

11; оп. 9, д. 81, лл. 3, 91; оп. 10, д. 6, лл. 1, 3). а также эксплуатации бывших монастырских зданий и др. (ф. 259, оп. 1, д. 21, л. 83; ф. 2306, оп. 70, д. 2040, лл. 38, 38 об.; ф. 2307, оп. 3, д. 204, лл. 22; д. 206, л. 97; д. 23, л. 8, 30; оп. 8, д. 190, лл. 15, 21, 105; оп. 9, д. 81, л. 6; д. 148, л. 2; оп. 10, д. 6, лл. 40—42; д. 17, лл. 167—169).

В архиве хранятся сметы, составленные администрацией музеев-монастырей, относящиеся к 1920—1939 гг. Это сметы на содержание музеев и на ремонтно-реставрационные работы (ф. 259, оп. 37, д. 287, лл. 72, 73, 78; ф. 2306, оп. 28, д. 153, л. 12; ф. 2307, оп. 3, д. 254, лл. 1—4, 309—313; д. 306, лл. 168, 178; оп. 10, д. 173, лл. 43, 44; д. 212, лл. 16, 17; д. 368, лл. 106—108, 141—144).

Далее следует упомянуть акты, составленные различными комиссиями в 1920-х гг. Среди них акты обследования монастырей и акты приема-передачи их из одного ведомства в другое (ф. 2307, оп. 3, д. 91, лл. 19—22, 25—31, 35—37; д. 96, лл. 4—6; д. 306, л. 92; оп. 8, д. 88, лл. 63—65; д. 213, лл. 1—23; оп. 10, д. 128, л. 8).

Сохранились также отчеты комиссий, командированных в монастыри, об организации охраны в них исторических памятников; а также отчеты музеев-монастырей о работе за 1919—1929 гг. (ф. 2307, оп. 3, д. 22, лл. 28, 29; д. 309, лл. 36, 37; оп. 8, д. 88, лл. 28, 29, 32—34; оп. 14, д. 61, лл. 17—24).

Последней группой документов по охране монастырей и церквей является переписка Наркомпроса РСФСР и Главнауки с местными органами управления за 1921—1939 гг. по ряду вопросов. В том числе о необходимости принятия мер к охране памятников культовой архитектуры, проведении в них ремонтно-реставрационных работ (ф. 2306, оп. 28, д. 124, лл. 12—15; оп. 69, д. 1014, л. 2; д. 1428, л. 8; оп. 70, д. 1030, лл. 3—7, 71; д. 1041, лл. 2; 11—15 об.; ф. 2307, оп. 3, д. 160, л. 368; д. 164, л. 99; д. 165, лл. 259, 305, 415; д. 175, лл. 42, 43, 443; д. 176, л. 29; д. 306, л. 4; д. 309, л. 38; д. 370, л. 47; оп. 7, д. 23, л. 368; оп. 8, д. 233, лл. 3, 4; оп. 10, д. 139, лл. 51, 52).

В заключение следует отметить, что в архиве хранятся некоторые материалы по охране памятников Белоруссии, Туркестана и Украины в 1920—1923 гг. (ф. 2306, оп. 1, д. 520, лл. 26, 27; д. 1434, л. 66; д. 2393, лл. 1—8; ф. 2307, оп. 3, д. 206, лл. 94 об., 196; д. 22, лл. 9, 63; д. 23, л. 20; д. 140, лл. 78, 79; д. 160, лл. 219—221; д. 164, лл. 151, 257; д. 165, л. 149; д. 175, лл. 550, 551; д. 359, л. 11).

В. И. Сахаров,  
литературовед

## Журнал собиранья и охраны памятников «София»

Русской художественной жизни начала XX века в высшей степени было свойственно увлечение минувшим. И это увлечение не было случайным. Оно было прямым следствием кризиса русской художественной культуры. «Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской»<sup>1</sup>, — справедливо замечал М. А. Волошин.

«Литературность» конца прошлого столетия в девятисотые годы сменилась в русской живописи ретроспективизмом, надолго определившим ход развития отечественного искусства и особенно явственно ощущавшимся в творческой практике В. Э. Борисова-Мусатова и художников «Мира искусства». Этот тонкий аромат стилизаторства, заимствованный европеизированными деятелями круга «Мира искусства» у французских символистов, Уайльда, Ницше и Обри Бердслея и постепенно пронизавший весь русский культурный быт, сразу же был отмечен современниками: «Мечта об архаическом — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такой пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого, пряного и с собою тайно схожего»<sup>2</sup>.

Сергей Маковский, в начале века бывший одним из законодателей художественного вкуса и первым тогда назвавший «мирискусников» «ретроспективными мечтателями», вспоминал позднее: «Дягилевское содружество загорелось очень петербургской умиленной влюбленностью в прелесть стародворянской России и в блеск ее ученичества у мастеров Запада». В русской художественной жизни начался период, метко названный Александром Бенуа «эрой культа нашей петербургской старины»<sup>3</sup>.

Волна стилизаторства в искусстве породила всеобщий эстетический интерес к ушедшим органическим культурам, к предметному миру прошлого: памятникам архитектуры, иконам, картинам, гравюрам, старинным книгам и ру-

копиям, костюму и интерьеру. Русский культурный быт начала XX века не имел своего собственного лица, оригинального стиля. Даже знаменитый «русский модерн» был подчеркнута стилизован, вторичен, проникнут культурно-историческими ассоциациями. Собственно русского культурного быта в то время не было. Это и имел в виду Дягилев, когда заявил в 1906 году: «Господа, был в России умер». И потому девятисотые годы — время последовательной стилизации, конструирования быта. В домах царили подлинные старинные вещи или ловкие подделки «под старину». Коллекционирование, собиранье старинных вещей и произведений искусства становится модой.

Русское собиранье достигает в это время невиданного расцвета: «Петербургца сделал коллекционером восторженный ретроспективизм «Мира искусства»<sup>4</sup>. Неотъемлемой частью русского культурного обихода становятся знаменитые коллекции Щукиных, Морозовых, Рябушинских, И. С. Остроухова, Н. П. Лихачева, С. С. Боткина, С. П. Яремича.

Но деятельность эта коллекционированием не ограничивается. Возникают Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, Кружок любителей русских изящных изданий, Северный кружок любителей изящных искусств и многие другие объединения коллекционеров и любителей старины, проделавшие под руководством таких знатоков, как А. Бенуа, Н. Н. Врангель, Остроухов, Лихачев, Ю. Олсуфьев, братья Лукомские, Дягилев, огромную исследовательскую, просветительскую и реставрационную работу и организовавшие серию блистательных выставок произведений старого русского искусства. В 1906 году на ретроспективной выставке русского искусства, имевшей огромный успех в Париже и Берлине, Дягилев показывает более семисот картин, скульптур и гравюр, в том числе и 35 икон из собрания Лихачева. Перед изумленными европейцами впервые открылся мощный пласт практически неведомой им древней культуры. К стати, выставка эта немало способствовала триумфу другого начинания Дягилева — парижским гастролям его знаменитой балетной труппы.

Так русское искусство, а вслед за ним и все русское общество повернулись сами и европейцев заставили обратиться к культурному прошлому России. Меняется даже стиль и жанр научных искусствоведческих исследований: «...в науку проникла та стихия, которая родила некогда самые памятники, подлежащие исследованию... в ней появилось начало живого творчества, личного отношения, радости и увлечения, появилась мечта поэзии — вместо исключительного прежнего преобладания сухой научности...»<sup>5</sup> — так определил пафос нового направления в отечественном искусствоведении один из его вождей — А. Н. Бенуа.

С новым направлением в художественной критике неразрывно был связан расцвет русских художественных журналов. Кроме «Мира искусства», «Весов», «Золотого руна» и «Аполлона» движение это оставило ряд столь же хорошо оформленных специальных изданий, среди которых выделялись знаменитые «Старые годы» и основанный А. Н. Бенуа сборник «Художественные сокровища России». Назовем также журнал «Светильник» (1913—1915), где сотрудничали признанный знаток и собиранье икон академик Н. П. Кондаков

и Виктор Васнецов, двухмесячник «Русская икона» (1914), издававшийся Сергеем Маковским при ближайшем участии Остроухова, и «журнал красивой жизни» «Столица и усадьба» (1913—1917), которому, несмотря на сильнейший налет вульгарности, тоже в определенной степени был свойствен пафос «Старых годов». Для собиранья старинных книг, рукописей и гравюр известным bibliофилом и букинистом Н. В. Соловьевым издавались «Антиквар» (1902—1903) и замечательный по строгости стиля и культуре оформления «Русский bibliофил» (1911—1916).

Значение этих сросшихся в непревзойденный по своей гармоничности культурный организм художественных изданий, их роль в деле становления и последующего развития русского искусствоведения, собиранья и музейного дела огромны: «...журнал «Мир искусства» (1899—1904) и его спутники «Художественные сокровища России» (1901—1906) и «Старые годы» (1907—1916) — не только систематически разоблачали, регистрировали и в меру сил предупреждали разрушение или уничтожение произведений и памятников старого искусства, но и проделали огромную, основоположную работу по их выявлению и исследованию; в «вещевом» и «архивном» отношении здесь были заложены основы всего новейшего русского искусствоведения»<sup>6</sup>.

На особую роль в этом движении претендовал журнал «София» (1914), издававшийся в Москве К. Ф. Некрасовым под редакцией талантливого искусствоведа П. П. Муратова. Близкая к среде образованных выходцев из московского старообрядческого купечества, «София», в отличие от увлекавшихся более «последпетровским» искусством XVIII — начала XIX века петербургских журналов, стремилась удовлетворить интерес к культуре Древней Руси, возникший после притока в обе столицы с Русского Севера икон новгородского письма, расчистки икон коллекции Остроухова, представленных в 1913 году вместе с другими частными собраниями на шумевшей выставке древнерусского искусства в Москве. Именно Илье Семеновичу Остроухову, «первому русскому художнику — собиранью и воскресителю древних икон» (Муратов), обязан журнал своим возникновением: «И. С. Остроухов заразил своим энтузиазмом молодых исследователей, группировавшихся вокруг журнала «София»<sup>7</sup>.

Руководители «Софии» П. Муратов и П. Сухотин стремились осмыслить в своем журнале плоды многолетней работы русских искусствоведов, музейных работников и собиранья, показать роль античной, византийской, азиатских культур в формировании культурного бытия Древней Руси, синтезировав разрозненные исследования и находки в единое теоретическое целое. В редакционной статье так говорилось о задачах журнала: «На отдельных примерах и темах, принадлежащих современности или истории, «София» надеется уяснить методы, применение которых открывает значение художественных и литературных произведений. В соответствии с этой теоретической целью журнал уделит больше внимания типическому и общему, нежели частному и эпизодическому. Материалы, описания, хроника, составляющие преимущественно содержание других историко-художественных изда-

ний, уступая в нем место выводам, характеристикам, синтетическим образам.

Это стремление «Софии» играть роль монопольного, по сути дела, истолкователя эстетического феномена русского средневековья объясняется не только честолюбием Муратова, считавшего Москву центром собирания и изучения произведений искусства Древней Руси и потому с ревнивой неприязнью относившегося к «Русской иконе», Лихачеву и Кондакову, но и неудовлетворенностью читающей публики эмпиризмом и сухой ученостью петербургских журналов. «Светильник» был близок к высшим кругам церкви, в нем сотрудничали епископы и сильно сказывался ученый педантизм Н. П. Кондакова. Скупные инвентаризационно-описательные статьи превратили роскошно издаваемую «Русскую икону» в некое подобие ученых записок Общества изучения древнерусской иконописи. Да и чрезвычайно интеллигентные, изящные и эрудированные «Старые годы» все же были, по сути своей, журналом архивным, своеобразным каталогом русской и иноземной старины.

О стремлении руководителей журнала поставить его на особое место в тогдашней русской журналистике говорит само его название, необычное даже для той не отличавшейся скромностью эпохи. В названии «София» — ключ к «credo» журнала, к его методологии, точнее, к его претензиям на качественно новую методологию искусствознания. Дело в том, что в средневековой культурной традиции «София — Премудрость Божия» есть воплотившееся в идеальной личности высшее знание о мире, постигаемое лишь путем синтезирующего духовного опыта, а не аналитическими рассуждениями. Для средневекового эстетического сознания «София» — своего рода модель, образец, внутренняя сущность структурно упорядоченного мира культуры в противоположность неорганизованному миру природы. Учение о Софии оказало значительное влияние на русскую культуру начала XX века, им прозваны философия, эстетика и поэзия Владимира Соловьева, творчество Блока и Белого, труды по эстетике С. Н. Булгакова. В русле этой культурной традиции развиваются и первые опыты онтологического искусствоведения — известные работы П. А. Флоренского и Ю. А. Олсуфьева об иконописи<sup>8</sup>.

Журналу до некоторой степени удалось избежать описательного искусствоведения, столь свойственного ее петербургским соперникам. «София» в противоположность «Старым годам», так сказать, «внедокументальна» и синтетична, в противоположность «Аполлону» не злободневна...<sup>9</sup> — отметил А. Эфрос, рецензируя первый номер журнала. Благие намерения и удачное оформление «Софии» похвалило и либеральное «Утро России».

Журнал немало сделал для становления русского искусствоведения как науки. Помимо публикации статей западноевропейских теоретиков искусства — Б. Бернсона, В. Деонна, И. Срижковского «София» вела большую организаторскую и просветительскую работу в области изучения древнерусского искусства и литературы.

Материалом для этой работы были в основном новонайденные и отреставрированные иконы и фрески Московского Кремля и древнего Новгорода. Н. М. Щекотов впервые обратил к шедеврам древнерусского шитья (№ 1).

Тогда же были открыты фрески Успенского собора в Кремле и расчищена известная икона «Церковь воинствующая», сразу же репродуцированные и исследованные во втором номере журнала, внимательно изучены новгородская икона «Битва суздальцев с новгородцами» (№ 5) и икона Бориса и Глеба из Успенского собора (№ 6). Велось на страницах «Софии» и научное исследование традиций древнерусской архитектуры, публиковались древнерусские повести и статья о них П. Сухотина.

«София» не ограничивалась древнерусскими памятниками: Муратов публиковал здесь свои работы о живописцах итальянского Возрождения, дополнявшие и развивавшие его знаменитую книгу «Образы Италии», любопытнейшую статью немецкого ученого Г. Зиммеля об эстетике руин (№ 6). Безусловной удачей журнала явилась и изящная, отличающаяся незаурядной эрудицией статья Э. Хусида «Дом золотых амуров» (№ 3), посвященная маленькой помпейской вилле. Журнал имел неплохой отдел литературной критики, где печатались В. Я. Брюсов, Б. А. Грифцов, Ф. А. Степуа, Б. К. Зайцев, В. Ф. Ходасевич, Л. П. Гроссман, М. О. Гершензон, публиковались статьи о Державине, Жуковском, Блоке.

Но все эти интересные и разнообразные статьи существовали на страницах журнала сами по себе. Они не были синтезированы в единую интеллектуальную ткань той мощной организующей идей, тем единым цельным мировоззрением, которое редакция так жаждала обрести и не обрела: в «Софии» не было подлинной «софиюности». Прав был редактор «Аполлона» Сергей Маковский, когда писал Остроухову: «Почему Вам так не нравится отзыв «Аполлона» о «Софии»? Ведь и в самом деле — это пока не журнал, а сборники случайных статей, хотя и весьма интересных... Муратова, во всяком случае, я ставлю очень высоко, но, пожалуй, он взялся не за свое дело»<sup>10</sup>. Но прав был и Муратов, который, стремясь всеми силами переманить почитаемого им Остроухова в «Софию», писал ему буквально то же самое о Маковском и его журнале «Русская икона».

Полностью отвечала заявленной программе «Софии» лишь статья Бердяева «Пикассо», помещенная в третьем номере и выглядевшая в нем совершенно инородным телом. Это философское эссе, порывну разделившее славу лучшей дореволюционной работы о Пикассо со статьей С. Н. Булгакова «Труп красоты»<sup>11</sup>, иллюстрировало мысли Бердяева об эволюции культуры, о субстанциональных интересах искусства. Пикассо, по мнению Бердяева, вышел за пределы чисто художественных достижений: «Когда входяшь в комнату Пикассо галереи С. И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса, то, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой... Совершается как бы таинственное распластование космоса». В «страшной зиме Пикассо», срывающей с бытия его обветшалые одежды, философ увидел не банальный результат проделок «мелкого беса» самодовлеющего эстетизма, но трагическое мирозерцание художника, апокалиптический симптом необратимого распада органической культуры прошлого: «Разлагается старый синтез предметного, вещного мира, гибнут безвозвратно кристаллы старой красоты... Современное искусство уже бессильно творить кристаллы... Это кризис культуры, осознание

ее неудачи, невозможности перелить в культуру творческую энергию». Для Бердяева в аналитической живописи Пикассо воплотилось все трагическое бесплодие «левого» искусства, во имя самодовлеющего новаторства отброшенное старые культурные ценности, но неспособного синтезировать новую красоту. Тоскующие же по недостижимым более синтетически-целостным художественному восприятию и творчеству обречены, по мнению философа, «на щемящую печаль, на вздыхание о прошлом, на жуткий ужас от гибели воплощенной красоты мира». Главную вину и беду русского ретроспективизма Бердяев усмотрел в его безоглядном и потому уязвимом культуропоклонстве, в стремлении уединиться в замкнутом «красивом» быту; ретроспективизм и беспредметное «левое» искусство — вот два тупика клонящейся к закату эпохи. Но если гибнущему буржуазному искусству не в силах помочь даже самое смелое новаторство таких выдающихся его художников, как Пикассо, то уж ретроспективизм с его стилизаторским культом старины и подавно бессилён. И с этим выводом, логически вытекающим из статьи философа, согласился, как это ни странно, сам вождь русских ретроспективистов Александр Бенуа, писавший за несколько дней до Февральской революции: «Все сейчас очень не прочь погулять в выкопанных из бабушкиных сундуков нарядах, но жизнь, мировые законы жизни властно твердят в лицо этому маскараду свои веления общих идеалов»<sup>12</sup>.

И «Софии» не был чужд этот особый, чем-то схожий с завистью эстетический интерес к ушедшим органическим культурам, свойственный утонченной до болезненности неограниченной «александрийской» культуре. Именно поэтому возглавляемые Муратовым критики «Софии» так и не смогли перейти от истории отдельных художников и произведений к синтезирующей художественные факты целостной теории искусства.

В поисках новой методологии Муратов попытался соединить эстетический пафос ретроспективизма с надличным пафосом русской идеалистической философии, пригласив в свой журнал Бердяева, Гершензона, Федора Степуна. Но он забыл, что в свое время именно настоячивые попытки Д. В. Философова примирить возглавляемых Дигилевых художников «мирискусников» и искусствоведов с культурфилософами Д. С. Мережковским, В. В. Розановым, Львом Шестовым привели в конце концов к разрыву и прекращению издания «Мира искусства».

Сосредоточенное, герметичное своебытие декаданса, в котором замкнулось оторванное от реальной исторической почвы искусство начала века, исключало всякий надличностный, онтологический пафос, всякое стремление выйти к философски обоснованной научной теории искусства. Русский эстетизм вполне закономерно шел к трагедии, к культурной смерти. И философы-идеалисты тут могли помочь немногим: они искали и нашли свои эстетические идеалы в прошлом — в работах Хомякова, И. Киреевского, Леонтьева, Вл. Соловьева, Ницше. Они тоже строили настоящее из обломков прошлого, не думая (или страшась думать) о будущем.

Трагедия «Софии» (как, впрочем, и всего движения в целом) — в неумении и нежелании понять требования реальной жизни, логику

развития отечественной культуры. На пороге мировой войны и революции «София» самозабвенно участвовала в затянущемся археологическом маскараде, отмахиваясь от предупреждающих трезвых голосов.

На этом банальном пути происходило духовное обнищание русского эстетизма, девальвация его пафоса. Современник так оценивал причины этой бездумной ущербности и духовного одиночества ретроспективистов: «...из строгого и взыскательного искусства можно устроить свой особый, маленький мирок, по самому требовательному «канону» — и им удовлетвориться. Эстетизм, как выражение такого примирения и самодовольства, есть наиболее тонкий соблазн духовного мещанства»<sup>13</sup>.

Не случайно на страницах «Софии» в прощальной рецензии А. Диеперова на книгу Розанова «Среди художников» (№ 3) было сказано немало верных слов об ее авторе и его месте в русской литературе, но самый материал его книги был сознательно обойден. А исследование Розанова при всей его спорности и излишней парадоксальности содержало серьезнейший, неотразаимый урок измелзавшему движению: «...всякий раз, когда, испытывая чрезвычайную политическую или социальную боль, мы делаем необыкновенное напряжение, чтобы подняться, и в первом же шаге к этому ищем идеала, — мы находим только идеалы, зовущие назад, встарь, и в последнем анализе — идеальное или идеализированное старчество, идеализированную и действительно упорядоченную старость»<sup>14</sup>.

И когда «София» на шестом номере прекратилась, причиной этого была не столько начавшаяся война, сколько кризис культурного движения зашедшего в тупик ретроспективизма.

<sup>1</sup> Волошин М. Чему учат иконы? — Аполлон, 1914, № 5, с. 29.

<sup>2</sup> Волошин М. Архаизм в русской живописи. — Аполлон, 1909, № 1, с. 43.

<sup>3</sup> Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, с. 45.

<sup>4</sup> Эфрос А. Петербургское и московское собирательство. Параллели. — Среди коллекционеров, 1921, № 4, с. 14.

<sup>5</sup> Венюк Врангелю от Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старин. Пг., 1916, с. 76.

<sup>6</sup> Эфрос А. Два века русского искусства. М., 1969, с. 266—267. См. об этом также нашу статью в «Ди СССР», 1969, № 8.

<sup>7</sup> Щекотов Н. М. Один из «посвященных». — Среди коллекционеров, 1921, № 4, с. 9.

<sup>8</sup> Анализ понятия «София» и ее иконографии см. в кн.: Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914, письмо десятое и приложение; его же статью «Россия и Троице-Сергиева лавра» в сб.: Троице-Сергиева лавра. Сергиев посад, 1919 (изд. Комиссии по охране памятников искусства и старин Троице-Сергиевой лавры); статью С. С. Аверинцева «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской» в сб.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

<sup>9</sup> Россций (А. Эфрос). Новый художественный журнал. — Русские ведомости, 1913, 18 дек., № 291, с. 3. Отдел рукописей ГТГ, ф. 10, ед. хр. 3852, л. 2.

<sup>10</sup> См.: Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1918.

<sup>11</sup> Александр Бенуа размышляет... М., 1968, с. 131.

<sup>12</sup> Булгаков С. Н. Свет не вечерний. Сергиев посад, 1917, с. 371—372.

<sup>13</sup> Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914, с. 167.