

С 1959 г. ростовский краеведческий музей являлся филиалом Государственного Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, на правах отдела и основным занятием сотрудников оставалась научно-просветительская работа. Приходилось проводить огромное количество экскурсий по музейной экспозиции и по архитектурному ансамблю в любое время года, не исключая и зимний период. Очень тяжело было говорить в промерзших стенах храмов, с фресками покрытыми изморозью. Об охране труда не существовало никакого понятия, и нередко оказывались случаи, когда без каких-либо перерывов проводили подряд несколько полуторачасовых экскурсий. Но если экскурсанты оказывались очень любознательными, то экскурсия занимала и более двух часов. Надо было работать как автомат. Имевшие практический опыт такой работы сотрудники уже воспроизводили заученный текст со стереотипными фразами, не вдумываясь в то, о чем говорили. Иногда случались и комические сценки, с анекдотическими выражениями, типа «деревянные статуи это раскрашенные мощи святых» или «Деисус пришел в нам на Русь из Византии трехфигурным, но здесь разросся до пяти и семи фигур». Заниматься легально научно-исследовательской работой было невозможно, потому что основным делом оставалась пропаганда. Атрибуции произведений могли делать только столичные специалисты. Именно таким было положение к лету 1966 г., и вряд ли что могло измениться и в будущем. Вероятно, так бы и продолжалась музейная жизнь. Однако вскоре произошли непредвиденные события. Именно они и обусловили возникновение экспозиции древнерусского искусства.

В зале второго этажа Самуилова корпуса, где ныне гардероб, на двух стенах и в простенках третьей были представлены плотно развешанные иконы и произведения лицевого шитья XV-XVII вв., в витринах находились произведения мелкой пластики: каменные иконки и медное литье. Собственно это и была экспозиция древнерусского искусства, созданная на этом «пятачке» работавшей тогда в Ярославле М.А. Чайковской в 1961 г., возобновленная в начале 1966 г. после ремонта помещения трудами заведующего художественным отделом музея-заповедника В.П. Митрофанова. Большая часть представленных там памятников позже перешла в новую экспозицию, над созданием которой пришлось работать лично мне. Произведения были очень интересные, но совершенно неизученные, и поэтому датировали и оценивали их произвольно.

В конце июня 1967 г. неожиданно последовало из Ярославля, от директора музея-заповедника В.А. Матвеева распоряжение начать работу по подготовке новой экспозиции древнерусского искусства, рассчитанной на все существующие залы второго этажа того же Самуилова корпуса, с тем, чтобы первые четыре можно было открыть для обозрения едва ли не весной следующего года. Такие сроки были явно не реальными, но для того, кто сам не выполняет подобную работу, все кажется легко осуществимым. Отобрать вещи в фондах? Неужели все это нельзя сделать за полтора-два месяца, тем более дипломированному специалисту? Вот только разве что ремонт помещений и изготовление оборудования... здесь сроки побольше. Одним словом, все выходило гладко на бумаге, и даже было предусмотрено, кроме того, устройство в залах того же второго этажа «второй очереди», выставки, посвященной 50-летию Октябрьской революции. Дорого она обошлась, поскольку надо было изготовить массу крупноформатных фотокопий и наклеить их на большие щиты. Все было сделано во-время, но оформитель непомерно много употребил столярного клея, и это привело к «взрыву»: в момент приемки выставки комиссией в составе музейного руководства и должностных лиц с сильным грохотом разорвались фотографии и повисли ключьями. Поэтому посетители музея эту выставку так и не увидели. В скором времени в занятых ею залах сломали встроенные деревянные стенки, и вследствие этого появились просторные помещения, существующие и доныне. Однако ремонт все равно шел очень медленно, с большими простоями, и все, как выяснялось, чего-то рабочим не хватает. Долго обсуждался вопрос и о том, в какой цвет покрасить стены в каждом зале. Наконец кое-как одолели отделку к весне 1968 г.

Не меньше хлопот было и с изготовлением в Ярославле оборудования: фанерованных щитов и подиумов, больших вертикальных и малых горизонтальных витрин унифицированного образца; одна огромная витрина в пятом зале была в размер его большой стены, остекленная, с доступом в нее через дверь из внутреннего коридора, обращенная в зал именно своей стеклянной стороной. Там можно было расположить ювелирные изделия,

церковные облачения из дорогих тканей. Одним словом, все задержки происходили не по причине длительной подготовки материала, хотя в сущности это была самая сложная и трудоемкая часть работы. Впрочем совершенно незаметная для постороннего глаза.

Предстояло просмотреть обширные музейные фонды и выбрать в них все, что могло найти себе место в новой экспозиции. При этом не существовало никаких учетных карточек с контрольными фотоснимками произведений, что появилось лишь значительно позже. Как можно было ориентироваться в этом безбрежном море разнообразнейших вещей? Ведь необходимо знание сложных коллекций в целом. Откуда ему взяться у сотрудника, проработавшего лишь немногим более года, отдавая свои силы главным образом экскурсионному обслуживанию? Но не хотелось и брать первый попавший в руки материал, с которым вряд ли можно было приступить к освещению исторического развития духовной культуры Ростовского края. Помог случай. За прошедшее время проходила какая-то текучка хранителей: кто-то принимал часть фондов, а через несколько месяцев уже сдавал; кто-то начинал принимать и уходил из музея, так и не приняв. Мне приходилось принимать участие в работе фондовой комиссии, и в то время, как принимавший и сдававший копошились в бумагах, через мои руки проходили сами вещи, которые таким образом успел просмотреть несколько раз, обратив особое внимание на наиболее примечательные из них. Профессиональная память помогала их соотнести с иными, опубликованными либо виденными в других музеях. И не последним было уже то, что зрительно помнил где что лежит. Именно это и облегчило потом работу по отбору произведений.

Была и другая причина. Оказавшись в музее, я поставил себе целью научиться профессионально работать с изучением самого различного материала, относящегося к истории древнерусского искусства. Замыкаться в исследовании одного определенного вида мне казалось бессмысленным. Архитектура была в руках реставраторов, и вряд ли можно было рассчитывать на возможность проведения каких-либо исследований. Иконопись казалась самой доступной для изучения, но здесь у меня не было почти никакого личного опыта, и лишь интуитивно ощущал необходимость привлечения большого сравнительного материала. В то время очень модным было истолкование русской иконы в эстетическом плане, изящные образцы чего давали М.В. Алпатов и М.А. Ильин, а также Н.А. Демина. Писали они очень красиво, и так гладко, что трудно было понять, какие суждения надо воспринимать как объективные, а где как личные эмоции. Мне же, изучавшему до того преимущественно искусство Византии и средневекового Запада, все это явно было «не по зубам». Чтобы писать о лицевом шитье, необходимо кроме иконографии знать продукцию определенных мастерских и хорошо разбираться в типологии швов. Казалось логичнее начать опытное освоение древнерусского искусства с каменных иконок. Материал хотя и трудоемкий, но уже существовали образцовые работы Т.В. Николаевой по мелкой пластике. И не менее привлекательно выглядело художественное серебро, к изучению которого пришлось сразу же почувствовать ревнивое отношение как исследователей, так и хранителей. И если бы не создание экспозиции, мне бы никогда не получить в руки такого количества изделий, которые можно оказалось внимательно рассматривать и сравнивать.

Мои широкие интересы очень раздражали коллег, и это давали почувствовать буквально на каждом шагу. Но каким-то внутренним чутьем я понимал, что работать в провинциальном музее можно лишь будучи «маленьким Леонардо да Винчи». Так оно и оказалось на самом деле. Ведь помощи не было откуда ждать, но чуть ли не каждый при этом мнил себя арбитром, отмечая «что-то не то и не так», не будучи в состоянии выразить свое мнение более конкретно. Скоро стало понятно, что на подобные проявления элементарной демагогии лучше всего не реагировать вообще. Если человек знает, как надо делать, то почему же он это не делает? Кто действительно мне тогда оказал большую моральную поддержку в новом для меня деле, так это проф. В.Н. Лазарев, предоставивший мне возможность пользоваться прекрасно подобранной его личной библиотекой и советовавший использовать столь сложную работу в качестве своей лаборатории. Не оставляла меня своим благожелательным вниманием и моя учительница Ц.Г. Нессельштраус, перед которой я в неоплатном долгу. В результате было определено большое количество разнообразных произведений, которые в массовом количестве мне были переданы по актам, начиная со второй половины марта 1968 г. Сказалось и изучение старых инвентарных книг, составленных квалифицированно, со знанием предмета.

Работать летом над подготовкой экспозиции можно было лишь в перерывах между экскурсиями, а зимой в помещениях фондов было так холодно, что невозможно было находиться более полутора-двух часов. Некоторое время работали еще с одним выходным днем, и только позже был введен второй, являвшийся и общемузейным. Эти дни были всецело посвящены занятиям в московских музеях и библиотеках. Случались и редкие выезды в Ярославль. Долго я добивался в своем же головном музее возможности ознакомиться с собранием художественного серебра. Там меня ожидали находки итальянского литика XIII в. в русской сканной оправе и русского литика XVII в. в более поздней архиерейской панагии. Вот такая подготовительная работа и обеспечила создание экспозиции в максимально сжатые сроки. Конечно, далеко не все сделанные тогда определения произведений были точными и безупречными, но сегодня уже приходится удивляться тому, что ошибок не оказалось больше. Ведь справочной литературы почти не было, а надежного руководства на месте, - и подавно. Не оставалось времени и для написания атрибуционных статей: это пришлось делать значительно больше, уже не работая в музее. Однако достаточно свежи оставались впечатления от вещей, которые время от времени, властно заставляли возвращаться к ним снова.

Чем более интенсивно шла работа, тем все больше ужесточались требования. Надлежащего опыта, как оказалось, не имел не только я, но и те, кто постоянно что-то от меня требовал. Насколько можно было понять, к специфическим категориям материала древнерусского искусства прилагались критерии, обычные по отношению к письменным источникам и фотофиксации, служившим предметом показа в историческом отделе. Все это выяснилось в процессе составления тематико-экспозиционного плана. Еще залы оставались лишь с зашпаклеванными стенами, что сообщало им рябой вид, как срочно пришлось решать вопрос с заказом оборудования, и поэтому надо было расставить по своим местам иконы, в соответствии с монтажными листами, которые тоже предстояло утвердить. Стоит ли говорить о том, что место для каждой иконы было в экспозиции строго определено, с учетом ее размеров, качества, а также общей концепции экспозиции, в задачу которой входило комплексное представление о средневековой культуре? Приехал зам. директора по научной работе музея-заповедника М.Г. Мейерович и, даже не вникнув в суть дела, стал менять местами произведения, просто так, чтобы показать результаты своего присутствия. Я сначала активно возражал, но вскоре понял, что здесь не помогут никакие доводы. Цель одна и очень определенная: унижить автора экспозиции. Так он постепенно «пошевелил» почти все, что можно было рукой достать. Когда уехал, то вдруг всполошился художник-оформитель Г.С. Никитин: обидно переделывать готовые монтажные листы, да и где гарантия, что не придумают что-то иное? Вот и решили, что оставим все, как было предусмотрено изначально. Если будут разговоры, то скажем, что по-иному не получается. Так и сделали, и примерно этими словами ответили, когда М.Г. Мейерович рассуждал о своей миссии в один из морозных зимних дней.

Об этом случае пришлось вспомнить, когда прочел у М.К. Карпухович следующее: «Большую работу в 60-е годы по созданию экспозиций проводили: заместитель директора музея М.Г. Мейерович – прекрасный организатор и научный руководитель, «душа» коллектива; главный художник музея Г.С. Никитин, заведующие отделами М.К. Карпухович, Б.Н. Колодич, Н.Я. Тарасова, научные сотрудники Л.А. Костерина, Д.М. Сергеев, А.С. Смирнов, художники В.Г. Павловский и Б.А. Касауров» (надо заметить, что автор здесь отмечает свои заслуги). Следующий абзац дает сообщение уже без каких-либо персоналий: «В Ростовском филиале в эти годы под руководством головного музея были построены экспозиции по истории края и досоветский период и отдел древнерусского искусства»¹. Вот так, сам по себе, под руководством, только каким и в чем? К великому счастью, руководства не было вообще, если не считать отмеченной попытки вмешательства в уже сделанное. И ответственность за достоинства и недостатки экспозиции поэтому полностью принимаю на себя. В качестве документального подтверждения сказанного прилагаю акт первой части экспозиции от 19 августа 1968 г.; приемка экспозиции второй части проходила уже после моего ухода из музея, но ее создание осуществлено опять-таки по разработанному мной тематико-экспозиционному плану; если отдельные экспонаты и были сдвинуты со своих мест, то вряд ли это действие дает основание претендовать на авторство. Концепция экспозиции, подготовка которой сопровождается атрибуцией многочисленных произведений, и техническое участие в расстановке вещей – явления явно не адекватные.

Теперь надо сказать конкретно о самой экспозиции, о работе над которой я тогда смог только кратко информировать в печати². И еще, несколько лет спустя, имел случай тезисно изложить некоторые принципы ее построения³. С той поры прошло много времени, и сегодня вряд ли бы удалось полностью повторить этот опыт, оставивший какой-то след в истории Ростовского музея, лично же меня надолго прочно связавший с широким кругом историко-культурных проблем средневековой Руси, что стало неотъемлемой частью моей жизни.

Разумеется, основное место в экспозиции должно было принадлежать иконам. Между тем раскрытых произведений иконописи оказалось обидно мало, чтобы заполнить ими пространство отведенных для показа залов. Обиднее всего было то, что по этой причине ранний период почти выпадал из обозрения: иконы XIV – первой половины XV вв. давно вывезены в Москву. Те, которые находились на реставрации, в том числе и входившие в деисусный чин из Гуменца, не было надежды вернуть в обозримое время. Не имели желаний московские реставраторы возвращать также знаменитые каменный крест 1458 г. дьяка Стефана Бородатого и царские врата из церкви Вознесения (Исидора Блаженного), которые возили на реставрационные выставки по всему миру. Просмотр фонда икон в церкви Григория Богослова не дал никаких положительных результатов: темные, загрязненные доски с пометами о принадлежности к определенным категориям. Некоторые имели реставрационные пробы, иногда даже обширные. Так, например, на иконе Богоматери Владимирской, очень архаизированного стиля, был раскрыт медальон с архангелом. Я было решился несколько таких икон включить в экспозицию, но тут же против этого энергично запротестовал заведующий филиалом Н.А. Мосеевский. В это время подготовки экспозиции, в начале лета 1968 г., мне пришлось принимать гостей из Парижа – Леонида Александровича и Лидию Александровну Успенских. Я им показал все, что мог, в том числе закрытый для обозрения Успенский собор и приготовленные для будущей экспозиции иконы. Л.А. Успенский все осмотрел внимательно и, время от времени, делал корректные замечания. Самым существенным из них было относившееся к поздней русской иконописи: ведь мастера были гораздо ближе к первоисточнику, чем мы. В те далекие годы в искусствоведческой среде культивировался своего рода снобизм: иконы написанные после XV-XVI вв., почти не считали произведениями подлинного искусства, разве только работы крупных мастеров. Да и к тем было неоднозначное отношение.

Пришлось создавать экспозицию из того, что уже было на руках, но я все же оставил в залах несколько «пустых мест», предназначенных для произведений, которые были посланы на реставрацию. Ох, как же долго пришлось их ждать, и уже не мне! Некоторые вернулись лишь по истечении трех десятилетий, а надгробный покров Исидора Блаженного 1571-1585 гг. на реставрации с 1966 г. «задержался» до 2000-х гг. Другой, более поздний покров с изображением того же святого реставраторы вернули сразу: он им оказался неинтересен, а проводить укрепление шитья для спасения вещи сочли ненужной роскошью. Зато очень просили прислать сохранившиеся надгробные покровы св. Леонтия Ростовского 1514 г. и середины XVI в., вышедшие из мастерских Соломонии Сабуровой и царицы Анастасии Романовны, перенесенные на более позднюю основу. В этом не было никакой необходимости: перенесли бы шитые фигуры с атласа и бархата на холстину облезлого цвета, как считали закономерным в те годы. После того, как покровы были мной изданы в Белграде, реставраторы утратили к ним интерес: открытие не состоялось! Вот в таком контексте проходила работа над экспозицией, под взглядами бросаемыми с высока, когда приходилось держать «круговую оборону», и малейшая промашка грозила привести к срыву всего дела. А ведь было желание создать экспозицию близко к идеальной, хотя и располагая не собранным со всей необъятной России, а оказавшимся в одном музейном собрании.

Самым ранним экспонатом оказались выполненные в самом начале XIII в. белокаменные изваяния львов, скорее всего от епископского трона: далекий провинциальный отклик на европейскую романтику. Около 1200 г. выполнена яшмовая камея с изображением Богоматери Ассунты, заключенная в русскую сканную оправу рубежа XV-XVI вв. Исключительно интересными оказались каменные резные иконки XIII-XV вв., двусторонние. Как их показать в витрине? Сейчас существуют различные, порой очень изощренные устройства с большими увеличительными стеклами, тогда уже входившие в моду. Но я не нашел иного пути, как только поместить рядом с каждой из таких иконок изготовленный мной гипсовый слепок изображения оборотной стороны. Раннего художественного серебра в

Ростове практически нет, и поэтому особо приятно было показать наперсный крест XIV в. с резным Распятием. Рядом с ним было помещено еще одно ювелирное произведение – легендарный крест-мощевик, приписываемый якобы жившей в середине XIII в. Параскеве Полоцкой, завезенный в Ростов в годы первой мировой войны эвакуированными сюда монахинями из Полоцка. В действительности это изделие конца XVI в., возможно принадлежавшее первому униатскому полоцкому архиепископу. Это стало понятным после специального изучения, а сначала крест был включен в экспозицию как образец серебряного дела XV в., в соответствии с определением И.А. Шляпкина, поместившего прорись изделия в своем курсе лекций по палеографии. Не хватило тогда у меня ни времени, ни профессиональных знаний, чтобы разобраться со включенным в экспозиционный ряд средневековым художественным литьем: крестами-энколпионами и змеевиками, разнообразными иконками. Насколько помню, часть отливок оказались имитационными, а больше всего заинтересовали фрагментарно сохранившиеся створки двух энколпионов из крымских находок, которым потом посвятил заметку, напечатанную в сборнике Уральского университета.

Самой ранней из помещенных тогда в первом зале икон оказалась с изображением архангела Михаила в лоратном одеянии, датированная серединой – третьей четвертью XV в. Определять время выполнения подобных провинциальных икон – настоящее испытание, поскольку живет столь распространенная теория об отставании стиля, не всегда применимая, особенно в среднерусских землях, где не были большой редкостью элитарные произведения столичных мастеров. Одно из них – очень изысканного письма икона Богородицы Одигитрии, конца XV в., из церкви с. Гуменец, выполненная скорее всего в мастерской Дионисия. Позже я ей посвятил специальную статью, в которой сопоставил с иконами из Троице-Сергиевой лавры, ранее датированными серединой XV в., и доказал на основании тщательного анализа ошибочность такого определения. Датировку пришлось принять, правда сделали это молча, не ссылаясь на мою работу: ведь подобные выводы могли исходить только с университетской кафедры, а не из Ростовского музея. Остальные иконы, рубежа XV-XVI вв., происходившие из ростовских городских и окрестных сельских храмов, нуждались в привлечении сравнительного материала, которого тогда не было. Поэтому настаивать на предложенных определениях не приходилось. Все это предстояло уточнить в будущем.

Примерно те же проблемы выдвигали наиболее ранние образцы лицевого шитья. Подвесная пелена с изображением Спаса на престоле была известна по тексту вкладной записи в одной из книг как вклад 1520 г. в церковь Никольского погоста. Вышитая композиция Положения во гроб была близка образцам рубежа XV-XVI вв., но в последнее время ее предложено было датировать XVII в.: это возможно, если речь идет о копии раннего оригинала.

Сразу же занял почетное место, слева от входа во второй зал, деревянный полихромный горельеф с изображением Георгия-змееборца, происходящий из Николо-Воржицкой церкви в Ростове, который было принято датировать концом XV в. Не исключено, что он первой четверти следующего столетия. Н.Н. Померанцев считал своей заслугой, что нашел это изваяние в какой-то башне. Вполне это возможно, потому что лично мне приходилось извлекать списанные давно деревянные изваяния из дровяного сарая, устроенного в проездной арке ворот, у самого входа в музей. Было там и громадных размеров Распятие.

Произведений XVI в. хватило с избытком на три небольших зала. Во втором поместили уже упомянутые шитые надгробные покровы с изображением св. Леонтия Ростовского – очень изысканные по исполнению, а также плащаницу, вложенную конюшим боярином Д. И. Годуновым, - дядей Бориса Годунова, в Богоявленский Авраамиев монастырь в 1600 г. Дату мне удалось прочитать по следам споротой вкладной надписи, поскольку в местах наложения стежков не так сильно выцвела основа. Тогда еще существовала узкая кайма – след реставрации 1814 г., которую позже убрали реставраторы, будто это возвращало произведению его первоначальный вид. На реставрацию была послана происходящая из того же монастыря палица 1510 г., но она потом так и не заняла отведенное ей место: кажется, не оказалось для нее подходящей витрины. Только через много лет был водворен на приготовление для него место отданный тогда же в реставрационную мастерскую надгробный покров середины XVI в. с изображением преп. Авраамия Ростовского. Ну, а относительно

затянувшееся на несколько десятилетий восстановление покровы Исидора Блаженного уже было сказано.

Занял со временем свое место и деисусный чин начала XVI в. из Гуменца, но простенок для него оказался мал: он был рассчитан лишь на часть входивших в его состав икон, либо предстояло расположить, по необходимости, в два ряда. Интересным был еще не подвергнутый реставрационному раскрытию выносной крест первой половины XVI в., позже убранный из экспозиции. Рядом с плащаницей 1600 г. оказались написанные в различной индивидуальной манере три иконы из деисусного чина, происходившего из Ивашева. Я их тогда датировал концом XV – началом XVI вв., и с таким определением позже опубликовал, что дало повод коллегам упрекать меня в завышении возраста произведений. При этом, однако, не были указаны в качестве сравнительного материала датированные образцы. Нет их и сегодня, а общие представления об эволюции иконографии и стиля со временем тоже претерпевают изменения. В таких вопросах позволительно ошибаться, может быть даже больше, чем спешить измерять определения, исходя лишь из «общего мнения». Была еще двусторонняя выносная икона, относительно которой только и можно было сказать, что это произведение XVI в. Ее тогда пришлось включить в экспозицию исключительно потому, что живопись расчищена.

Маленький и тесный третий зал, тем не менее, вполне вместил несколько примечательных икон. Это храмовая икона более раннего, чем существующий, Покровского храма, весьма интересная в иконографическом плане; иконы Спаса в силах и Благоразумного разбойника Вараха – из Толгской церкви в Ростове, из числа самых ранних поступлений в музей в первые годы его существования; икона св. Леонтия Ростовского из церкви Введения, красивая по цвету, но темноликая, написанная вскоре после 1551 г. Икона Богоматери Владимирской очень монументальная, но она подверглась антикварной реставрации, и поэтому требует более осторожного подхода. Интересный несколько необычный деисусный чин, явно предназначенный для помещения над церковным входом или же в маленьком приделе, к сожалению, буквально «собран» тонировками. Но он так и остался в экспозиции, оказавшись почти рядом с долго не возвращавшимися в музей царскими вратами из церкви Исидора Блаженного. Н.Н. Померанцев очень ревниво оберегал их от исследователей, и было вызвался написать текст для серии «Публикация одного памятника», но не одолел эту цель. Его заслугой остается то, что настоял на удалении более поздних наслоений. Меня уже тогда интриговала необычная иконографическая схема рельефов этих врат, и, много лет спустя, сделав сопоставления и расчеты, пришел к выводу, что в основе находится размонтированный резной эпистилий конца XV – начала XVI в. Очень привлекательна небольшая по размерам, аристократического московского письма икона «Предста царица», так и оставшаяся не опубликованной. Иного характера икона «Чудо свв. Флора и Лавра».

В этот же зал предполагалось поместить после реставрации небольших размеров царские врата с изображением Благовещения и фигурами святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста из старого музейного собрания, что и было сделано. К открытию ряда прекрасных икон, помещенных в этом зале (в том числе изумительно выполненной иконы св. Димитрия Солунского в житии) я уже не имел никакого отношения: это все случилось значительно позже, а тогда об этом нельзя было даже мечтать.

К сожалению, образцы мелкой пластики редко обращают на себя внимание посетителей музея. Мы с художником-оформителем сделали все возможное, чтобы показать красоту этих произведений прикладного искусства. В одной из витрин этого зала вместе с каменными и резными деревянными крестами выставлена деревянная полихромная иконка с изображениями Николы, ростовских святых и митрополита Алексия: это часть того же диптиха, что и резная иконка с изображениями ростовских святителей Исая, Леонтия, Игнатия и Иакова и митрополита Петра из Спасо-Преображенского собора в Рыбинске, ныне в Рыбинском музее. Представлялось очень желательным установить происхождение мастерски выполненных костяных резных накладок, судя по всему запрестольного креста. Но эти намерения так и остались неосуществимыми. Вообще поле работы было столь обширным, что только по молодости лет можно было стремиться охватить настолько разнообразный материал одному исследователю. Рядом с русскими изделиями оказался ковчег-мошевик 1553 г., из церкви с. Макарова, сербской работы круга мастера Авраамия Хлаповича,

вероятно поднесенный Ивану Грозному приходившими за материальной помощью монахами. В 1812 г. ковчежец попал в руки французов, выбросившим из него мощи, был отбит в числе иных награбленных мародерами вещей и помещен кн. А.Б. Куракиным в церковь, сооруженную им в 1818 г. Там нашли изделию новое применение, для чего пробрили на крышке много круглых отверстий: чтобы не покрывался плесенью Агнец, приготовленный для Литургии Преждеосвященных Даров. На выяснение всех этих обстоятельств тогда ушло немало времени, но поиски оказались увлекательными, и в конечном итоге была написана статья, которую сербы охотно напечатали в 1969 г.

И сегодня я уверен в том, что в витринах экспозиции древнерусского искусства Ростовского музея лежит материал для многих исследовательских работ, порой с неожиданными выводами. Ведь в этом направлении были тогда сделаны только первые, порой неуверенные шаги. Сейчас наступила пора широких возможностей, потому что стал иначе представляться круг культурных явлений, вызвавших подобные произведения к жизни.

В третьем зале реально удалось тогда показать единственное произведение лицевого шитья – подвесную пелену с изображением Николы Можайского, из Успенского собора в Ростове. Вокруг центральной фигуры расположены восемнадцать житийных клейм. Пелена, несомненно, конца XVI в., притом близка шитью последней жены Ивана Грозного – Марии Нагой. Не ее ли это вклад? Ответ еще предстоит найти.

Очень ограниченное пространство следующего четвертого зала экспозиции лишало возможности раскрыть отдельную тему: в этой угловой комнате можно было поместить стилистически схожие с уже упомянутыми иконами Спаса в силах и Благоразумного разбойника Вараха царские врата, которые пришлось дополнить ранее не связанными с ними надвратной сенью и столбиками. Сочетание, конечно, спорное, но оно все же давало представление о том, как могла выглядеть центральная часть иконостаса. У противоположной стены мы расположили знаменитые резные позолоченные царские врата 1562 г., работы иконописца Исайи, из церкви Иоанна Богослова на Ишне. Однако они первоначально украшали Боголюбский собор Авраамиева монастыря, о чем свидетельствует надпись замысловатой вязью по нижнему краю сени. Кто только не упоминал об этом удивительном произведении художественной резьбы, восхищаясь ее совершенством? Но специальное исследование так и не было написано. Еще в период создания экспозиции я собрал необходимый материал, его объем все увеличивается, а время поставить в изучение точку все еще не пришло. После размещения двух царских врат осталось еще место для шитого покрова св. Леонтия Ростовского, отнесенного мной к рубежу XVI-XVII вв., нескольких икон сравнительно небольших размеров и резного каменного креста Юрия Олатева, 1569 г. Помещение проходное, не рассчитанное на скопление посетителей, и с этим тоже надо было считаться.

Переходя в следующий зал, зритель уже должен был знакомиться с искусством XVII в., занимавшим еще два помещения, шестой и седьмой залы. Как ни поразительно, но тогда почти не было в распоряжении экспозиционера раскрытых качественных икон этого времени, чтобы достойно представить его высокие достижения. Так что не надо удивляться малочисленности икон в указанной части экспозиции, и даже их некоторой стилистической пестроте. Здесь были иконы рубежа XVI-XVII вв., еще годуновского времени, такие как изображения пророков и Первого Вселенского собора. Отмеченная композиция, известная также по стенописям и миниатюрам, имеет просвечивающие через красочный слой сокращенные обозначения цвета, сделанные выполнявшими рисунок мастером для иконописца. Тут же находилась икона Богоматери Боголюбской с припадающими, несколько икон из праздничного ряда иконостаса ростовской церкви Иоанна Предтечи, относившиеся к более позднему времени, царские врата 1752 г., небольшая по размерам икона Иоанна Предтечи, кисти Федора Зубова, позже опубликованная В.Г. Брюсовой. Очень большим было желание включить, даже в непромытом виде, икону Богоматери Казанской, 1649 г., кисти попа Тимофея, который, как отмечено в надписи на оборотной стороне, писал ее «во граде Ростове по обещанию и по вере их, православных христиан, в село Поречье за озером». Были и другие иконы, в том числе две в замечательных серебряных окладах, хотя их живопись не освобождена от потемневшей олифы. Эти, происходящие из Успенского собора, иконы Богоматери Одигитрии и Богоматери Владимирской, много лет спустя, на основании документальных материалов, датированы А.Г. Мельником, соответственно 1649 и 1695 гг.⁴ Не

защищенные стеклом, оклады были «ощипаны» посетителями, выковырявшими из каст камни и ободравшими часть серебряной пластины одной из этих икон.

Больше всего хлопот доставила стеклянная стенка-витрина, гигантские размеры которой, казалось, способны «поглотить» все, что отобрано из серебряных изделий, или, по крайней мере, значительную часть этого. Одновременно у меня было желание смонтировать на «родной» деревянной раме, оставшейся на прежнем месте слева от царских врат иконостаса Успенского собора, серебряные чеканные пластины оклада обрамления иконы Богоматери Владимирской, изготовленного по заказу митрополита Иоасафа Лазаревича в 1696-1701 гг., вставить внутрь саму икону с окладом 1695-1697 гг. Все это заключить в остекленный футляр-витрину, расположенную в простенке справа от двери, слева от стенки-витрины. И уже было почти увлек Н.А. Мосеевского своей идеей. Послали рабочих-плотников в собор, и тут выяснилось, что рама почти неподъемная: вынуть ее невозможно. Ну, а делать новую, из более легкого и поддающегося обработке материала дорого и хлопотно. А тут еще кое-кто из подвернувшихся вовремя «шептунов» доходчиво объяснил, что это может быть не так понято церковниками. Вот так вся затея и рухнула. Потом, через много лет, я все-таки написал и опубликовал заметку об этом уникальном серебряном окладе, изучение которого все же и сегодня не считаю завершенным⁵. Если же говорить о финансовой стороне дела (к счастью, далекой от меня), то трудно было что-либо понять вообще: заказывали определенное количество одинаковых витрин, но произведения ведь различных размеров, и невозможно выбрать оптимальный вариант; еще хуже было с заказом подиумов, унифицировать которые практически невозможно. Работа велась по принципу «пятылетку – за два дня», и после месяцев непонятного простоя начиналась спешка, потому что надо сдать такие-то залы в такой-то день. Обязательно не хватало куса древесной плиты и нескольких брусков, и клялись-божились, что через несколько дней все будет доведено до совершенства. В таком виде, в частности, приняли смонтированные на щите царские врата с сенью и столбиками, уже упомянутые. Много лет потом они «висели в воздухе», пока, наконец, нашли возможность добавить тумбу основания.

Когда планировалось устройство стенки-витрины, трудно было допустить, что она может быть похожа на магазинную, но отчасти именно так и получилось. Как только дошло дело до заполнения произведениями, сразу же были отброшены в сторону тематический и тематико-экспозиционный планы, поглотившие так много времени при их составлении. Если крайне трудным порой бывает отбор вещей, то здесь все было брошено на борьбу с «перегрузкой». Все очень напоминало рукопись, попавшую в руки редактора, который начинает немилосердно вычеркивать слова, фразы, абзацы, целые страницы: все лишнее! Но самому ведь не написать ничего! Ломать же можно и мебель из красного дерева, и, к слову сказать, поломали ее слишком много. Оформление экспозиции древнерусского искусства ни в коем случае нельзя отдавать в руки художника дизайнера, особенно самоучки. Да, он знает как кому надо угодить, но воздуха и подвесные пелены для него – «салфетки», литургические сосуды – «серебряные железки», и все в том же духе. И после еще ставят себе в заслугу создание экспозиций с «новым видением материала»: увидели бы для начала то, что в него заложено при создании! Вот и в Ростове сразу же были возвращены в фондохранилища прекрасные облачения XVII в., из дорогих иноземных тканей, с шитыми оплечьями, а тем более фелони старого покроя из набивной ткани. Оставлено было на всю стену пять фелоней, развешанных вперемежку с частями серебряного оклада иконы Богоматери Владимирской, заказанного митрополитом Иоасафом Лазаревичем. Конечно трудно было избежать некоторого однообразия при раскладке на престольных крестов, при развеске кадил, при расположении потиров, которые в идеале стоило бы показать в составе комплектов литургических сосудов. Такое исключение было сделан