская энциклопедия; *Залесский К. А.* Империя Сталина: Биографический энциклопедический словарь).

³⁰⁰ После назначения директором Третьяковской галереи Кристи, видимо, передал функции уполномоченного Главнауки по выделению предметов искусства и старины из московских музеев В. А. Эйфарту (1884–1960) – художнику, историку искусства, зам. директора ГТГ.

³⁰¹ Б. П. Позерн (1882–1939), родом из Нижнего Новгорода, из семьи врачей и до революции сам студент-медик Московского университета, больше походил на ученого, чем на военного, но в годы революции и Гражданской войны служил комиссаром Петроградского военного округа, членом реввоенсоветов Западного и Восточного фронтов. В конце 1920-х годов – секретарь Ленинградского обкома, а в 1937 году (время массового террора) – прокурор Ленинградской области. Между этими грозными обязанностями, частью которых было посылать людей на расстрел, затерлась в 1928–1929 годах должность уполномоченного по продаже произведений искусства. В публикациях Позерна иногда называют уполномоченным Наркомпроса, однако в инструкции Главнауки он фигурирует как уполномоченный Наркомторга (см.: *Протасов Л. Г.* Люди Учредительного собрания: портрет в интерьере эпохи. М.: РОССПЭН, 2008; *Залесский К. А.* Империя Сталина).

³⁰² Н. С. Клестов (1873–1941) взял псевдоним Ангарский по месту отбытия ссылки при царе. Родом из Смоленска, из семьи купца-просветителя, владельца книжного магазина. Если бы не революция, он так бы и остался Клестовым и, наверное, посвятил бы свою жизнь издательской и литературной деятельности. Сначала молодой народник, затем член РСДРП практически с момента создания партии, Ангарский даже успел познакомиться в Женеве с легендарным Плехановым. Затем – организация вооруженного восстания в 1917 году в Москве и работа в Московском Совете. После этого судьба привела Ангарского в торговлю – Кустэкспорт, директор-распорядитель Мосторга, торгпред в Литве и Греции, глава Международной книги – преемницы упраздненного «Антиквариата». Последним его назначением стала должность старшего научного сотрудника в Институте Маркса, Энгельса и Ленина. Тот факт, что партия бросила боевых партийцев на экспорт художественных ценностей, свидетельствует о серьезности намерений и крайней решительности.

³⁰³ Об обвинениях, выдвинутых против Клестова-Ангарского, см. спецсообщение Л. П. Берии И. В. Сталину от 29 июня 1940 года, а также протокол допроса, опубликованные на сайте «Хронос»: <http://www.hrono.ru/>



Директора Третьяковской галереи разных лет (Н. М. Щекотов, А. М. Скворцов, В. А. Щусев, И. Э. Грабарь, М. П. Кристи) на открытии выставки И. Э. Грабаря 7 января 1936 года. Трем из них посвящены многие страницы этой книги. Среди них: Н. М. Щекотов, который сыграл роковую роль в разгроме отдела религиозного быта ГИМ и, как следствие, в трагической судьбе А. И. Анисимова; И. Э. Грабарь – организатор первой советской выставки икон за рубежом, соблазнявший Госторг барышами от иконного бизнеса; М. П. Кристи – сначала уполномоченный Наркомпроса по отбору ценностей на продажу из музеев страны, а затем директор галереи в период массовой передачи икон из Исторического музея в ГТГ и выдач в «Антиквариат». *Государственная Третьяковская галерея*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.