

Swietłana Czerwonaja

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Z historii rosyjskiej nauki o sztukach pięknych, nauczania uniwersyteckiego oraz życia artystycznego w Moskwie w połowie XX wieku (kilka stron wspomnień)

We współczesnej Polsce nie ma żadnego innego człowieka, który uczyniłby tak wiele dla rozwoju kontaktów i współpracy twórczej między szkołami naukowymi – rosyjską i polską, zespołami badawczymi historii sztuk pięknych, jak zrobił to w ciągu ostatnich lat Profesor Jerzy Malinowski. Właśnie dzięki niemu w ostatnich czasach (niełatwych w ogólnym kontekście relacji dyplomatycznych, politycznych, gospodarczych i kulturalnych między Rzeczpospolitą Polską a Federacją Rosyjską) odrodziła się budująca i dobroczynna tradycja wspólnych konferencji, badań i wydawnictw naukowych, bezpośrednich kontaktów, stałego wzajemnego oddziaływania między polską a rosyjską historią sztuki (krytyką artystyczną) jako naukami humanistycznymi, oparta na współczesnej metodologii i najnowszych doświadczeniach. Dlatego chciałabym włączyć do jubileuszowego wydawnictwa poświęconego Profesorowi Malinowskiemu kilka stron moich wspomnień, dotyczących rosyjskiej nauki o sztukach pięknych – nauczania w Katedrze Historii Sztuki Wydziału Nauk Historycznych Uniwersytetu Moskiewskiego im. M. W. Łomonosowa, działalności Związku Artystów Plastyków na różnych jego poziomach (ZSRR, Federacji Rosyjskiej, Moskwy) z jego „sekcjami krytyki artystycznej”, Instytutu Teorii i Historii Sztuk Pięknych Akademii Sztuk Pięknych i samej Akademii jako takiej. Moje wspomnienia, oczywiście subiektywne, związane z tym, co bezpośrednio przeżyłam, co oglądałam na własne oczy, dotyczą połowy lat 50. XX wieku, kiedy byłam studentką Uniwersytetu Moskiewskiego, oraz lat 60.–80. XX wieku, kiedy mieszkałam w Moskwie, żyłam w tym środowisku, pracując w wymienionych organizacjach i instytucjach. Znacznie młodszy ode mnie Profesor Malinowski prawdopodobnie nie znał osobiście większości moich uniwersyteckich nauczycieli, moich kolegów i koleżanek, formujących różne warstwy i ugrupowania w rosyjskiej nauce o sztukach pięknych XX wieku. Chociaż niektórych z nich mógł znać i z pewnością czytał ich dzieła, wiedział o ich poglądach i koncepcjach naukowych. Chciałabym uzupełnić tę wiedzę „portretami literackimi”, które powstały z moich wspomnień. Nie chcę tłumaczyć tekstu

moich wspomnień na język polski, przede wszystkim dlatego, że Profesor Malinowski doskonale zna i lubi język rosyjski, na pewno wszystko zrozumie, a włączenie artykułu w języku rosyjskim do księgi jubileuszowej Profesora Malinowskiego – wydawnictwa o międzynarodowym znaczeniu – uważam za rzecz logiczną, ale, szczerze mówiąc, również dlatego, że chciałabym, żeby te stronic moich wspomnień stały się dostępne również dla nieznających języka polskiego Rosjan. Ta lekcja historii, zapisana z perspektywy mojego wieku, jest ważna zarówno dla Rosjan, dla których jest ona dziedzictwem, jak i dla Polaków, którzy na szczęście dzięki odległości dzielącej ich od Moskwy niczego podobnego nie przeżyli...

Светлана Червонная

Из истории российского искусствознания, университетской педагогики и московской художественной жизни середины – второй половины XX века (несколько страниц мемуаров)

Наш университет

Главный «кит», на котором стоял Московский университет середины 1950-х годов (во всяком случае, его исторический факультет) была наука, настоящая, большая наука, здесь представленная, олицетворенная соцветием мастеров, обладавших глубочайшими знаниями, высокой этикой, педагогическим и лекторским (ораторским) талантом, порою заслуженной всесоюзной и мировой славой.

Начну с лекций Дмитрия Григорьевича Редера, бывшего профессором кафедры истории Древнего Востока, редким специалистом по древней папирусологии — для нас, первокурсников 1953 года, настоящим профессором в каком-то глубоком, многогранном, и возрастном, и чисто человеческом, и в научном измерении. Свои лекции он читал в большой («Коммунистической») аудитории для всего курса, и для нас, искусствоведов, они тоже входили в обязательную программу обучения. Это было подлинным приобщением нас к истории мировых религий и цивилизаций, в совокупности которых Редера особенно интересовал диалог иудаизма с христианством. К христианской культуре Редер относился весьма скептически, допуская, что не только история жизни Христа, изложенная в Евангелии, но и сама его личность — явление вымышленное, легендарное. Открыто и прямо он не опровергал никаких постулатов марксистско-ленинского учения, строго предопределявшего соотношение «базиса» и «надстройки», классовый характер рабовладельческого общества и тому подобные вещи, но его лекции открывали нам совершенно иной мир, в котором как раз эти вещи никакого значения не имели, в то время как идея, овладевшая массами, в частности, религиозная идея, оснащенная богатейшей романтической мифологией, становилась движущей силой цивилизационного прогресса. Фактически он раскрывал перед нами мифы народов мира, нравственные ценности религий, величайшие заблуждения и духовные открытия человечества, составляющего некий единый культурный слой, соединяющий древние эпохи и современность. Редер учил нас уважать и понимать религиозные идеалы-заблуждения человечества, ценить изумительные узоры той мифологической канвы, в которой эти идеалы-заблуждения находили свое выражение, и мы, еще в школе наученные пренебрежительному отношению к религии («опиум для народа» — и точка), с первых университетских лекций начинали ощущать волшебный аромат этого вечного, никогда неиссякаемого «опиума», без которого любое искусство и невозможно, и не нужно.

Для всего истфака (не только для нас) был рассчитан курс лекций «Основы археологии». Их вели, поделив между собой «часы» и материал, Борис Александрович Рыбаков, впоследствии ставший проректором МГУ и академиком, читавший нам историю древних восточных славян и Киевской Руси, и наш декан Артемий Владимирович

Арциховский, который ни о чем, кроме только что открытых им тогда берестяных грамот древнего Новгорода, кажется, и думать не мог¹. Рыбаков поражал и даже немного подавлял нас своей богатейшей эрудицией, при этом в его лекциях ощущался излишне резкий идеологический нажим. Он категорически требовал, чтобы мы признали восточных славян автохтонным населением Руси и раз навсегда усвоили, что цивилизация Киевской Руси была величайшей в мире и только татаро-монгольское нашествие отбросило Русь на много столетий назад. По-моему, ни у кого из нас тогда другого мнения по этим вопросам не было, и вся настойчивость и резкость Бориса Александровича Рыбакова, все его жесткие и требовательные интонации относились не к нам, а к каким-то неизвестным нам оппонентам, имевшим иную точку зрения на все, что происходило в Европе и на границе Европы и Азии на рубеже первого и второго тысячелетий. В отличие от Рыбакова, Артемий Владимирович Арциховский читал лекции мягко и доброжелательно, никакой политической ангажированности не проявлял, ни в чем не старался нас раз и навсегда убедить и никакими карами за отсутствие убеждений не грозил, но может быть, именно поэтому был более убедителен. Во всяком случае, открытые им берестяные грамоты мы запомнили на всю жизнь, никогда не усомнившись в том, какую огромную культурную ценность имеют эти источники, а многие «железные» аргументы Рыбакова со временем как-то поддались то ли ржавчине, то ли эрозии, и далеко не все современные историки и искусствоведы убеждены в том, что во всей Европе и Азии X–XII веков не было ничего более ценного, более достойного и оригинального, чем глиняные изделия, серебро, шитьё, православная архитектура и живопись восточных славян.

Погружаясь в мир археологии, мы тогда еще не подозревали, что станем свидетелями (а некоторые из нас и активными участниками) процесса формирования новой научной дисциплины, которую можно было бы назвать археологическим искусствознанием или искусствоведческой археологией. Как русская литература из «Шинели» Гоголя, так вся система искусствоведческого исследования древних культур народов мира выростала на наших глазах из археологической науки. В середине

¹ См.: Арциховский А. В., *Новгородские грамоты на бересте (по раскопкам 1953–1954 г.)*, Москва 1958.

1950-х годов в Институте искусствознания еще только начиналась работа над многотомной «Историей русского искусства» (ее первый том мы успели взять в руки, будучи студентами); с начала 1960-х годов по инициативе и под руководством Бориса Владимировича Веймарна в Институте теории и истории изобразительных искусств Академии художеств развернулась многолетняя работа над 9-томной «Историей искусства народов СССР». Все первые тома этих искусствоведческих изданий, посвященные древним и раннесредневековым культурам, создавались на базе археологических исследований нашего времени². Спустя годы в нашей науке появились такие шедевры этого «археологического искусствознания», как книги *Половецкие каменные изваяния* С. А. Плетневой³, *Искусство кочевников и Золотой Орды* Г. А. Федорова-Давыдова⁴, *Художественный металл Востока* В. П. Даркевича⁵ или *Волжские ананьинцы* В. С. Патрушева и А. Х. Халикова⁶. Эти авторы были чуть старше нас (как Герман Федоров-Давыдов, сын Заведующего нашей кафедрой: он уже заканчивал университетский курс, когда мы его только начинали), моложе (как Валерий Патрушев) или нашими ровесниками (Владислав Даркевич был нашим сокурсником), но по сути это было единое поколение ученых (археологов-искусствоведов), формировавшееся с середины 1950-х годов. В этот период культ археологических источников, культ подлинников, извлеченных из земли, мы впитывали буквально с молоком матери — с первыми лекциями в стенах Московского университета.

² Знаю это очень хорошо на собственном опыте: мне выпала честь быть автором раздела по искусству народов Прибалтики до их христианизации, включенного во 2-й том «Истории искусства народов СССР» (Червонная С. М., *Искусство народов Прибалтики II История искусства народов СССР, Том 2. Искусство IV—XIII веков*, Москва 1973, с. 403—413). Все, что входило в историю искусства и зодчества балтских племен (будущих латышей, литовцев, прусов) и западных финнов, было собственно чисто археологическим материалом, обладавшим в то время особенной новизной и свежестью, поскольку исследования древних литовских, латышских, эстонских городищ и могильников велись в тот период очень интенсивно.

³ Плетнева С. А., *Половецкие каменные изваяния*, Москва 1974.

⁴ Федоров-Давыдов Г. А., *Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов*, Москва 1976.

⁵ Даркевич В. П., *Художественный металл Востока VIII—XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории Европейской части СССР и Зауралья*, Москва 1976.

⁶ Патрушев В. С., Халиков А. Х., *Волжские ананьинцы (Старший Ахмыловский могильник)*, Москва 1982.

Вообще, принадлежность нашей кафедры к историческому факультету имела огромное значение. Нас воспитывали, прежде всего, как историков, и в дипломах, выданных нам в 1958 году, специальность, полученная нами в МГУ, называлась «историк искусства». Не «искусствовед», не «художественный критик», а именно «историк искусства», и первое определение в этом словесном тандеме было ключевым, самым важным. Искусствоведческое отделение на истфаке было самым молодым, образованным из недавно ликвидированного ИФЛИ (Института философии, литературы и искусства)⁷, и некоторые наши старшие товарищи, начинавшие учиться в ИФЛИ и заканчивавшие свое образование на истфаке МГУ, вспоминали об ИФЛИ с глубокой ностальгией. Не знаю, как учились в ИФЛИ, но я никогда не пожалела о том, что наша кафедра принадлежала истфаку. Историческое образование, историческое мышление, культура обращения с источниками, ориентация в историографическом пространстве, вообще, чувство эпохи, понимание эпохи, в которой формировались феномены искусства, — это было главное, что давал нам наш факультет. «Наш факультет» — это было гораздо важнее, чем «наша кафедра».

Когда на кафедре Средних веков, которой руководил Сергей Данилович Сказкин и на которой Моисей Менделевич Смирин читал курс лекций по истории Реформации и Крестьянской войны в Германии, начали разворачиваться дискуссии о соотношении реформаторских концепций Мартина Лютера и Томаса Мюнцера, мы с моим однокурсником Всеволодом Володарским не пропускали ни одной из открытых для присутствия студентов дискуссий и конференций, и именно они для написания моей дипломной работы (*Травюры Альбрехта Дюрера в системе немецкой Реформации*, 1958) значили, наверно, больше, чем вся существующая к тому времени искусствоведческая литература, близкая к этой теме.

Истфак давал нам знание иностранных языков, что также было чрезвычайно важным. К сожалению, латынь нам, историкам искусства, не преподавали, но в рамках «спецсеминара» можно было изучать любой, даже редкий язык (я освоила нижнерейнский диалект

⁷ Одно время он даже назывался Институтом философии, литературы, истории (См.: *Истории, философии, литературы институты (ИФЛИ) // Большой энциклопедический словарь*, Москва 1997, с. 466), но по-настоящему историческим институтом никогда не был.

древненемецкого языка, готическую алфавитную графику и могла в подлинниках читать «Дневники» Дюрера и другие памятники письменности и первые печатные издания XVI века; мой сокурсник Николай Григорович овладел системой древнеегипетских иероглифов). В течение двух лет в рамках обязательных занятий мы изучали французский язык, мы даже разыгрывали на занятиях пьесы Мольера, как целые спектакли. На массовом фоне совершенно глухой к иностранным языкам советской молодежи воспитанники нашей кафедры (нашего истфака) составляли отрядное исключение. Наличие на факультете сравнительно большого количества иностранцев значительно способствовало овладению разговорным языком. Правда, в основном, эти иностранцы были посланцами рабоче-крестьянской молодежи из «стран народной демократии», но ведь и с немцами из ГДР можно было говорить на немецком, с румынами, а уж тем более с итальянцами (конечно, с итальянскими коммунистами — такими, как учившийся на нашем курсе Ринато Риссалити, ставший известным историком просоветской ориентации) — на французском языке. При этом важнейшим был пример блестящего знания иностранных языков (и не одного, а нескольких), который показывали нам наши педагоги. Как в совершенстве владел итальянским языком В. Н. Лазарев, как свободно говорили (читали, писали, думали) на французском Ю. К. Золотов и Валерий Прокофьев, бывший тогда аспирантом — куратором нашей группы, как органично и естественно были приобщены к «высокому» немецкому (Hochdeutsch) А. А. Губер, М. Я. Лифшиц, руководивший нашей стажировкой в пушкинском музее, наконец, И. Л. Маца, воспитанный в Вене, как изысканно вводил в свою речь латынь и древнегреческий Алексей Алексеевич Сидоров (лекций он у нас не читал, но Федоров-Давыдов привлекал его к работе в роли консультанта, рецензента, оппонента на защите диссертаций) — все это было образцами для подражания, и образцами чистой, высокой пробы.

Приобщение к миру искусства начиналось для нас с лекций Всеволода Владимировича Павлова, которые он читал нам на кафедре и в залах ГМИИ (Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), где ему ассистировала прекрасная, стройная, как натянутая струна, зеленоглазая Светлана Ходжаш, впоследствии ставшая Заведующей отделением Востока этого музея. Древнее царство, Среднее царство, Новое царство, пирамиды,

сфинксы, великолепная Нефертити, ложечка из слоновой кости — чудо изящества, грации и эротики, — все это проплывало перед нами на волнах той бесконечной любви к своему искусству, той культуры абсолютного, безупречного знания материала, той доброжелательности к нам, студентам, какие наполняли лекции Павлова. Он был добрым, казался мягким, уступчивым, безмятежным человеком (его интерес к орнитологии, — не легкое хобби, а серьезный научный интерес, — был чем-то вроде постоянной параллели к его искусствоведческой деятельности и чем-то вроде метафорического определения его образа жизни и характера: казалось, он вечно находился в царстве певчих птиц, и кроме их райских песен его слуха не касались иные звуки, грохотавшие в то время и в той стране, где прошла его жизнь). Лишь много лет после смерти Павлова мы узнали о тех его поступках, которые требовали и мужества, и решимости, и жесткой принципиальности и о которых он сам из скромности никогда нам ничего не рассказывал (например, о спасении им во время войны чудесной коллекции тувинского художественного металла, уже предназначенного — после присоединения Танна-Тувы в 1944 году к Советскому Союзу, после уничтожения ламаистских монастырей и всей ламаистской интеллигенции — для плавильных печей, поставлявших материал для оружия: он сам поехал из Москвы на Урал, можно сказать, бросился в пламя этих плавильных печей и привез в Музей изобразительных искусств все, что удалось спасти и что до сих пор составляет сокровищницу буддийского искусства в этом музее).

Вообще, Всеволод Владимирович Павлов и его жена Екатерина Алексеевна Некрасова, дочь известного исследователя русской народной художественной культуры, были на нашей кафедре своего рода камертоном человеческой порядочности, научной и педагогической чести. Они не занимали слишком высоких постов, не имели слишком большого количества часов для лекционных и семинарских занятий с нами, но они поистине составляли нравственный стержень нашей кафедры середины 1950-х годов.

К сожалению, нам не очень повезло с приобщением к искусству античности. Мария Михайловна Кобылина, читавшая нам курс лекций по искусству Древней Греции и Древнего Рима, сама обладала огромной научной компетенцией, была причастна к непосредственному открытию многих художественных ценностей при

раскопках в Херсонесе, прекрасно знала свой материал⁸, но как-то не умела заразить нас своей любовью к нему, может быть, именно потому, что слишком его любила, буквально трепетала от восторга, показывая репродукции шедевров античного искусства, но была не в силах ввести этот материал в рамки цельной научной концепции, имеющей перспективу какого-либо дальнейшего развития. Античность так и осталась на маргине научных интересов воспитанников МГУ середины 1950-х годов. По-моему, никто из выпускников 1958 года не выбрал ее темой своей дипломной и последующей научной работы, и пока не состоялась — уже в середине 1970-х годов, в стенах Академии художеств СССР, — оглушительная, как взрыв нового прочтения древней эпохи, защита докторской диссертации Юрия Дмитриевича Колпинского⁹, никого из нас греческая античность не волновала¹⁰.

Зато по-настоящему волновало нас искусство западного Средневековья (романского стиля и готики), которое впервые после долгого перерыва, наступившего в военные годы и продолжавшегося почти десять лет после войны, читал для нашей группы на втором курсе Алексей Алексеевич Губер, бывший в те года главным хранителем ГМИИ. На эти его лекции приходили многие искусствоведы, давно окончившие свою учебу (в ИФЛИ и в том же МГУ), буквально отсеченные до 1954/55 учебного года от западноевропейского Средневековья внутренним «железным занавесом». Все оно еще недавно ассоциировалось с «проклятым» культурным наследием фашистской Германии, подлежащим не любовному изучению, а тотальному уничтожению. С тем большим

⁸ Ее труды — от ранних, довоенных публикаций (Кобылина М. М., *Искусство Древнего Рима*, Москва–Ленинград 1939) до книг, обобщающих ее многолетнюю исследовательскую деятельность (Кобылина М. М., *История и культура античного мира*, Москва 1977) — составили значительный вклад в отечественное искусствознание.

⁹ Колпинский Ю. Д., *Великое наследие античной Эллады и его значение для современников*, Москва 1974.

¹⁰ Правда, мы имели возможность проникнуть в мир античного искусства сквозь призму блистательных текстов Михаила Владимировича Алпатова, уже издавшего к тому времени свою версию истории мирового искусства, в которой античности было отведено огромное место и придано значение исключительное (Алпатов М. В., *Всеобщая история искусств*, Том 1, Москва–Ленинград 1948). Но здесь надо сказать, что книга Алпатова была не то чтобы «запрещена» на нашей кафедре (до этого дело никогда не доходило), но явно «не рекомендована» нам для чтения и подготовки к экзаменам. Герман Александрович Недошивин, не терпевший, когда при нем упоминали имя Алпатова, не щадил в беседах с нами иронических и презрительных замечаний в адрес этой книги, и мы просто боялись учить античность «по Алпатову».

потрясением извлекали мы (в основном, с серебристых страниц «Пропилеев», хранившихся в библиотеке ГМИИ)¹¹ забытые ценности этого великого искусства, и романские соборы на Рейне и Гарце, и шедевры готики навсегда входили в наше эстетическое сознание, в наши души. Незыблемо и навсегда.

Целой эпохой научных открытий были лекции Виктора Никитовича Лазарева об искусстве итальянского и Северного Возрождения, прочитанные нам на третьем курсе (в 1955/56 учебном году). Мне даже трудно найти слова для их адекватной оценки. Это было событие, сопоставимое с актом божественного творения: оно буквально раскололо весь прежний мир наших поверхностных и примитивных знаний (о Возрождении все мы что-то знали даже из школьной программы и на вступительных экзаменах и собеседованиях уверенно произносили имена Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, Тициана) и создало поистине новое мышление, новое понимание сложных, неоднозначных ценностей, новый синклит богов. На горных вершинах этого синклита находились Джотто, Боттичелли, Питер Брейгель Старший, Иероним Босх. Проблематикой Ренессанса становилась прежде всего проблематика его гуманизма, порою такого неожиданного, одинаково оперирующего категориями красоты, гармонии, покоя, уродства, хаоса, безобразия. Эмоции, вызванные постижением того материала, который раскрывал перед нами В.Н. Лазарев (никаких параллельных учебников и публикаций этим лекциям тогда просто не было), буквально разрывали наши души. При этом сами по себе лекции были не столько эмоциональными, сколько, пожалуй, наоборот, рациональными, жесткими, в чем-то даже формальными и сухими, перегруженными множеством фактов, абсолютного и точного знания (запоминания и безошибочного воспроизведения) которых Лазарев требовал от нас уже как строгий экзаменатор: получить на его экзаменах «пятерку» было уделом очень немногих избранных, и то, что я к числу этих немногих принадлежала, до сих пор составляет предмет моей гордости.

Пожалуй, сопоставимыми с тем потрясением, какое мы пережили на лекциях Лазарева, были часы, занятые лекциями Ивана Людвиговича Мацы по истории мировой эстетической мысли. При этом Иван Людвигович плохо

¹¹ *Propyläen-Kunstgeschichte*, Bd. I–XVI, Berlin 1925–1927.

говорил по-русски, сохраняя свой сильный венгерский акцент, делая грамматические ошибки и с трудом преодолевая очевидный лексический дефицит¹², но грандиозный смысл того, что сложными витками открытий и заблуждений вело через века эстетическую мысль человечества, он доносил до нас во всей полноте, ничего не упрощая, ни в чем не отступая от истины, даже если за эту истину (например, за попытку духовно-идеологической реабилитации «вульгарной социологии» Фриче или за насмешливую критику Чернышевского) вновь можно было пострадать. Конечно, главным в его лекциях был анализ венской психологической школы, в традициях которой он сам был воспитан. Транслируемая им теория «конгениальности» так глубоко и прочно проникла в наше сознание, что практически определила научную методологию всех его бывших студентов, посвятивших себя впоследствии исследованию истории искусства и занимавшихся проблемами культурной антропологии.

На старших курсах с лекциями нам как-то меньше везло. Их заменяли самостоятельные занятия над текстами курсовой (на четвертом курсе) и дипломной (на пятом курсе) работ, а также в ГМИИ, где с начала 1956 года, как подарок судьбы, была развернута экспозиция Дрезденской галереи, которую советское правительство после долгих лет тайного послевоенного хранения этого трофея, наконец, решило вернуть немцам, а перед возвращением показать ее советским зрителям. Никто из преподавателей в этой демонстрируемой в Москве «Дрезденской галерее» с нами не занимался, мы сами ходили в музей, как на работу, используя для этого каждый возможный час, и открывали для себя бесценные сокровища дрезденского собрания. Конечно, не «Шоколадницу» Лиотара (мы были уже достаточно хорошо воспитаны, чтобы ее не замечать, и отлично понимали

¹² В этом отношении хорошо переведенный на русский язык и добротнo отредактированный, изданный в МГУ курс его лекций, появившийся через несколько лет (Маца И. Л., *История эстетических учений. Учебное пособие*, Москва, 1962), выглядит уже совершенно иначе, но в годы нашей учебы такого издания еще не было, все прежние публикации И. Л. Мацы (до обрушившихся на него сталинских репрессий) давно исчезли из советских библиотек, и все, что он говорил, мы воспринимали и запоминали на слух, заменяя несуществующие учебники тщательными конспектами его лекций. Нам не мешали его языковые погрешности, ибо решающее значение имела не форма, а суть сказанного. Мы имели возможность сравнить лекции И. Л. Мацы с лекциями Г. А. Недошивина, который читал у нас *Введение в марксистско-ленинскую эстетику*. Речь у Недошивина была блестящая, литературно безупречная, легкая, даже образная, а в памяти и в душе от его лекций ничего не осталось.

пересказанные нам в лекциях Мацы слова Гёте: «Если мне нарисуют собаку так, что я не смогу отличить ее от настоящей, я порадуюсь рождению нового пуделя, но у меня не будет оснований радоваться рождению нового произведения искусства») и даже не «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, которую защищал от случайного произвола посетителей пуленепробиваемый прозрачный щит и у которой стоял на вахте вооруженный охранник: про нее мы, казалось, уже всё знали и больше открыть было нечего. Настоящим, потрясающим открытием были «Семь таинств» Джузеппе Мария Креспи. Мы не знали такого итальянского маньеризма, мы, вообще, не знали раньше такой боли и такой тайны, воплощенной в живописи. Боттичелли в «Дрезденке» был только поздний, уже отравленный ядом проповедей Савонаролы, уже отрекшийся сам от себя. С «настоящим» Боттичелли мне улыбнулось тогда еще совершенно непредвиденное счастье встретиться значительно позже: в Британском музее в Лондоне («Венера и Марс»), в галерее Уффици во Флоренции. Но и перед тем Боттичелли, который был в «Дрезденке», мы готовы были стоять часами (физически обычно не стояли, а сидели на любезно предоставленном зрителями в наше распоряжение стульчике и что-то писали в своих блокнотах, «работали»). В «Дрезденке» был великолепный Кранах (лучший из всех музейных собраний, которыми богата Германия), и даже те из нас, кто не был очарован Северным Ренессансом, подолгу не отрывался от его созерцания.

Тем временем, на четвертом и пятом курсах, нам читали в Университете историю русского искусства, историю западноевропейского искусства Нового и Новейшего времени, историю искусства «стран народной демократии» (на примере истории чешского искусства, которую Лариса Алексеевна Жадова выбрала из всей совокупности восточно-европейского художественного наследия, потому что сама после войны жила в Праге, в семье советского генерала, Прагу «освобождавшего», и хорошо эту историю знала); наконец, историю советского искусства (правда, фактически без начала — без революционного авангарда — и без конца, без современного нам творчества художников начинающейся «оттепели», так примерно в диапазоне от раннего Дейнеки и Иогансона до тех же, только поздних Дейнеки, Иогансона, Александра и Сергея Герасимова). О нонконформизме в советском искусстве мы даже не слышали.

С преподавателями, все эти курсы нам читавшими, происходило что-то странное: как-то они не могли преодолеть то ли собственной духовной провинциальности, то ли провинциальности того материала, с которым они имели дело. На примере Ларисы Алексеевны это особенно очевидно. Сама она (юная жена прогрессивно мыслящего писателя Константина Симонова), кажется, была готова к любым новациям в художественной практике и теории, но что она могла поделаться с унылым и скучным материалом чешского искусства XIX века? Нечто подобное происходило и с историей русского искусства. Алексей Александрович Федоров-Давыдов читал нам его историю начиная с петровской эпохи, почему-то доверив весь курс истории древнерусского искусства Недошивину, так что можно считать, что историю древнерусского искусства нам, вообще, никто не читал. Ну, а история русского искусства XVIII–XIX веков в самом добротном, самом подробном, самом полном и точном изложении Федорова-Давыдова, можно сказать, сама топилась. Ну, что мы могли в ней найти после лекций Лазарева об итальянском и Северном Возрождении — Карла Брюллова, «передвижников»? Да, конечно, ценить Александра Иванова и Федотова Алексей Александрович нас научил, и чем Валентин Серов отличался от Сурикова и от Репина мы тоже понимали, но только всего этого было обидно мало¹³.

¹³ Алексей Александрович Федоров-Давыдов, вообще, был человеком крайне неординарным и крайне неровным, как бы сотканным из кричащих противоречий. Его безупречный художественный вкус (в чем-то, избранном) сочетался с вопиющими провалами как раз в области художественного вкуса; он мог проявить и высокое гражданское мужество (я уже упоминала о том, что именно он привлек к работе на кафедре только что выпущенных из сталинских лагерей ученых, вернул им и второе дыхание, и смысл жизни), и трусость, и повадки настоящего самодура (Игорь Светлов в своей книге воспоминаний рассказывает, как Федоров-Давыдов «громил» редактируемую Игорем стенгазету и как страшно боялся признать ее «печатным органом» кафедры). — См.: Светлов И. Е., *Рельеф памяти*, Москва, 2017, с. 97–100). Мы на всю жизнь запомнили страшные припадки ярости, в которые Федоров-Давыдов время от времени впадал как будто бы без всякого серьезного повода. Тогда он кричал на нас так, что стены и стекла в окнах нашей маленькой мансарды дрожали, и мы замирали от парализующего страха, не зная за собой никакой вины, но так же на всю жизнь запомнили мы и его доверительные разговоры с нами на «равных», полных уважения началах, и его признания, приоткрывавшие еще бурлившие черные омуты — страшные тайны истории советской художественной культуры, строителем которой (в молодости — смелым экспериментатором) он сам был, почти случайно стал генералом, маршалом этой культуры, в любой момент мог стать песчинкой лагерной пыли. Я думаю, он был просто болен — и своим страхом, и своим бесстрашием, и своим мужеством, и минутами утраты этого мужества, всей своей беспокойной и чистой совестью и пятнами, которые на ней остались.

Из истории западноевропейского искусства Нового времени, которую читал нам Юрий Константинович Золотов, мы по-настоящему поняли и запомнили только Фрагонара, которого Золотов нежно любил, раскачивая его волшебные качели. Все остальное, во всяком случае многое, осталось в тумане какой-то недосказанности, недопонятости, в разорванных связях с исторической эпохой.

На этом фоне «поздних» лекций совершенно исключительным явлением был прочитанный нам весной 1957 года курс лекций Юрия Дмитриевича Колпинского. Формально он должен был охватить материал западноевропейского искусства второй половины XIX — первой половины XX века, но Юрий Дмитриевич с утвержденной программой никак не сверялся и не считался, читал и говорил, что хотел, а хотел он говорить исключительно о французском импрессионизме. Нет, это не были лекции, это были потрясающие спектакли, перформанс, художественный *хепенинг*. Начинать Юрий Дмитриевич медленно, как бы скучая, понемногу все более увлекался, наконец, приходил в экстаз, подобный которому, кажется, переживают суфии в своем мистическом слиянии с Богом. Французский импрессионизм был Богом Юрия Дмитриевича (тоже в точном соответствии с максимами суфийской мистики «Бог есть любовь» и «Я сам есмь Богом»). Ему не хватало обычных слов для выражения этой любви (хотя его красноречию можно было позавидовать), он бросался грудью на кафедру, он метался по нашей тесной мансарде, как хищник в клетке, он срывал с себя одежду — пиджак, галстук, расстегивал рубашку, он отбивал на кафедре костяшками пальцев удивительные мелодии и дробь, соответствующую градациям черного, красного, розового, серого в живописи импрессионистов. Что такое французский импрессионизм мы знали, как этого не знал никто за пределами той кафедры и того курса, где занятия вел Юрий Дмитриевич. Правда, мы не знали тысячи других, элементарно необходимых для образованного историка искусства вещей. Колпинский просто игнорировал в истории современного западного искусства все, что его по-настоящему не вдохновляло, не приводило в экстаз, позволяя нам самим восполнять пробелы в полученных таким образом знаниях по принципу «учиться понемногу чему-нибудь и как-нибудь». Юрий Дмитриевич, вообще, можно сказать, редко ходил на занятия (то уезжал в командировки, то болел, то,

вероятно, просто забывал о своих студентах, и прождав его положенное время мы расходились). В истории нашей кафедры навсегда остался эпизод, ставший историческим анекдотом, хотя эпизод, насколько я знаю, был совершенно подлинным, только он произошел не с нашей группой, а с группой, младшей от нас на год. Для подведения итогов учебного года староста этой группы в сопровождении еще нескольких студенток отправилась домой к Юрию Дмитриевичу, который, как это часто с ним случалось, чем-то легко (без медицинских заключений) болел. Он подписал необходимый протокол проставленных оценок и размашисто начертил общее заключение по итогам экзаменов: «Группа подготовилась добросовестно. Выдающихся ответов не было». Девочки по дороге в университет прочитали это заключение, и будучи не в силах обуздать в себе разбухшего встречей с Колпинским дьявола, написали ниже: «Лектор не был добросовестным. Лекции были выдающимися». Так это и осталось в истории нашего университетского искусствознания середины 1950-х годов.

2. Закупочная комиссия Министерства культуры СССР при Третьяковской галерее

Всё, чему нас учили в Университете, как вскоре оказалось, никакого отношения к работе после окончания МГУ не имело.

Я впервые это поняла, ощутив полный разрыв между тем миром большой науки, к которому в Университете нас приобщали пять лет, и той практикой, которая составляла суть повседневной «работы», на первом заседании закупочной комиссии при Третьяковской галерее. Меня назначили ответственным секретарем этой закупочной комиссии (в мои обязанности входило ведение протоколов и приготовление материалов, включаемых в повестку дня). Наша «контора» находилась в деревянном сарайчике в заднем дворе Третьяковской галереи. К первому заседанию закупочной комиссии, которое мне предстояло вести (конечно, не в роли Председателя, — Председателем был Андрей Константинович Лебедев, занимавший высокий пост Начальника Отдела изобразительных искусств Министерства культуры СССР, — а в качестве ее секретаря) я готовилась с такой же тщательностью, как к экзаменам (на которых — и в школе, и в университете — у меня

никогда, или почти никогда, не было даже четверок: одни сияющие пятерки). Я знала все о происхождении экспонатов (нескольких десятков произведений современного искусства и старинных картин, собранных из комиссионных магазинов и частных коллекций), которые комиссия должна была оценить и приобрести для Третьяковской галереи; я готова была провести их профессиональный анализ, сделать целые доклады о творчестве авторов. Докладов не потребовалось. На первом же экспонате (это был пейзаж Туржанского из собрания его семьи) мои попытки что-то прокомментировать были оборваны, и сидевший на заседании в своей знаменитой енотовой шубе Александр Михайлович Герасимов сказал с характерным рязанско-московским выговором, которым он любил играть: «Тыщонку дадим и будя!» и махнул рукой. Обсуждение нового приобретения Третьяковской галереи на этом было закончено, и дальше все покатилось в том же режиме.

Разумеется, «сидеть» на таких протоколах было скучно, хотелось самой что-то решать, выбирать произведения, достойные музейных собраний и закупок из министерских средств. Но любая инициатива жестоко каралась. Первым таким наказанием (к сожалению, не только и не столько для меня, сколько для авторов) был отказ закупочной комиссии приобрести те произведения скульптуры, которые я отобрала во время своей первой служебной командировки — в Ригу, на выставку скульптуры трех прибалтийских республик, в сентябре 1958 года. Купили только одно каменное изваяние латышского скульптора Яниса Зариня, остальные работы даже не рассматривали, хотя это были прекрасные гранитные и мраморные композиции, наверно, все самое лучшее, чем советская скульптура была богата к концу 1950-х годов.

Неудивительно, что все мои силы были сосредоточены не на рутинной работе в закупочной комиссии, а на чем угодно, только за стенами этого деревянного барака. Я поступила на заочное отделение аспирантуры Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, и это было начало совсем иной жизни.

3. Академия художеств СССР: ее разные лики

Первый человек, которому я навсегда обязана своей аспирантурой, был Владимир Павлович Толстой, который написал благоприятный отзыв на мой, возможно, еще далеко не совершенный реферат — проспект будущей диссертации о монументальной скульптуре «Советской Прибалтики». Вторым человеком, которому я также «по гробу» благодарна, был Матвей Генрихович Манизер (в то время Вице-Президент Академии художеств СССР), который согласился быть моим научным руководителем и все четыре года, которые я с ним работала (1959—1963), проявлял потрясающее великодушие, толерантность (и к моим дерзким суждениям, и к самой эстонской, латышской и литовской скульптуре, сильно отличавшейся от его собственного строгого «социалистического реализма»), и редкий педагогический талант — умение понимать, слушать, не навязывать свое жесткое мнение.

Вскоре после защиты кандидатской диссертации (в мае 1963 года) я стала научным сотрудником НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР: 27 сентября 1963 года только что назначенный тогда Директором этого Института Андрей Константинович Лебедев подписал приказ о приеме меня на работу в должности младшего научного сотрудника сектора истории искусства народов СССР, которым руководил Борис Владимирович Веймарн. С тех пор я проработала в этом Институте непрерывно 47 лет — до 2010 года (первые шесть лет работы в Университете Николая Коперника в Польше, с 2004 по 2010 год, я еще совмещала со штатной работой в московском НИИ) последовательно в должностях младшего (до 1965 года), старшего (в 1965—1983), ведущего (в 1984—2004) и главного научного сотрудника.

Функции идеологического контроля над всей продукцией нашего Института долгие годы исполнял Владимир Семенович Кеменов, занимавший с конца 1960-х годов должность Вице-Президента Академии художеств СССР. Это был «серый кардинал» всей советской художественной культуры, обладавший исключительными способностями давить, — словно танком, — любое проявление свободной мысли, удушать в зародыше каждую творческую индивидуальность — и в искусстве, и в искусствознании. Он считался пламенным борцом с «формализмом», но не думаю, что у него были принципы и убеждения, необходимые

для того, чтобы стать таким борцом — фанатиком определенной идеи. Главным его принципом, делом жизни, страстью и заботой был сам по себе процесс удушения и подавления всего, в чем билась, хотя бы слабо пульсировала неординарная мысль. Будучи главным экспертом в области искусствознания в Высшей Аттестационной Комиссии (ВАК), он замораживал на долгие годы или срывал присуждение ученых степеней всем, кто ему чем-то когда-либо не угодил (он был страшно злопамятным), в том числе многим талантливым ученым. Если в нашем Институте за то время, когда он находился под пристальным вниманием и идеологическим контролем Кеменова, удалось что-либо ценное написать и издать, то только потому, что Кеменов не успевал за всем проследить, во все вникнуть, а кроме того, будучи очень опытным в сплетении смертоносных интриг человеком, понимал, что нельзя бороться со всеми сразу: одним решительно перекрывал кислород, другим позволял некоторое время дышать. К тому же, при всей своей надутости, в глубине души он был трусом, и не трогал тех, в ком (или за кем) он ощущал определенную силу или способность за себя постоять. С ним надо было говорить тем языком официальной пропаганды и демагогии, которым он сам владел и который он хорошо понимал. Помню, как он пытался выбросить из подготовленного к печати сборника *Из истории советского искусствознания...*¹⁴ мою статью, в которой удалось собрать довольно интересный материал по архивным источникам и газетным публикациям, характеризующий состояние искусствоведческой мысли и художественной критики в прибалтийских (недавно ставших «советскими») республиках в 1940—41 году. Я этим материалом очень дорожила и решила бороться за свою статью, спросив Кеменова, какие у него к ней претензии. Он сказал (и это было крайне с его стороны неосторожно), что в 1940—41 году «мы в Прибалтике еще ничего не успели сделать», вроде бы не было там тогда никакой «советской художественной критики». «Так почему же, — возразила я, — мы отмечаем 35-летие Советской Прибалтики? Если ничего не успели сделать в 1940—41 году, потом была фашистская оккупация, потом сталинский террор, так сколько же лет Советской Прибалтике?». Он побледнел, как полотно, поняв, что я изложила ему

¹⁴ *Из истории советского искусствознания и эстетической мысли 1930-х годов*, ред. В. В. Ванслов, Л. Ф. Денисова, Москва 1977.

тезисы той «вражеской» концепции, согласно которой никакой «советской Прибалтики», вообще, нет и не было и которую он лично никак не должен поддерживать. Всё проглотил, и статью не тронул.

Директором нашего НИИ с начала 1960-х до конца 1980-х годов был Андрей Константинович Лебедев, и мне довелось работать под его руководством более четверти века. Сегодня многие его бывшие соратники и сотрудники часто вспоминают его недобрый словом. Самое удивительное то, что такие недобрые слова находят не только те, кто при его жизни с ним конфликтовал и даже как-то пострадал от принятых им решений (например, блестящий, талантливый ученый Александр Клавдиевич Якимович, которому даже пришлось на некоторое время из нашего Института уйти, наверно, имеет моральное право предъявить бывшему директору свои претензии), но и люди, которым Андрей Константинович помогал, которые при его жизни и директорстве во всем с ним соглашались. Виктор Владимирович Ванслов, который долгие годы был заместителем Лебедева по научной работе (и наверно, должен нести какую-то часть своей ответственности за то, что в Институте, возможно, делалось неправильно) и который был принят, приглашен Лебедевым на эту работу в довольно трудный в жизни Ванслова период, в своих воспоминаниях, опубликованных уже после смерти Лебедева, пишет о нем как о сухом чиновнике, человеке догматичного мышления и ограниченного вкуса. Да, конечно, с чем-то здесь согласиться придется. Был Андрей Константинович — и в период своей работы в Министерстве культуры СССР, и на должности директора Научно-исследовательского института — прежде всего чиновником (идеальным советским чиновником), точно исполнявшим все указания выше стоящего начальства (а выше уже был только академический олимп и всесильный, всемогущий ЦК КПСС, руководивший развитием культуры); был он продуктом сталинской эпохи, насаждавшей догматизм, и был он человеком не слишком гибкого вкуса, о чем свидетельствует то, что ему нравился Лактионов, а лучшего объекта в сокровищнице классического искусства, чем Верещагин, которому он посвятил свое капитальное исследование — докторскую диссертацию, он не нашел. Скрепя сердце могу с этим сегодня согласиться. Но от себя, из глубины моего сердца, моей памяти не смогу найти ни одного дурного слова в адрес Андрея Константиновича Лебедева, не посмею бросить в него

камень. Я благодарна ему за многое, в том числе и за то, что четверть века я работала под руководством человека, которому я доверяла, которого я любила. Русский язык не делает различия между „kocham” и „lubię”, поэтому я пользуюсь тем единственным глаголом, который остается в моем распоряжении. Я представляю себе, как тяжела жизнь тех людей (особенно если это люди науки, искусства, интеллектуального труда), кто волею судьбы оказывается в подчинении и в зависимости от тупых и от подлых «начальников», от тех, кому и возразить не можешь без печальных последствий для себя и кого молча, стиснув зубы, презираешь и ненавидишь. Такая жизнь становится цепью мучительных компромиссов или взрывных конфликтов, в которых твое поражение неизбежно. Мне улыбнулось редкое счастье духовного согласия с человеком, от которого зависела моя судьба. Разумеется, четверть века совместной работы не были сплошным безмятежным раем. Случалось, он грозно гневался на меня (что-то я делала не так, не во-время, не подчинялась строгой дисциплине), но никогда не таил зла. В моей памяти он остался светлым и прекрасным человеком.

Проработав фактически на одном месте почти 50 лет, я, наверно, могла бы войти в книгу рекордов Гиннеса, поскольку большинство моих современников той поздней советской поры (середины — второй половины XX века) часто меняли место работы. Мой случай довольно редкий. Но я сильно ввела бы в заблуждение тех читателей, которые представят себе, будто я, действительно, полвека работала на одном и том же месте.

4. Союз художников (СССР — РСФСР — МОСХ)

Важнейшим местом моей деятельности за стенами Института Такова была работа, точнее теснейшая духовная связь с Союзом художников СССР, членом которого (кажется, самым молодым в Москве) я стала в 1963 году («кандидатом» в члены Союза художников еще раньше — в 1961 году). Она поглощала уйму времени и душевных сил. Трудно описать, какое большое значение имели съезды, пленумы Союза художников, эти непродолжительные, но такие важные встречи друг с другом людей одной профессии, живущих в разных краях огромной страны, с полуслова понимавших друг друга, отнюдь не всегда взаимно близких (нередко даже враждующих,

ощущающих напряжение тайной или явной конкуренции), но одинаково посвятивших себя искусству и без этого искусства своей жизни не представляющих. Ничего подобного этому братству (не мирному, а бурлящему, сотрясаемому внутренними конфликтами, но все же корпоративно замкнутому) не знали миллионы советских «трудящихся», находивших за пределами избранного круга людей, принадлежавших к творческим Союзам (Союзу писателей, Союзу кинематографистов, Союзу художников, Союзу архитекторов, Союзу композиторов, Союзу журналистов).

В отличие от моего Института, Союз художников не был тем же самым, стоявшим на одном и том же месте, многие годы не менявшим ни своего адреса, ни своего названия, ни своего начальства домом. Это были разные дома и разные адреса, и не только в силу переездов, какого-то постоянного кружения по Москве, но и в силу весьма существенных различий в самом статусе, в содержании деятельности, в идеологических ориентирах между Союзом художников СССР, Союзом художников РСФСР и МОСХом (Московской организацией Союза художников), связанных между собой отнюдь не простым и ясным соподчинением в рамках одной пирамиды (все-союзная — республиканская — городская структура), но сложнейшими токами внутренних течений и противоборства. МОСХ стремился к самостоятельности, претендуя на особый статус столичной организации. В советское время он такой самостоятельности не имел, получил уже после развала СССР, и не думаю, что такая самостоятельность, в том числе полная изоляция от всех домов творчества и прочих ценностей, созданных в системе Союзов художников СССР и РСФСР, пошла ему на пользу. Союз художников РСФСР был постоянным оппонентом, конкурентом, контрсилой против Союза художников СССР. Он и создавался (спустя несколько лет после того, как Союз художников СССР уже существовал, фактически заложенный еще в 1930-х годах, как Оргкомитет будущего Союза, а официально заявивший о себе на первом учредительном съезде в марте 1957 года) с целью обуздать слишком своенравный Союз художников СССР, сформировавшийся на волне XX съезда КПСС и разоблачения «культы личности Сталина». К началу 1960-х годов наступали уже иные времена, и Союз художников РСФСР, возглавленный верным ленинцем сталинского формата Владимиром Александровичем Серовым, развернувший

по всей стране сеть зональных и республиканских выставок «Советская Россия», опиравшийся на «здоровую русскую глубинку», тлетворным влиянием буржуазного Запада не затронутую (там «университетов не кончали»), должен был стать мощным идеологическим тараном, направленным против всяческого «формализма», «мирового еврейства», политической «фронды», свободомыслия и, Бог знает, против чего еще, пригрезившегося испуганным идеологам давшего сильный крен государственного корабля. На самом деле никакого «формализма», «мирового еврейства», а уж тем более истинного свободолюбия ни в Союзе художников СССР, ни в МОСХе не было. Немножко фрондёрствующая, немножко либеральная, немножко независимая интеллигенция там, конечно, гнездилась, но государству было от нее не больше, а пожалуй, меньше вреда, чем от серовских идеологических тяжеловесов.

МОСХ сначала находился в Ермолаевском переулке — против Чистых прудов над тем трамвайным путем, на котором потерял свою бедную голову булгаковский Берлиоз из «Мастера и Маргариты». В начале 1960-х годов МОСХ занял весь нижний просторный этаж (с выставочными залами) большого дома на Беговой улице (№ 9), недалеко от единственного на всю Москву ипподрома. В 90-х годах арендовать это прекрасное помещение МОСХ оказался не в силах и переехал в более скромный особняк в Старосадском переулке, недалеко от площади Ногина. Там и ныне находится его администрация.

Дом в Ермолаевском переулке был желанным, но еще чужим; я едва только переступила его порог (в 1959 году), а вот на Беговой в многосерийном драматическом фильме развернулась вся моя многолетняя жизнь в МОСХе, вся моя любовь—ненависть, все мое счастье—горе, вся моя творческая «карьера» со взлетами и падениями.

Прежде всего, я с головой погрузилась в бурную деятельность комсомольской организации МОСХа, которую возглавил тогда Женя Щеглов (известный мастер сатирической графики Евгений Щеглов), перенявший свою «должность» от уже вышедшего из комсомольского возраста Виктора Иванова. Это были прекрасные времена. По стране звенела праздничной мазуркой хрущевская «оттепель», к нам на Беговую приходили поэты и барды (Евтушенко, Ахмадулина, Окуджава), читавшие и певшие под гитару свои изумительные стихи; готовились первые молодежные выставки, разворачивались

творческие диспуты в молодежных кафе. В роли самых доброжелательных кураторов, поддерживавших многие наши начинания, выступали тогда Краснопресненский райком комсомола и ЦК ВЛКСМ, где Отделом культуры руководил Николай Иванович Кузнецов, возлагавший на нас — молодых художников и искусствоведов — большие надежды. Именно он организовал незабываемую поездку в апреле 1960 года во Львов. Меня включили в группу специалистов (там были и театралы, и литераторы, и музыканты, в частности, прекрасный, умный мальчик Рубен Вартанян, иронично определявший свою роль в этой нашей «бригаде ЦК ВЛКСМ» словами «и примкнувший к ним Шепилов»), которые должны были изучать все виды культуры Львовской области (почему-то в ЦК ВЛКСМ ею заинтересовались), проводить встречи с львовской творческой интеллигенцией, выступать с лекциями, потом писать длиннейшие и подробнейшие отчеты. В моей жизни это была вторая (после студенческой практики летом 1957 года) встреча со Львовом, пик высокой любви — к чему, к кому, даже не знаю, скорее всего к самой атмосфере польского Львова (в своем дневнике я писала, обращаясь к нему: «Кровь твоя течет во мне, что ли?»), к эху, отбивавшемуся от булыжников его мостовых, к прозрачному воздуху над горными перевалом в Сколе, к тревожной тишине границы (Польша была рядом, еще недостижимая тогда Польша).

Женя Щеглов, как мавр, сделавший свое дело (много добрых, прекрасных дел), вскоре из комсомольской организации ушел, мы остались в кругу сверстников. Все — еще «неприкаянные», почти безработные («денег ни гроша, но поет душа, заглушая звуки нежной скрипки...»), окрыленные надеждами. В этом нашем кругу были только что окончившие Суриковский институт Олег Комов, Юра Чернов, ставшие потом известными скульпторами-академиками; был сын уже входившей во власть Екатерины Алексеевны Белашовой Саша Белашов; была никаких институтов не кончавшая дочка дворничихи Дома художников на Большой Масловке Ира Хусаинова, тогда еще милая, скромная девочка.

Меня выбрали секретарем этой комсомольской организации, но случилось это, к сожалению, уже в трудные для всего МОСХа времена. В конце 1962 года, после посещения выставки «30 лет МОСХа» в Манеже Никитой Сергеевичем Хрущёвым и яростного разгрома им «формалистов», там ему специально показанных, было

принято решение о роспуске партийной организации МОСХа. Партийное руководство решило распространить это и на комсомольскую организацию: секретарь парткома Игорь Бережной велел мне провести «ликвидационное» собрание, предложив всем входившим в нашу маленькую ячейку членам ВЛКСМ прикрепиться к другим организациям по месту жительства или работы. Я не выдержала испытание этого времени, не сопротивлялась, сдалась, объявила товарищам, что наша организация распущена. Не знаю, могла ли я поступить иначе. Не хочу себя задним числом оправдывать, но помню, всей кожей помню атмосферу тех дней. Председатель МОСХа Дмитрий Константинович Мочальский, смертельно напуганный тем, что произошло в Манеже, тогда не только никого не защищал — ни партийную, ни комсомольскую организации, ни своих коллег и товарищей — художников, но охотно сам «выявлял» и отдавал на верховный суд разгромной критики всех колеблющихся, сомневающихся, еще даже ни в чем не уличенных, но заподозренных в идеологических грехах. Парализованный страхом, он почти несколько месяцев не подписывал тогда никаких бумаг — характеристик, протоколов выставочных жюри, распоряжений, — жизнь в МОСХе была почти парализована.

На некоторое время из МОСХа (а из комсомола — навсегда) я ушла.

В 1966 году начался мой горький роман с Союзом художников РСФСР. Он размещался в сером доме на улице Чернышевского (№ 37) — на втором этаже секретариат и референты, на первом — технические службы и редакция журнала «Художник». У меня всегда было смутное ощущение, что это все-таки чужой, не совсем мой дом, хотя приняли меня там, — разумеется, по мановению руки всесильного Владимира Александровича Серова, совмещавшего в ту пору пост Председателя Правления этого Союза и Президента Академии художеств СССР, — очень радушно: ввели в республиканский выставком первой молодежной выставки художников РСФСР, отправили в интересные командировки — в Ростов-на-Дону, в Ставрополь, в Ленинград, затеяли большое и нелегкое дело, связанное с назначением меня на должность главного художника-эксперта Министерства культуры РСФСР, завершившееся уже летом 1967 года. Казалось бы, ничего, кроме благодарности, я не должна испытывать к людям, правившим этим Союзом (после смерти

В. А. Серова, с начала 1968 года до Второго съезда, состоявшегося в октябре этого года, им правил триумvirат: Виктор Коновалов, Александр Вязников, Михаил Траханов). Но я оказалась неблагодарной воспитанницей. В конфликте между этим триумvirатом и Юрием Титовым, посмеявшимся поднять свою курчавую голову чуть выше положенного ему уровня, дерзко и открыто встала на сторону Титова. На выборах, состоявшихся на Втором съезде художников РСФСР в октябре 1968 года, Вязников провалился с треском, потерял все свои красные папочки, с которыми он до последнего времени гордо ходил, пряча в них в заветные списки (кандидатов, делегатов, членов счетной комиссии). Для утешения Вязникова назначили на должность главного художника газеты «Правды» (органа ЦК КПСС!), но ни на какой должности Вязников работать уже не мог и скоропостижно скончался. К власти на улице Чернышевского пришла новая, еще более хищная стая молодых волков, установив там свои порядки, не лучше серовских и вязниковских (прежний Секретариат еще раздирали внутренние противоречия, а новый — под руководством Гелия Михайловича Коржева — был единой командой, дружно и слаженно действовавшей во имя обеспечения собственных крупномасштабных интересов).

Третьим и высшим центром ныне исчезнувшей пирамиды был Союз художников СССР. Сначала он размещался на первом этаже большого дома на улице Горького, между Пушкинской площадью и площадью Маяковского. Первые годы после окончания Университета я просто не представляла себе своей жизни без этого Союза. Что я там делала, в кабинетах секретарей, в комнатах разных референтов, при коротких, мимолетных встречах и в долгих, на всю жизнь запомнившихся беседах с художниками из разных республик, трудно даже перечислить. Почти со всеми «героями» моей будущей диссертации я сначала встречалась в стенах Союза художников СССР — потом уже на выставках и в их мастерских в Риге, Таллинне, Тарту, Вильнюсе. Думаю, что превращение Союза художников СССР в своеобразный творческий «проходной двор» было в интересах его сотрудников и руководителей и поощрялось ими. Постоянное движение художников и искусствоведов, живших в Москве или приезжавших в Москву из дальних городов и республик (кто-то на что-то жаловался, кто-то на что-то надеялся, кто-то о чем просил), создавало ту питательную среду, которая давала сотрудникам и руководителям этого Союза не только

необходимую информацию о том, что где происходит, но и ощущение собственной власти над всеми, кто к ним обращался. Выработывался определенный стереотип поведения референта, который внимательно, доброжелательно каждое обращение выслушивал, умел создать иллюзию личного участия, а главное, умел направить недовольство (мало ли кого и как обидели) в нужное для руководства Союза на данный момент русло. Знаю это и на своем примере, и на примерах из жизни моих коллег. В трудный момент, когда я безнадежно искала работу (весной 1959 года), мне в Союзе художников СССР ничем не помогли, но осторожно и настойчиво внушали, что виноват в моих бедах (уходе из Дирекции художественных выставок и панорам) Андрей Константинович Лебедев (очень он деятелям с улицы Горького не нравился и не устраивал их на посту Начальника отдела изобразительных искусств Министерства культуры СССР) и подсказывали мне, как написать на имя Юрия Ивановича Пименова (почему-то именно он аккумулировал поток подобных жалоб) заявление, которому они дадут ход. К счастью, ничего подобного я не написала и уже тогда инстинктивно понимала, что как-то не по-доброму меня жалеют и пытаются использовать. Через несколько лет (в 1965 году) в ласковые руки референтов с улицы Горького попал литовский искусствовед Стасис Будрис. Горячий, вспыльчивый, безмерно честолюбивый, до абсолютного эгоцентризма влюбленный в самого себя и при этом колоссально продуктивный, он, уже пораженный шизофренией, добивался признания, не терпел рядом с собой никого, кто хоть как-то прикоснется к материалу, в своем монопольном праве распоряжаться которым он не сомневался, повсюду видел врагов, завистников и конкурентов. Уж с ним-то на улице Горького знали, как поступить, какой огонек подбросить в бочку с порохом, в каком направлении подтолкнуть взрыв его ярости. И его буквально взорвали, бросили на трибуны, с которых он, очарованный собственной дерзостью и в то же время уверенный в мощной поддержке, наговорил уйму незволенного и непростительного, объявил войну всем академическим силам. На этой войне он и сгорел. Министр культуры Литовской ССР снял его с работы (Стасис работал тогда в должности инспектора), на какое-то время его перестали печатать, и после нескольких бессонных ночей он покончил собой. Ни среди референтов, ни среди секретарей Союза художников СССР, так нежно в свое время его

пригревших, так наслаждавшихся его гневными выступлениями против их собственных врагов, не нашлось ни одного, кто хотя бы позвонил ему в один из последних, черных для него дней, сказал бы ему или о нем доброе слово, присутствовал бы на его похоронах.

В то же время среди референтов («референток») во всех трех Союзах художников были люди, сохранявшие и собственное достоинство, и широту взглядов, и профессионализм, и душевную доброту. Такой была поистине прекрасная Маргарита Халаминская, «курировавшая» искусство Средней Азии и писавшая о нем. Такой была тихая, скромная, очаровательная Мариша Бакулева. Добрым словом вспоминают украинские и белорусские художники Ольгу Иосифовну Прохайло. Обаятельная сероглазая Галина Шиманьская и вне должности референта (должности весьма ответственной — по зарубежным связям), которую она, как и все сотрудники Союза художников СССР потеряла с исчезновением этого Союза в 1992 году, проявила себя прекрасным руководителем московской Ассоциации художественных критиков и историков искусства. Поистине везло с достойными референтами искусствоведам в МОСХе, будь то мудрейшая женщина Татьяна Лазаревна Мальцман или пришедшая ей на смену Нина Васильевна Баркова — человек широкой толерантности, доброты и искренности. Но к сожалению, чаще в облике референта проявлялись самые отвратительные черты маленького хищника, самодура и паразита. Чем ниже был уровень образования и интеллекта такого референта, тем агрессивнее было его поведение. Очень горькой была судьба таких людей, как только они теряли свою работу. Нелля Вадимовна Альбова (референт по зоне «Большая Волна» Союза художников РСФСР) долго никак не могла понять, как же так случилось, что мгновенно, как только она ушла на пенсию, все ее бывшие клеветы отвернулись от нее, не предложили никакой помощи, забыли о ее существовании.

5. Перестройка

Нелегкие дни пережила Ася (Анна Георгиевна) Зуйкова, еще остававшаяся на свою беду референтом Союза художников СССР «по прибалтийским республикам», когда из этого Союза уходила Литва, а за ней и вся мятежная Прибалтика. Привыкшая распоряжаться и определять

(проводя на местах волю московского начальства), по какому сценарию пойдет тот или иной республиканский съезд, кого выберут в Правление Союза художников Литовской, Латвийской, Эстонской ССР, она вдруг оказалась персоной нон-грата на том самом знаменитом — последнем советском, первом независимом — мартовском съезде Союза художников Литвы 1989 года, на котором с ней уже не только не считались, но прямо дали ей понять, что на этом съезде она — человек посторонний.

Всех референтов уволили из Союза художников СССР в конце 1991 года, когда им нечем стало платить зарплату. Они подали коллективное заявление в суд в надежде отстоять свои права. Суд признал увольнение незаконным и обязал администрацию Союза художников СССР выплатить им зарплату вплоть до... до дня ликвидации этого Союза. Этот день наступил одновременно с оглашением судебного решения. Свою последнюю зарплату (уже почти ничтожную и таявшую в руках в атмосфере наступившей инфляции) они получили, но не вернулись в тот особняк на Гоголевском бульваре, в который Союз художников СССР переехал с улицы Горького в середине 1960-х годов. Возвращаться было некуда. Союз художников СССР перестал существовать вместе со Советским Союзом.

Непостижимы, поистине непостижимы судьбы не только отдельных людей, но целых корпораций. Наиболее «левый» в советской системе ценностей, наиболее либеральный, может быть, более других центров художественной культуры способствовавший «перестройке», сопротивлявшийся партийному диктату, из года в год подтачивавший неуловимой эрозией все основы коммунистической идеологии (хотя всегда умеренно, осторожно, без риска для тех, кто этот Союз возглавлял и из рук советской власти кормился), Союз художников СССР стал первой жертвой совершившегося в 1991 году великого демократического переворота и исчез, будто бы его и не было. А более всего сопротивлявшаяся «перестройке», готовая стать верным оплотом ГК ЧП, всегда бывшая жестким плацдармом коммунистической реакции Академия художеств СССР волшебным росчерком пера Бориса Николаевича Ельцина (который об этой Академии никакого понятия не имел, но кто-то, готовивший тот знаменитый указ, его руку умело направил) была приравнена к таким сокровищницам отечественной культуры, как Большой театр и Третьяковская галерея, и внесена

в список объектов, оказавшихся под охраной нового государства. Она не исчезла, вздохнула с облегчением, получив новый статус Российской Академии художеств, позволявший ей вести свою историю уже не с 1947 года, а с добрых царских времен, и все осталось на своих местах: особняк Академии на Кропоткинской улице, наш Институт в ее дворе, ученые звания и степени, должности, прежняя субординация. Конечно, и в ее стенах появились новые люди. Никогда в жизни никакой Отдел культуры ЦК КПСС не утвердил бы в прошлом на должность Президента Академии такого живого, раскованного, свободного и не признающего никаких ограничений в быту и творчестве человека, как Зураб Церетели (а без утверждения ЦК никакие выборы Президента были немислимы). Немножко изменились и нравы. Сильнейший крен был сделан в сторону православия: восстановление и украшение Храма Христа Спасителя стало едва ли не главным делом новой Российской Академии художеств (ее прежнее атеистическое руководство, не дожив до новых времен, и в страшном сне не могло бы представить себе ничего подобного). Что-то и внешне изменилось:

рядом с Академией появилась Галерея Зураба Церетели и роскошный грузинский ресторан, даже капитальный ремонт всего старого особняка Зураб Церетели начал за свой счет, но не успел довести до конца, финансовый обвал августа 1998 года ударил и по его миллионнам. Что-то осталось по-прежнему, даже компьютеры, ксероксы и электронная почта появились не сразу. Николай Петрович Шкиль, которого новый заместитель Директора нашего Института Евгений Владимирович Зайцев прихватил за собою из ЦК КПСС, еще несколько лет рассматривал доверенный ему печатный станок (ксерокс и прочее оборудование для собственного мини-издательства) как поле идеологического контроля над всей научной продукцией Института. И все же времена контроля и цензуры кончились. Стало впервые возможным писать и говорить то, что думаешь, и печатать то, что пишешь, без страха послушаться, без оглядки на то, что приказано сверху.

Почетным членом именно такой, обновленной Российской Академии стал в 2019 году профессор Ежи Малиновский.