

Т.В.Смирнова

О книге П.А. Флоренского и Ю.А. Олсуфьева «Амвросий, троицкий резчик XV века»

Одним из первых декретов советской власти был декрет от 20 января 1918 г. «О свободе совести, церковных и религиозных обществах», которым все церковное имущество объявлялось “народным достоянием”. В том же году весной в системе Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) был создан специальный отдел по делам музеев. Организатором Музейного отдела стал известный искусствовед И.Э. Грабарь, а в июне 1918 г. заведующей отделом была утверждена Н.И.Троцкая. Огромной заслугой ее было то, что она добилась принятия Совнаркомом 5 октября 1918 г. декрета «О регистрации, принятии на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», который несколько “урезал” декрет 20 января¹. Музейный отдел создал ряд комиссий по охране памятников искусства и старины. Одной из них стала Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, выделенная из общего положения провинциальных комиссий по охране как Комиссия, ведающая охраной памятника исключительного художественно-исторического значения². Первой задачей Комиссии было «учесть и произвести опись всего художественно и исторически ценного в Лавре и округе»³. В дальнейшем согласно декрету от 20 апреля 1920 г. она должна была создать музей, превратив в него историко-художественные ценности Лавры⁴, что и было осуществлено примерно к 1925 году. В числе членов Комиссии с первых дней ее образования были о. Павел Флоренский и Юрий Александрович Олсуфьев. В течение почти полутора лет они работали вместе.

Флоренский (1882–1937) приехал в Сергиев Посад еще в 1904 г., для поступления в Московскую духовную академию. После окончания

Академии, преподавал в ней. В 1911 г. принял сан священника. Граф Олсуфьев (1878–1938) поселился в Сергиевом Посаде в 1917 году. Он окончил юридический факультет Петербургского университета, затем жил в основном в своей усадьбе Буйцы Тульской губернии и много занимался широким кругом вопросов, связанных с искусством: был председателем Тульского общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, предпринял выпуск серии «Памятников искусства Тульской губернии» в шести томах, был членом Московского археологического института и двух архивных комиссий. В связи с возведением храма во имя преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле (на землях Олсуфьевых) совершил немало поездок в древние русские города для знакомства с памятниками архитектуры, а также изучал раскрытые в начале XX в. древнерусские иконы в Русском музее. После Февральской революции Олсуфьев покинул усадьбу. По совету своего духовника оптинского старца Анатолия (Потапова) он отправился в Сергиев Посад «под покров Преподобного»⁵.

Судьба Лавры беспокоила и Флоренского, и Олсуфьева. Оба они начали заниматься вопросами, связанными с сохранением Лавры и ее сокровищ еще до официального утверждения состава Комиссии. Уже на первом заседании Олсуфьев прочел свою докладную записку «К вопросу реставрации Троицкого собора Свято-Троицкой Сергиевой лавры»⁶. В первые же месяцы работы Комиссии Флоренским был прочитан на ее заседаниях ряд докладов⁷.

Работали Флоренский и Олсуфьев, буквально бок о бок, как видно из воспоминаний принятой в Комиссию машинисткой. Т.В.Розановой: «Ю.А.[Олсуфьев] и П.А.[Флоренский] произвели инвентаризацию всех ценностей ризницы с полным научным описанием музейных предметов, так что в настоящее время многие научные работники удивляются тому, как двое ученых смогли сделать такую огромную работу. Раньше в ризнице

монастыря предметы были записаны только под номерами, без научного описания и без точного определения. Обыкновенно Ю.А. и П.А. брали из ризницы или из фондов музея церковные предметы или книги, делали описи и определяли время их создания. Всю эту работу они производили в комнате рядом с нашей канцелярией. Я часто заходила в ту комнату и видела их работу. В комнате у них было очень холодно. Я удивлялась их терпению и выносливости, но они, погруженные в работу, ничего не замечали»⁸.

Комиссия подготовила путеводитель по Лавре в виде сборника статей, в который вошли, в частности, статьи «Троице-Сергиева лавра и Россия» Флоренского и «Иконопись» и «Лицевые книги и их орнамент» Олсуфьева⁹. Тогда же Флоренский выступил на заседаниях Комиссии с докладами «Обратная перспектива» и «Небесные знамения».

Но весной 1920 г. Флоренский вынужден был уйти из Комиссии, однако он продолжал работу над статьей «Иконостас», связанной с его работой в Комиссии и законченной в 1922 г.¹⁰. Олсуфьев работал в Комиссии, а затем в Сергиевском историко-художественном музее до мая 1928 г. За этот период он опубликовал более 20 работ¹¹. Доктор искусствоведения Г.И. Вздорнов пишет: «Если бы научное наследие Ю.А.Олсуфьева за первые годы революции ограничилось только составленными им описями икон и произведений прикладного искусства из ризницы Лавры и фондов Сергиевского музея, то и этого было бы более чем достаточно, чтобы его имя вошло в историю русской науки и музейного дела. Но он пошел дальше. Как и П.А.Флоренского, его постоянно волновали и вопросы стиля, и вопросы качества, и, наконец, глубинная сущность вещей, за которой он угадывал далеко не простое мышление людей минувших эпох»¹².

Олсуфьев неоднократно, уже с первых дней работы Комиссии, настаивал на необходимости издания иллюстрированных каталогов. 4 апреля 1926 года им была подана в Правление музея докладная записка о

необходимости издания описей музея с воспроизведениями (репродукциями) предметов. Он предлагал осуществить план таких изданий в течение шести лет, а о ближайшей задаче писал так: «В первом выпуске 1927 года поместить лучшие образцы резьбы, чеканки, литья и скани за период расцвета произведений перечисленной техники. В отношении некоторых предметов необходимо будет дать два или три снимка, например, в отношении произведений мастера Амвросия XV века. <...> Это будет первым русским изданием, посвященным исключительно предметам означенной техники и, кроме того, послужит выявлению работ одного из лучших резчиков-ювелиров русского кватроченто – до сих пор не изученного троицкого мастера Амвросия»¹³.

И вот мечта Олсуфьева осуществилась: вышла книга «Амвросий, троицкий резчик XV века» (Сергиев, 1927), снабженная 49 воспроизведениями резных вещей. При этом отдельные детали были даны с увеличением от 1,5 до 4,9 раз. Снимки сделал фотограф П.Л. Пендрие.

Во вступлении авторы писали: «Главную ценность настоящего издания мы видим во впервые применяемом к изучению памятников русской миниатюрной скульптуры увеличенном воспроизведении: многие особенности резьбы только таким способом становятся доступными для изучения»¹⁴.

Круг произведений инока Троице-Сергиева монастыря Амвросия авторы выделили еще в 1919 году при изучении и каталогизации собраний Троице-Сергиевой лавры. В приложении к книге перепечатаны описания предметов, опубликованные ранее П.А.Флоренским в «Описи панагий Троице-Сергиевой лавры XII–XIX веков» (Сергиев, 1923) и Ю.А.Олсуфьевым в «Описи крестов Троице-Сергиевой лавры до XIX века и наиболее типичных XIX века» (Сергиев, 1921).

В книге «Амвросий, троицкий резчик XV века» авторы отметили то, что культура Византии не благоприятствовала развитию пластики, потому

больших школ этой отрасли искусства там не встречается. В виду этого особенно интересны вещи, которые удастся привязать к определенному месту и времени, или, тем более, связать с определенным мастером. В XV в. известны лишь два имени мастеров скульптуры: Василий Дмитриевич Ермолин и троицкий инок Амвросий. Имя Амвросия имеется в резной надписи на панагии-складне. В творчестве того и другого авторы видят черты натурализма, несколько не соответствующие общему художественному стилю их времени, и указывают, что такое стилистическое запаздывание пластического искусства сравнительно с искусством красок наблюдается неоднократно. Из некоторых особенностей творчества указанных мастеров делается предположение о причастности их к искусству Запада. Само имя «Амвросий» имеет оттенок западный, а у нас встречается редко, что также наводит на мысль о возможной связи инока Амвросия с Западом.

Авторы книги считали, что художественная и техническая сложность и разносторонность работы, несомненно, свидетельствует о зрелости художника, что невозможно представить без хорошей школы. Предполагать же наличие школы резчиков в Троицком монастыре до появления там Амвросия нет оснований. Амвросий, видимо, пришел в монастырь уже с запасом соответственных познаний и навыков. Гибель от пожара части архива Лавры в XVIII веке затрудняла поиск сведений о мастере. Но тщательное изучение Синодика Лавры, меновых грамот, Кормовой книги и других источников позволило ориентировочно установить годы жизни мастера – 1426–1494. Для установления круга вещей, в котором можно подозревать руку Амвросия, в качестве исходной точки была взята уже упомянутая панагия-складень – вещь подписная и точно датированная (1450 г.). Остальные предметы были отнесены к кругу Амвросия по композиционным и стилистическим признакам. Это деревянный с резными изображениями и золотом напрестольный крест; кипарисовый с резьбой по

кости запрестольный крест; двустворчатый наперсный дубовый крест в серебряной оправе со сканью и серебряный ковчег со сканью. С некоторым основанием авторы причисляли к обсуждаемому кругу еще деревянный напребстольный крест с литым серебряным Распятием и сканевыми украшениями и деревянную круглую панагию со сканью.

Обсуждая стилистическую сторону этих произведений, авторы высказали мысль о переходном времени и о переломе художественного стиля, при чем автор (или авторы) этих вещей был воспитан в одном стиле и затем подвергся сильному воздействию другого. Они увидели борьбу двух стилистических начал: натурализма XII–XIII веков и просветленного реализма XV-го, борьбу, которая предшествовала нахождению их равновесия в иконе XV века. Так, например, авторы проводили параллель между стройной, с прямыми складками одежд фигурой Богоматери на панагии-складне и изображении ее на иконах круга Андрея Рублева. Но на той же панагии мы видим дряблую фигуру Иоанна с мятыми складками одежды, вполне реалистично склонившего голову и подпирающего ее рукой. Источник этих противоречий авторы видят в условиях положения скульптуры в византийской культуре, общей тогда с Москвой.

Интересными кажутся мысли авторов по поводу формы рассматриваемых предметов: «Внешняя форма панагии-складня хорошо выражает назначение обсуждаемой вещи – направлять энергии к концентрации на ней и, следовательно – на носящем ее. До известной степени таково же назначение наперсного креста: этим объясняется насыщенность и уплотненность его образов, значительная ширина и сравнительно небольшое выступание перекладки. В этом кресте, как и панагии-складне, плоскость господствует над линией. <...> Все эти формы – собирающие, и в порядке непосредственных ощущений воспринимаемые как теплые и густые»¹⁵.

Можно, как нам кажется, предположить, что такая оценка формы панагии и креста, которые носят на груди, принадлежит Флоренскому. Обратившись к детским годам его, мы видим, как он воспринимал природу. Он вспоминал: «...при психической и нервной крепости я все же был всегда впечатлителен до самозабвения, всегда был упоен цветами, запахами, звуками и, главное, формами и соотношением их. <...>. Многие из форм мне нравились в природе, многим я любовался, но брало за сердце и волновало до глубины далеко не все, и мне думается, не только сейчас, задним умом, но и тогда я достаточно точно устанавливал в слове свою внутреннюю потребность. Вот что я говорил о себе: Внутренне приковывают меня к себе формы определенные, ограниченные упругими поверхностями, упругими линиями. Я ищу проработанности форм. В растениях мне наиболее привлекательны прямые линии или незаметно мало изогнутые, но и те, и другие должны быть упругими; малейший перехват либо в стороны черствости и механической правильности, – как палка, либо, напротив, в мягкость, одрябление или кокетливое склонение – и все очарование прямой бесповоротно исчезает, сделав ее в одном случае – скучной и мертвой, а в другом – какой-то липкой и гадкой. <...> Меня волновала сдержанная мощь природных форм, когда за явным предвкушается беспредельно больше сокровенного»¹⁶. Кажется, что только человек, так тонко чувствующий форму, мог написать, что форма панагии и наперсного креста воспринимается «теплою и густою».

А вот форма напестольного креста характеризуется в книге как холодная. «В противоположность им, напестольный крест мыслится как форма, распространяющая энергию, испускающая действие во вне. В ней линия, безусловно, преобладает над плоскостью. Исключительно гармоничные деления его основных линий дают ему легкость и активность. Это построение поддерживается малою шириною его поверхностей, к тому же не сплошь покрытых изображениями. Насыщенность сосредоточена в

пересечении главных перекладин и на концах перекладин: золото, скань, тяжелые камни – строят форму креста. И без них, без их задержки, центробежное стремление его энергий разрушило бы цельность вещи, и он растекся бы в пространство. На первый взгляд, эти оклады концов могут показаться даже неправомерно тяжелыми. Однако сильное противопоставление их насыщенности и теплоты гладкой поверхности дерева, несомненно, введено в замысел художника; это особенно наглядно на нижнем конце креста, где наиболее богатая скань граничит с наиболее обширной, гладкою, темною поверхностью. Указанным приемом в кресте достигнута легкость, эфирная активность, бодрящий холод и какое-то впечатление прозрачности»¹⁷.

Остановимся здесь. Оказывается, форма может быть не только холодной, не только легкой, но даже прозрачной. И обратимся вновь к воспоминаниям Флоренского о детстве. Запах ванили он воспринимал как «томный и смуглый», «благоухания наполняли его теплотою». «Напротив, писал он, – от звуков мне становилось холодно, порою настолько холодно, что я дрожал весь, как в сильнейшем ознобе. <...> Так памятно это ощущение спирально вьющегося по спинному мозгу холодного вихря, начинающегося с первым тактом музыки и все ширящегося, так что он пронизывает все тело, и ноги, и туловище с руками, и голову, а потом начинает стремительно дуть, бороздя все пространство комнаты, провеивая сквозь меня, словно мое тело – кисея, и холодит эфирным восторгом, вознося на себя к самозабвенному экстазу»¹⁸. Вот эта особенность чувственных восприятий Флоренского, как нам кажется, сказалась в его характеристиках художественных форм резчика Амвросия. Он действительно мог ощущать форму то теплой, то холодной, как в детстве ощущал запахи теплыми, а звуки музыки – холодным вихрем. Возможно, не только Флоренский, но и многие дети именно так воспринимают мир, но, в отличие от него, с возрастом теряют эту способность. Сам Флоренский писал: «Научное

миропонимание ослабляет внешнее различие между явлениями, оставляя самые явления, даже когда они по качеству своему тождественны, чуждыми друг другу, и мир, лишенный яркого многообразия, – не только не объединяется, а напротив, рассыпается. Детское восприятие преодолевает раздробленность мира изнутри. Тут утверждается существенное единство мира, не мотивируемое тем или иным общим признаком, а непосредственно ощущаемое, когда сливаешься душой с воспринимаемыми явлениями»¹⁹. Видимо, вот это слияние душой с вещами, которые описаны в рассматриваемой книге, и позволило Флоренскому так поразительно тонко выразить их суть, суть их формы.

Какой же отклик в печати получила эта книга? 17 мая 1928 г. в газете «Рабочая Москва» появилась заметка спецкора за подписью М.Ам-ий – «Под новой маркой». Подвергнув разному всю деятельность Сергиевского историко-художественного музея и называя его сотрудников двуногими крысами, об издательской их деятельности корреспондент писал так: «Некоторые “ученые” мужи под маркой государственного научного учреждения выпускают религиозные книги для массового распространения. В большинстве случаев это просто сборники “святых” икон, разных распятий и прочей дряни с соответствующими текстами... Вот один из таких текстов. Его вы найдете на стр. 17 объемистого “научного” труда двух ученых сотрудников музея – П.А.Флоренского и Ю.А.Олсуфьева, выпущенного в 1927 г. в одном из государственных издательств под названием «Амвросий, троицкий резчик XV века». Авторы этой книги, например, поясняют: “Из этих девяти темных изображений (речь идет о гравюрах, приложенных в конце книги. – М.А.) восемь действительно относятся к событиям из жизни Иисуса Христа, а девятое – к усекновению головы Иоанна”. Надо быть действительно ловкими нахалами, чтобы под маркой “научной книги” на десятом году революции давать такую чепуху читателю Советской страны,

где даже каждый пионер знает, что легенда о существовании Христа не что иное, как поповское шарлатанство»²⁰.

Вряд ли можно было говорить о “массовом распространении” книги, выпущенной тиражом всего 300 экземпляров. Но вот иллюстрации (фотографии, а вовсе не гравюры), видимо, и обратили внимание газетчика на книгу. Начиналась новая антирелигиозная кампания. Вспомним, что как раз в 1928 г. Михаил Булгаков начал работу над романом «Мастер и Маргарита». В начале романа образованный атеист Берлиоз объясняет поэту Ивану Бездомному, что Иисус Христос – миф. Автор же газетной статейки, явно не обремененный эрудицией, по сути, говорит тоже самое.



Рис. в «Комсомольской правде». 9 декабря 1928 г.

Газета с клеветнической и неграмотной статейкой вышла 17 мая, (подобные выступления появлялись весной 1928 г. и в других газетах), а 21 мая Флоренского арестовали.

Он попал в число тех 80-ти человек, которые были арестованы в мае 1928 года и осуждены с общим обвинением в том, что они «... благодаря

своего происхождения, занимаемого ими как в дореволюционное время, так и сейчас, идеологически были родственны между собой и составляли целую группу черносотенного элемента, настроенного резко враждебно по отношению к Соввласти»²¹. Аресты происходили в Сергиеве, но Флоренского арестовали в Москве, где он в то время работал и жил, приезжая в Сергиев к семье на выходные. Невольно возникает мысль, что не будь той злосчастной статейки, возможно, имя Флоренского и не попало бы тогда в список лиц, подлежащих аресту. Он был выслан в Нижний Новгород, но, к счастью, тогда ссылка длилась недолго.

Олсуфьев же в 1928 г. избежал ареста. Как рассказывала его родственница А.В. Комаровская – их семья жила в доме Олсуфьева, – Олсуфьев, увидев поздно вечером свет в здании милиции, понял, что надо срочно уезжать. Олсуфьевы оставили свой дом в Посаде. Снимали жилье в подмосковных рабочих поселках. Накопленный при работе в Сергиевом Посаде опыт нашел применение и в последующей деятельности Олсуфьева. Он работал в Центральных государственных реставрационных мастерских в Москве на должности эксперта по древнерусской живописи. После закрытия Центральных реставрационных мастерских в 1934 г. его приняли в Третьяковскую галерею на должность заведующего секцией древнерусской живописи реставрационных мастерских галереи. Олсуфьев занимался изучением иконописи, выявлением выдающихся произведений искусства в провинциальных музеях, исследовал причины заболеваний фресок, разрабатывал приемы их консервации и реставрации²².

Флоренский был арестован в 1933 г, вторично осужден Тройкой при Управлении НКВД Ленинградской области в ноябре 1937 г. и расстрелян 8 декабря 1937 г. Олсуфьева арестовали в январе 1938 года и по постановлению Тройки при Управлении НКВД расстреляли 14 марта 1938 г. на Бутовском полигоне под Москвой. Так закончилась жизнь авторов книги «Амвросий, троицкий резчик XV века».

1. *Кончин Евграф*. Революция в Мертвом переулке // Арбатский архив. Историко-краеведческий альманах. Вып.1. М., 1997. С. 351–356.
2. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед.хр. 835 Л. 30 об.
3. *Трубачева М.С.* Из истории охраны памятников в первые годы советской власти. Музей 5. М., 1984. С. 163.
4. Декрет Совнаркома «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой лавры был подписан В.И.Лениным 20 апреля 1920 г.
5. *Вздорнов Герольд*. Юрий Александрович Олсуфьев // Вопросы искусствознания. 1993, № 4. С. 306–309. *Он же*. Вводная статья к публикации воспоминаний Ю.А.Олсуфьева «Буецкий дом, каким мы его оставили 5 марта 1917 года» // Наше наследие, 1994, № 29–30. С. 91–94.
6. Архив СПМЗ. Д. 1/2. Л. 2–4 об.
7. *Флоренский П.А.* «Троице-Сергиева лавра и Россия», «Храмовое действо как синтез искусств», «Моленные иконы преподобного Сергия» // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996.
8. *Розанова Татьяна*. «Будьте светлы духом». М., 1999. С. 84–85.
9. Путеводитель напечатали, но выпуск его был остановлен, видимо, в связи с появившейся статьей «Черная доска» *Михаила Галкина (Горева)*, расстригшегося священника, в журнале «Революция и церковь». Путеводитель остался несброшюрованным и впоследствии за исключением нескольких экземпляров был утрачен. См. примечания, сост. *Андроником, игуменом (Трубачевым) и С.М.Половинкиным* // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству... С. 239–242.
10. Там же. С. 184–185.
11. Список опубликованных и неопубликованных трудов Олсуфьева см.: *Вздорнов Герольд*. Юрий Александрович Олсуфьев...1993. С. 328–333. (Републикация трудов Олсуфьева по иконописи см.: Граф Ю.А.Олсуфьев. Икона в музейном фонде. М., 2006).
12. Там же. С. 311.
13. ОПИ ГИМ. Ф.54. Ед. хр. 835. Л. 122–123.
14. *П.А.Флоренский и Ю.А.Олсуфьев*. Амвросий, троицкий резчик XV века. Издание Сергиевского историко-художественного музея, 1927. С. 3.
15. Там же. С. 29–30.
16. *Флоренский П.А.* Природа // У водоразделов мысли. – Сборник статей. Новосибирск, 1991. С.86, 90–91.
17. *П.А.Флоренский и Ю.А.Олсуфьев*. Амвросий, троицкий резчик... С. 30.
18. *Флоренский П.А.* Природа...С. 78–79.
19. Там же. С. 88–89.
20. Цит. по статье *Виталия Шенталинского* «Удел величия» // Огонек, 1990, № 45. С. 24.
21. Просим освободить из тюремного заключения: Письма в защиту репрессированных. / Сост. В.Гончаров, В.Нехотин. М., 1998. С.171–172.
22. *Вздорнов Герольд*. Вступительная статья к публикации рукописи Ю.А. Олсуфьева «Из недавнего прошлого одной усадьбы... С. 93.

Статья опубликована: Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Серия «Культурология»: Энтелехия. Кострома. 2005. № 10 (86). С. 48–53.