

«Он человек был, человек во всем...»

Марина Свидерская

Он человек был, человек во всем;
Ему подобных мне уже не встретить.

*У. Шекспир. Гамлет. Акт I, сцена 2.
Перевод М. Лозинского*

Для всех, кто близко знал Евсея Иосифовича Ротенберга, во всяком случае, для тех, кто с ним работал в отделе классического искусства Запада Государственного института искусствознания, поверить в бесповоротность его ухода очень трудно, почти невозможно.

В течение последних нескольких лет с разрешения дирекции он по состоянию здоровья работал дома, приезжал только на обсуждение собственных текстов, ему передавали для ознакомления сочинения коллег, и он сообщал им свое мнение по телефону. Оставаясь творчески активным почти буквально до последних мгновений своей жизни (в сентябре 2011 года в связи со столетним юбилеем ГМИИ им. А.С. Пушкина им была подготовлена статья о пребывании в стенах музея коллекций Дрезденской галереи и ряда других немецких собраний), он изменил привычный ранее рабочий ритм и пристрастился к «ночным бдениям» за письменным столом: тьма и тишина способствовали особенно глубокой и напряженной сосредоточенности. А она была необходима в силу того, что в своих научных поисках исследователь поднялся на такую высоту обобщения, что ее хочется назвать «метафизической». Подобная метафизичность – по существу уже философская по своей природе ориентированность на поиски «предельных оснований» в своей профессии – была не только интеллектуальной, но и экзистенциальной, жизненной. Евсей Иосифович не раз говорил, что по достижении 80-летнего возраста человек соприкасается с разреженным воздухом горных вершин: слишком многое остается далеко внизу – события, стремления, спутники... А 90 лет – эту границу он перешел в 2010 году – «это прямо Эверест», то есть холод, пустота (многие товарищи уже ушли), одиночество, но и пронзительная резкость, отчетливость видения и беспредельная широта, всесторонняя распаханность горизонта.

Несовпадение нашего дневного образа жизни с его ночным затрудняло общение – даже для звонков был довольно узкий временной коридор. И тем не менее его присутствие ощущалось неизменно и непосредственно – в обсуждениях, дискуссиях (его мнение оставалось постоянным ориентиром и критерием оценки), но также и в разговорах об общих делах, в житейских перипетиях, в повседневных радостях и горестях. Вместе с окружавшей его атмосферой глубочайшего восхищения, взаимного уважения и доверия, теплой дружеской симпатии, а для меня – почти семейной привязанности, он вошел в жизнь каждого из нас как ее неотъемлемая и важнейшая часть. Мы и теперь по разным конкретным поводам прибегаем к его мнениям, высказываниям, но не погружаемся в воспоминания о нем, как о прошлом. Как и в прежние годы, мы не видим его среди нас, но нам привычно думать, что где-то там, в неопределенном удалении от нас он все также сидит за столом, слева – лампа, прямо перед ним – полированная коробочка из уральского камня с канцелярскими мелочами, стопка белых листов бумаги. Позади во всю стену – книжный шкаф с фотографиями близких и книгами, которых не найдешь и в лучших библиотеках страны. Книжное собрание обновлялось в ходе частых зарубежных поездок супруги Евсея Иосифовича, Ирины Александровны Антоновой.

Книги были его радостью и сами по себе – он с детства любил их смотреть, читать, а в зрелые годы и делать, – и как проводники в мир искусства. Во время нередких за период нашего знакомства (с 1959 года) и совместной работы (с 1971 года) моих визитов, пригласив меня к себе в кабинет, говорил, едва сдерживая радостное возбуждение: «Сейчас я вам кое-что покажу». И появлялась новая книга. Любовно касаясь ее, разворачивая страницы, обращался ко мне: «Смотрите, Марина, не правда ли, как красиво?» Откидывался чуть назад, румянился, блестел очками, любовался. И впрямь было красиво, да еще как. Какое счастье было окунаться вместе с ним в эту радость совместного «эстетического переживания» – ну да, того самого, незаинтересованного, бескорыстного и свободного, которое так трудно бывает обрести в современных инсталляциях и перформансах.

А потом была беседа. Как правило, она имела конкретную деловую составляющую: подготовка к изданию очередного тома комплексной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века» или сборника научных работ сотрудников отдела, но никогда этим не ограничивалась. С малознакомыми людьми Евсей Иосифович был очень сдержан, держался замкнуто, но с людьми близкими раскрывался охотно, щедро делясь сокровищами души и ума, а делиться было чем. Профессионал высочайшего уровня, заметив в собеседнике интерес к искусству, Евсей Иосифович отзывался на него с такой готовностью, что мог подарить непосвященному и час, и два своего плотно загруженного времени, убабляющийся с годами ход которого переживался им

очень остро: он утверждал, что час на самом деле в наши дни длится всего 45 минут.

Но разговор о делах был ограничен в своем содержании, а дальше на смену необходимости приходила свобода. Евсея Иосифовича принято считать эрудитом, Ирина Александровна называет мужа своим «вторым университетом». Действительно, знания его были глубоки и обширны, природа наделила его блестящей памятью и острым умом, но от слова «эрудит» веет тяжелой, гелертерской тягой к классификации, систематизации, если угодно, «капитализации» знаний. Осведомленность Евсея Иосифовича не подавляла, была живой, воспринималась как сейчас обретенный результат непосредственной любознательности и потому вдохновляющей и заразной. Хотелось слушать, узнавать, вспоминать самому и свое и думать вместе с ним. Объекты его интереса были привлекательны также в своем бесконечном разнообразии: история своя и чужая, география, естествознание, математика, мир искусства всех видов и жанров, политика, философия, спорт... Мы вместе любили Эйнштейна, Резерфорда, Петра Леонидовича Капицу, Нильса Бора, шахматы и шахматистов – я больше Ботвинника, он – Алехина и Капабланку. Евсей Иосифович рассказал мне, какой отвагой обладают мастера тяжелой атлетики, футбольная и хоккейная стратегия обсуждались неоднократно. Мы вместе увлекались Наполеоном – не только в изложении Тарле, но и Манфреда: переживали момент, когда еще на Корсике по законам вендетты враждующее семейство осадило дом Бонапартов и молодой Наполеон выпрыгнул в окно, вскочил в седло и в бешеной скачке ушел от погони и от смерти («интересно, – размышлял Евсей Иосифович, любивший патетические сюжеты облеച്ച интонациями комической серьезности, – как называла мамаша Бонапарт, мадам Летиция, своего старшего сына, когда он был маленьким? Напо, что ли? Ах, он ужасен, этот Напо!»).

Однажды случилось очередное противостояние Марса – он висел над горизонтом, скорее оранжевый, чем красный, но яркий. Звоню: «Евсей Иосифович! Вы Марс наблюдаете?» – «Нет. А где он?» – «Ну, как же Вы!» В следующий момент все семейство с балкона созерцает Марс, а спустя год или два приношу от подруги, занимающейся космосом, посмотреть свежую фотографию поверхности Марса, снятую американским спутником, – успех полный. Летом, на даче, сверхсерьезный, академически неприступный в глазах многих Евсей Иосифович специально водил поздно вечером, почти ночью, свою тещу Иду Михайловну, с которой был очень дружен, послушать необыкновенного соловья, прилетевшего в их края, обладателя редкого количества и качества певческих колен. В доме у них жил щегол, чудесно пел. Когда он прожил свой полный птичий век и скончался, все горевали, как о близком и любимом существе. Кошка Аська больше всех в доме привечала Евсея Иосифовича. Как только он садился перед телевизором, она вспрыгивала к нему на

колени и, положив передние лапы к нему на грудь, стояла так, глядя ему в лицо. «Это прямо какой-то экстаз, – говорю, – она так вас любила?» – «Да нет, в стеклах очков отражались огни от экрана телевизора. Это ее занимало». – «Должно быть, все-таки любила». Нынешний кот, Персик, подаренный Ирине Александровне, во всяком случае, Евсея Иосифовича очень любил. Как только хозяин оказывался за письменным столом, белый пушистый голубоглазый котик редкой породы, деликатный, хрупкий и очень чувствительный, тут же располагался на его коленях, в своем любимом убежище, или на столе, рядом с рукописями, как их хранитель.

Притягательность незримой ауры Евсея Иосифовича ощущали не только животные, но и люди. Вскоре после того, как Евсей Иосифович пришел к нам в отдел Запада, меня остановил в коридоре сотрудник института, А.И. Мазаев, и спросил: «Кто это?» Я объяснила и в свою очередь задала вопрос: «А что?» – «Да так, какой-то он необычный». – «Какой?» – «Несуточный какой-то». Обаяние этой несуетности было, тем не менее, гипнотического свойства. При полном отсутствии со стороны Евсея Иосифовича каких-либо даже минимальных усилий завоевать ее расположение (того, в кем доводилось общаться), работник институтской бухгалтерии Мария Ивановна прониклась к нему такой симпатией, необъяснимой даже для нее самой, что, уйдя из института на пенсию, многие годы неизменно продолжала осведомляться, как там Евсей Иосифович, подчас с трудом вспоминая его имя, но храня в душе его образ: «...ну ты знаешь, о ком я...» И она не единственный «реципиент» такого впечатления, многие другие могут то же самое сказать о себе. Помнится, стремясь как-то определить природу подобного явления, покойная Э.Л. Лаевская сказала: «Евсей Иосифович, вы добрый». – «Нет», – ответил он. – Я не добрый». – «А какой же?» – «Обыкновенный». Доброты как специально выраженного качества, часто соседствующего с мягкостью, бескостностью натуры, в нем, действительно, не было. Он умел быть твердым и даже жестким (крайне редко). Так, меня потрясло, когда однажды он сказал об одном известном искусствоведе, что тот в трудные времена сделался «прислужником у палачей». Но и обыкновенным Евсей Иосифович тоже не был. Речь в данном случае идет не о его выдающемся научном потенциале (об этом ниже), а все о том же таинственном излучении его натуры.

Однажды мы вместе с Евсеем Иосифовичем возвращались после похорон В.Н. Прокофьева. У меня от пережитого разболелась не только голова, но и впервые с такой силой спина – видимо, возбудились нервные окончания. Я пожаловалась Евсею Иосифовичу, он участливо посочувствовал, затем заговорили о другом, и пока мы дошли до станции метро, боль совсем прошла. Я была поражена: «Евсей Иосифович, у меня и голова, и спина совсем не болят. Вы что же, целитель, экстрасенс?» Он пожал плечами и сказал, что знает об этой своей способности,

ему уже не раз говорили об этом избавленные от боли люди. С тех пор, не афишируя этого, я часто сознательно пользовалась возможностью освободиться от дискомфорта: садилась рядом с Евсеем Иосифовичем на заседании отдела, на общем собрании института, ему это ничего не стоило, а мне приносило облегчение.

Это, конечно, природный дар, но когда А.Д. Чегодаев говорил о Евсее Иосифовиче «Евсей – ангел Божий», он, конечно, имел в виду другое: деликатность, благожелательность, выдержанность, скромность и то, что безусловно чувствовали все, – редкую в наше противоречивое, да что там, трагическое и страшное время, выпавшее на долю страны в XX веке, нравственную чистоту, абсолютную, безупречную, кристальную. Нельзя представить себе Е.И. Ротенберга не только участником какой-либо двусмысленной коллизии, но и просто раздраженным, грубым, повышающим голос или стремящимся как-то выделиться, выпятить себя, свои заслуги, свое значение и место. Любимое его слово было «неудобно»: неудобно обращать на себя внимание, неудобно кого-либо затруднять, неудобно просить и т. д. Своим недостатком он считал природную застенчивость, с которой сознательно боролся. Чтобы ее преодолеть, согласился в свое время занять должность ученого секретаря ГМИИ им. А.С. Пушкина, сугубо публичную по своей природе, требующую к тому же организаторских навыков. Справился. Однако вынужденное «неудобство» некоторых жизненных ситуаций по-прежнему переносил болезненно, настолько, что испытывал потребность этим ощущением поделиться: рассказывал, в частности, каким мучительным по сопряженному с ним «неудобству» был для него момент, когда Святослав Теофилович Рихтер, провозжая их с Ириной Александровной как своих гостей, попытался подать ему пальто.

Другой «недостаток» Евсея Иосифовича – сильная близорукость. Она не помешала ему стать «ворошиловским стрелком», выполнить необходимые для этого нормативы по стрельбе. Однако когда во время войны в связи с призывом в армию он проходил проверку, то выяснился другой дефект – астигматизм, незаметный при стрельбе в помещении, но возникающий на открытом воздухе. Воином Евсей Иосифович не стал, но рыл окопы и создавал оборонительные рубежи на подступах к Москве. Весь ход войны, отпечатавшийся в характерных образах – рисунках, фотографиях, кинохронике и газетных статьях, где рассказывалось не только о боях, но и о том, что находили наши бойцы в отвоеванных от врага городах и селах, остался в его памяти навсегда. Я моложе на семнадцать лет, тоже немного помню войну по личным (детским) впечатлениям, больше – по книгам и фильмам, но качество нашей памяти различно. Мои впечатления, естественно, более дистанцированы, его – непосредственны. Я с удивлением осознала это тогда, когда Евсей Иосифович собирался в командировку в ГДР и сказал мне, что испытывает психологические трудности от сознания, что ему предстоит ступить

на немецкую землю. Меня как громом поразило: вот это да! Значит все, что писали о зверствах фашистов Илья Эренбург, Ванда Василевская, Борис Полевой и другие военные корреспонденты тех лет, для Евсея Иосифовича все еще живая реальность? Взволновалась, беспокоилась о нем, как все сложится, ждала его возвращения. Приехал довольный, спокойный, просветленный, сказал: «Это совсем другой народ».

Как у всякого человека, у Евсея Иосифовича были черты, которые в определенных обстоятельствах могли восприниматься как причуды или маленькие слабости. Он был очень чуток к качеству вещей, произведенных людьми: и рукотворных, и машинного производства, не только художественных, но и утилитарных. Авторучки и часы известных западных фирм – подарки Ирины Александровны – восхищали его вложенным в них мастерством, доставляли ему искреннюю радость, над которой я, каюсь, подчас подшучивала, называя его «пижоном» и «буржуем». От него я восприняла сохраняющийся до сих пор стабильный интерес к машинному дизайну, предпосылкой которого стало вполне наивное восхищение моделью Альфа Ромео, испытанное мною еще в 1969 году во время поездки с группой сотрудников института в Австрию. Направляясь со мной куда-нибудь с вполне деловыми целями, например, в издательство «Искусство», Евсей Иосифович никогда не пренебрегал возможностью остановиться на улице возле BMW, Audi или, тем более, Lamborghini новой модели и, обходя их вокруг с видом исследователя, продемонстрировать мне выразительные особенности их облика.

По своему мироощущению Евсей Иосифович был закоренелый урбанист. Сельские красоты были ему вняты, но не особенно интересны, пребывание на даче его томило. Его восприятие было от природы архитектурно, структурно. Город как телесно-пространственный синтез, как пластическая конструкция и подвижная среда, статика и динамика, слитые воедино, был для него ценнейшим объектом изучения и переживания. Закономерно, что его характеристика архитектуры Италии XVII века и, в особенности, барочного Рима в соответствующем томе «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века» (М.: Искусство, 1989) принадлежит к самым блестящим страницам нашего искусствознания. Провинциал, родом из Тулы, Евсей Иосифович в молодости, живя в общежитии студентов МИФЛИ – Московского института философии, литературы и истории – в Сокольниках, имел привычку передвигаться по Москве пешком, не затрудняясь большими расстояниями. В зрелые годы он изумлял меня и других коллег тем, что знал в нашем городе не только улицы и площади, но помнил «в лицо» едва ли не каждый дом. Любил экзаменовывать на ходу, спрашивая имена проектировщиков тех или иных построек. Я, конечно, кое-что помнила, но, в общем, с треском проваливалась. Он шуточно укорял: «Стыдно, Марина Ильинична, стыдно!», но было заметно, что отчасти в глубине души рад моему невежеству, способствовавшему превращению

меня в благодарного слушателя его рассказов о том, как застраивалась Москва. Еще совсем недавно любил показывать мне новые здания, казавшиеся ему интересными по своей архитектуре. С появлением новых станций метро всегда выезжал «на место» для ознакомления и оценки. Знал и помнил названия всех использовавшихся у нас в разные годы отделочных материалов – редких по разнообразию мраморов, карельских, кольских и уральских гранитов.

Чувство материала у него было глубинное, почвенное, органическое. Оно составляло одну из важнейших сторон его восприятия архитектуры как искусства. Ее образы представляли для него в захватывающей непосредственности творческого усилия, направленного на претворение материальной стихии энергией упорядочивающей воли в прямом акте созидания, «делания». Здание как универсальная плоть мира, взнуданная логикой познанного закона тектоники и человеческой жаждой гармонии, впервые открылось мне в облике монастыря Джвари, стоящего на высокой скале над слиянием Арагвы и Куры, где мне, студентке 4-го курса искусствоведческого отделения истфака МГУ, довелось оказаться рядом с Евсеем Иосифовичем. Что в этом переживании было от инспирации моего собеседника, что от себя самой, сейчас трудно различить. По-видимому, то, что он говорил, настолько глубоко и естественно вошло в меня, что сказанные им слова не запомнились. Зато помню охвативший моего собеседника светлый, радостный подъем духа и то, как сама попыталась передать собственное ощущение: «Здесь ничего другого не хочется». То есть невозможно иное, столь же убедительное единство бесконечного и могучего тела природы, перелившегося в плоть здания, и противостоящей этой вселенской стихии кристаллической структуры, собственно архитектуры здания, с экстатическим напряжением, но победоносно, героически удерживающей эту безмерность в строгой геометрии своих граней.

Поездка в 1959 году по Грузии и Армении, куда Ю.Д. Колпинский, тогдашний коллега Евсея Иосифовича по работе в Институте теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, повез на практику студентов-искусствоведов и пригласил с собой своего сотрудника, была для примкнувшего к молодежи взрослого сотоварища не просто познавательным актом. Это была судьбоносная встреча – первое живое соприкосновение с миром античной классики: с мраморными колоннами храма в Гарни и колоссальными капителями Звартноцца, украшенными изваянными в камне гроздьями винограда, с землей, где слышен «топот легионов Помпея и Митридата», с горами и живописными долинами, уставленными христианскими храмами, в византийской матрице которых, в самой ее сердцевине, живет не только ген гибкой эллинистической пластики, но и строгий, регулярный разум латинян.

Это было потрясение, результатом которого стало подтверждение врожденного чувства собственного коренного родства с почвой и аурой

средиземноморской культуры. Спустя годы Евсей Иосифович признается самому близкому человеку, своей жене Ирине Александровне, что считает своей духовной родиной Италию и хотел бы быть похоронен в Риме. Поворот к Италии совершился не сразу. Дипломная работа, которую Евсей Иосифович писал под руководством Б.Р. Виппера, была посвящена голландской жанровой живописи XVII века. Верность Голландии, как первой любви, он сохранил на протяжении всей своей жизни, и одним из поздних шедевров Евсея Иосифовича стал блестящий анализ находившегося в ГМИИ на выставке одной картины «Искусства живописи» (Вена, Музей истории искусств) Вермера. Однако когда мы путешествовали по Кавказу, уже вышла из печати его первая книга о Микеланджело, и я даже успела сослаться на нее в своей курсовой работе 3-го курса, посвященной росписям Сикстинской капеллы. Микеланджело, человек и художник, навсегда поселился в творческом воображении Евсея Иосифовича как важная составная часть его глубоко личного, интимного внутреннего мира.

За три года до нашей кавказской поездки произошло еще одно важное событие: в 1956 году вышел из печати первый том «Всеобщей истории искусств» (М.: Искусство) под редакцией А.Д. Чегодаева, посвященный искусству Древнего мира, в котором глава об искусстве эпохи эллинизма была написана Евсеем Иосифовичем. Специально отмечалось также его участие в редактировании раздела, посвященного римскому искусству. Стало быть, наш неожиданный спутник, увлекавший студенческую аудиторию богатством своих знаний, был достаточно погружен в проблематику того, что ему предстояло увидеть, был широко открыт ей навстречу. Кроме того – что не менее важно – «Всеобщая история искусств» была первым крупным научно-исследовательским и издательским проектом в жизни Евсея Иосифовича, воздействие которого на его позицию как ученого трудно переоценить. Прежде всего, это был коллективный труд, создававшийся усилиями многих специалистов, привлекавшихся к работе над ним вне характерной для западной науки иерархии: один и тот же сотрудник мог выступать и в качестве автора отдельных глав, и в роли консультанта, редактора, исполнителя технических работ. При этом необходимость решения общих задач могла подчас не соответствовать его индивидуальным предпочтениям, требовать выхода за их пределы. Так, Евсей Иосифович, у которого были основания считать себя специалистом по голландскому искусству XVII века, писал в соответствующих книгах не только о нем (т. IV, 1963), но и – как мы видели – об искусстве античности, и об искусстве «скандинавских стран и Финляндии» в первой книге 2-го тома (1960), и об искусстве Камбоджи во второй его книге... Он неоднократно выступал редактором отдельных разделов и целых томов, составлял подписи к иллюстрациям, что считал не технической, а полноценной научной работой (связанной с выверкой датировок, введением результатов новых открытий, выясне-

нием меняющихся мест нахождения произведений, переименованием собраний и музеев и пр.), всегда участвовал в подборе иллюстраций, представлявшем собой в докомпьютерную эру, в условиях существования «железного занавеса», сложнейшую, трудно выполнимую задачу.

По своим убеждениям Евсей Иосифович был коллективистом. Получал удовольствие от того, чтобы всем сектором после заседания пройтись на Страстной бульвар и закусить в буфете ВТО: мы любили повторять известную фразу Шмаги из пьесы «Без вины виноватые» А.Н. Островского: «Мы артисты, наше место в буфете». А если всерьез, то его вдохновлял спорый совместный труд, обмен мнениями, поиски наилучшего решения, столкновение точек зрения и, наконец, выход из умственной коллизии, связанный с подъемом на новый, более высокий уровень понимания и знания. Уловив, поймав эту точку взлета мысли, он испытывал подлинное удовлетворение, сродни декартовской «интеллектуальной радости». В таких случаях он обычно восклицал: «Вот, я догадался!», и далее следовал вывод в достаточно артикулированной формулировке, которая, впрочем, тут же подвергалась многочисленным совместным уточнениям. Со времен работы над «Всеобщей историей искусств» в его памяти запечатлелась сопровождавшая ее атмосфера горячего энтузиазма. Шутка сказать, это было первое такого рода широкое обобщение историко-художественного потенциала отечественной науки спустя несколько десятилетий после аналогичных предприятий П.П. Гнедича («История искусств с древнейших времен», 1885 в одном томе и т. 1–3, 1897) и А.Н. Бенуа («История живописи всех времен и народов», т. 1–4, СПб., 1912–1917, не окончена). И это был незабываемый опыт погружения в захватывающие горизонты художественного творчества самой разной природы, в неисчислимые богатства форм и сопряженных с ними эстетических переживаний. Оттуда протянулись сквозь всю его жизнь нити доброго товарищества, дружбы, человеческого тепла, соединившие его с Р.Б. Климовым, Т.П. Каптевой, Н.А. Виноградовой, Л.С. Алешиной, с редакторами (И.И. Никоновой, И.А. Шкирич, Е.Н. Галкиной, Т.В. Юровой и др.), художниками (И.С. Жихаревым, А.Б. Коноплевым, М.Г. Жуковым и др.), техредами и корректорами издательства «Искусство».

Помимо ценнейшего жизненного капитала и большой совокупности практических навыков по подготовке издания такого масштаба, этот период деятельности Евсея Иосифовича принес с собой и завоевание не менее фундаментального характера, которое можно назвать методологическим и общемировоззренческим, имеющим отношение к статусу историка искусства. Каждый профессионал в этой области, по мнению Евсея Иосифовича, должен был быть готовым «схватиться» с любым культурно-художественным объектом, если того потребуют обстоятельства. И эта прагматика нашего ремесла позволила ему сделать вывод, превратившийся со временем в максимум, которую он неоднократно

высказывал нам, своим сотрудникам, в разных ситуациях: историк искусства обязан мыслить культурой в целом. Поэтому при решении комплексных задач всякого рода сетования участников коллективного труда на недостаточное знакомство с тем или иным материалом не принимались во внимание, отмечались как несущественные. И сверх того, на принципиальном уровне, требовалось, помимо бесспорного умения внедрить памятник в непосредственно близкий, достаточно конкретный исторический контекст, еще и найти его место на абсолютной художественно-эстетической шкале, в общем «чистилище» свершений искусства как такового.

Последнее обстоятельство сконцентрировалось со временем в специальную, самостоятельно значимую проблему, тревожившую воображение Евсея Иосифовича и подогревавшую в нем исследовательский азарт вплоть до последних лет жизни: как рождаются шедевры? Что и как выводит произведение искусства на абсолютный качественный уровень? Существует ли некий имманентный закон, общий всем высшим художественным результатам разных эпох?

Именно из такого рода предпосылок, в процессе интенсивного диалога на подобные темы между Евсеем Иосифовичем и Р.Б. Климовым родился замысел многотомной серии «Памятники мирового искусства» (М.: Искусство), где шедевры «всех времен и народов» были призваны одновременно выступить олицетворением создавшей их культуры и вместе с тем подняться над ней, преодолеть ее границы (и, стало быть, ее и свою собственную ограниченность) и раскрыться заново, как абсолютное в себе звено мирового процесса, в едином ряду выдающихся творческих итогов, достигнутых на протяжении многих тысячелетий.

Два представителя старшего поколения отечественных ученых очевидным образом повлияли на взгляды инициаторов получившего широкую известность издания: это М.В. Алпатов, у которого Евсей Иосифович учился в студенческие годы, и А.Д. Чегодаев, с которым его связывал опыт многолетней совместной работы. Но для обоих «наставников» подобный подход был особенностью их личного творческого метода, в котором сопоставление памятников разных эпох присутствовало на правах свободной ассоциации в рамках индивидуального выбора. Зачинатели «Памятников» пошли дальше – они искали закономерности. И для Евсея Иосифовича, и для Р.Б. Климова эти поиски были этапными. Именно тогда Ростислав Борисович формулировал основные положения своей будущей книги (Р.Б. Климов. Теория стадийного развития искусства. М.: ОГИ, 2002). Евсей Иосифович «высказался» в рамках серии по целому спектру принципиальных вопросов, но самый главный вывод после многолетней и трудной внутренней работы решил сделать достоянием гласности лишь в свою позднюю пору, за два года до кончины, заявив свой новый плановый труд под названием «Общие эволюционные закономерности художественного процесса». Обсужде-

ние коснулось лишь начального раздела, значительная часть осталась в рукописи, которую еще предстоит освоить и подготовить для публикации, и это дело будущего.

Пока же можно с уверенностью распознать как бесспорную филиацию обозначенного выше круга идей блестящий замысел выставки «Диалоги в пространстве культуры», состоявшейся по инициативе И.А. Антоновой в ГМИИ им. А.С. Пушкина 20 марта – 19 мая 2002 года. Концепт «пространство культуры», выдвинутый интуицией организаторов выставки, кажется порожденным самой природой музея, этого общежития памятников от глубокой древности до самой близкой современности. Его родство с издательской серией «Памятников» также несомненно и обнаруживает исконный ген «музейщиков» в образе мыслей двух единомышленников – Евсея Иосифовича Ротенберга и Ирины Александровны Антоновой, что не удивительно. Поражает другое – близость идеологемы «пространство культуры» к современной, не обязательно постмодернистской, «модели мира», описывающей его иначе, чем прежде: не как устремленную сквозь века стрелу пространства-времени, а как «поле», «сеть», сплетенную бесконечным множеством связей и отражений. Однако образ этой труднопостижимой в своем многообразии и потому хаотической сети, аналогией которой становится образ ризомы – беспорядочно разросшегося корневища, – существенно отличается от «пространства культуры», которое, будучи также весьма многоликим, отнюдь не хаотично, а, напротив, организовано. Структурирующим, упорядочивающим началом выступает в нем художественное произведение, памятник искусства, как таковой всегда выступающий воплощением определенного закона, ибо он есть форма, то есть победа над безликой бесконечностью хаоса.

Всегда тяготевший к широким обобщениям, предельным выражением которых становится, как правило, закономерность большого объема, Евсей Иосифович был, тем не менее, решительным противником абстрактных спекуляций на языке понятий, оторванных от живой практики искусства, отстаивал разницу между художественной теорией, обобщающей особенности реального творческого процесса, и эстетикой как наукой, как философской дисциплиной. Укорял меня, испытывавшую со студенческих лет искушение философией: «Ну, зачем вам эта философия?! Вы же хорошо анализируете памятники искусства...» При этом философов – Бэкона, Лейбница и др. читал, а некоторых, например Спинозу и Маркса, даже любил. На мой взгляд, в его настойчивом стремлении развести искусствознание и философию сказывалась затронувшая многих представителей его поколения травмированность суррогатным – невежественным и вместе с тем тираническим и провокационным – идеологизированным «философствованием», насаждавшимся во всех сферах духовной деятельности и превращенным в известный период в необходимую черту самого образа жизни нашей страны. С этим связано

также стремление Евсея Иосифовича всячески избегать употребления слова «реализм» для характеристики художественных явлений.

В противовес спекуляциям на языке понятий он выдвигал фундаментальную, узловую роль конкретного художественного произведения в творческом методе искусствознания. Не отрицая значение исторического и культурного контекста, роль заказчика, обстоятельств личной жизни художника, и пр., и т. п., считал, что все, что хочет поведать миру тот или иной памятник, то, чем он ценен современникам и потомкам, заключено в нем самом, нужно только суметь все это в нем «прочсть». Полагал даже, что наиболее объективный и, соответственно, интересный, увлекательный анализ произведения искусства можно (и нужно) сделать тогда, когда мы ничего о нем не знаем, а только непосредственно исследуем его как объект наблюдения. В этой связи высоко ценил Б.Р. Виппера, который обычно избегал слишком подробного внедрения произведения или художника в средовой контекст, но обладал способностью в немногих словах быстро схватить самое главное зерно образа или творческой индивидуальности. Евсей Иосифович приходил к искомому результату постепенно, тщательно вырабатывая его. Писал вообще трудно, многократно переделывал текст, создавал несколько его вариантов, что обычно характерно для людей, от природы наделенных даром устной речи. Его умение и потребность говорить об искусстве замечательно проявлялись, когда мы всем отделом посещали художественные выставки. Разбор художественного произведения для слушателей, непосредственно имея перед собой подлинник, Евсей Иосифович считал «звездным часом» каждого искусствоведа-профессионала, подлинной демонстрацией его мастерства, «высшим пилотажем» и одновременно раскрытием возможностей его науки, ее назначения и оправдания.

Ему не суждено было стать педагогом. В 60-е годы В.Н. Лазарев в атмосфере «оттепели» и порожденных ею иллюзий предложил Евсею Иосифовичу прочесть спецкурс на кафедре истории зарубежного искусства истфака МГУ. Но предложение уважаемого академика, ученого с мировым именем не было принято. Препятствием стала национальность рекомендуемого ученого, печально известный «пятый пункт» анкеты, сыгравший также свою роль в конфликте Евсея Иосифовича с руководством Академии художеств и лично с В.С. Кеменовым, оказавшимся неспособным смириться с отсутствием категории «реализм» в написанной Евсеем Иосифовичем характеристике европейского искусства XVII века для соответствующего тома «Памятников мирового искусства» (1971). Этот том, как и предшествовавший ему, посвященный «Искусству Италии XVI века» (1967), был авторской работой Евсея Иосифовича.

Новизна в подаче читателю творческого наследия ренессансной Италии заключалась в том, что изложение было ориентировано не по вертикали – последовательно вклад каждого региона от ранней стадии

к зрелой и поздней, – а по горизонтали, когда определенный хронологический и эволюционный этап прослеживался в характерных для него результатах наподобие единого временного среза, охватывающего разом методом рядоположения все творчески активные географические области. Достигнутый эффект вызвал ощущение неожиданности по отношению к, казалось бы, давно освоенному материалу. Характерный пример – знаменитый «Конь» Леонардо, глиняная модель в натуральную величину, выполненная для памятника миланского герцога Лодовико Моро (Сфорца) и расстрелянная из арбалетов захватившими Милан французами. Всегда воспринимавшийся исключительно в русле творческой биографии мастера и оценивавшийся как его трагическая неудача, теперь, по замыслу Евсея Иосифовича, предстал в контексте итальянской скульптуры конца XV века рядом с работами позднего Донателло, Верроккьо, Поллайоло, начинающего Микеланджело и вдруг поразил сосредоточенной в нем мощью и грандиозностью далеко опережающего свое время смелого замысла.

Том «Памятников мирового искусства», посвященный западноевропейскому искусству XVII века, – этапное свершение Евсея Иосифовича, отмечает собой вступление его в период творческой зрелости и открывает наиболее плодотворную пору в его жизни ученого. Рассказывают, что однажды, в бытность Альберта Эйнштейна в Принстоне уже в качестве всемирно признанного гения, журналисты попросили его рассказать, как он работает. На правах предварительного эскиза, призванного «разговорить» великого физика, они предложили свое видение подобного процесса как порыва вдохновения, внезапно наступающего исследователя, стремящегося схватить на лету возникающие в его мозгу идеи, торопливо вскакивающего среди ночи и поспешно записывающего теснящиеся в его воображении мысли... Эйнштейн ответил, что за всю его жизнь ему пришла в голову всего одна, максимум две мысли, и если уж она пришла, то он ее не забывает. В послевоенный период в нашей стране выдвинулось целое поколение историков искусства, вопреки всем известным препятствиям добившееся разнообразных и ярких результатов. Представители этого поколения писали много и о многом, но я знаю только одного (возможно, я ошибаюсь), к кому пришла эйнштейновского уровня «одна мысль». Это Евсей Иосифович Ротенберг и его учение о стиле.

Когда год спустя после кончины Б.Р. Виппера, в 1968 году состоялись учрежденные ГМИИ им. А.С. Пушкина в его память первые «Випперовские чтения» и я выступила на них с изложением своего понимания искусства Караваджо и существа его новаторства, в перерыве ко мне подошел Евсей Иосифович и предложил познакомиться с рукописью его новой работы. Это был текст вступительной статьи к тому «Памятников», посвященному XVII веку, который с тех пор читают специалисты, конспектируют и «отвечают» на экзамене мои – и, разумеется, не только

мои – студенты. Я рекомендую им сохранять эти конспекты как неразменный капитал нашей профессии, как базис нашей науки. Концепция «эпохального стиля», который есть «категория мировоззренческая», зерно которого «в его синтетичности» и в преобладании типологического над индивидуальным. Понятие «стилевой формы», приобретающей в бытовании исторических стилей – романтики, готики, барокко, классицизма – характер «стилевой формулы». Плодотворность стиля как естественного и наиболее эффективного способа существования пластических искусств, стабильность, длительность (эпохальность) его существования, географическая протяженность и тотальность, всеохватность воздействия на абсолютное большинство художников. Кризис стиля на рубеже XVI–XVII веков – на пороге Нового времени, у начала буржуазной эпохи, и рождение «внестилевой» формы художественного видения. Все это было настолько ошеломляющим по широте исторического горизонта и глубине обобщения и в то же время так близко моим собственным поискам (Караваджо – первый представитель «внестилевой линии», таковым он был мной охарактеризован по существу, но не определен на уровне понятия и художественно-теоретической категории, тут потребовался ум Евсея Иосифовича!), что, помнится, я теребила автора этой мирообъемлющей «мысли», в рождении которой, как и во всяком открытии, ощущался элемент чуда, не слишком интеллектуальными вопросами. Вроде такого: «Ну, как вы додумались до этого, Евсей Иосифович, ведь это невероятно, ну расскажите!» Он ответил, что еще в годы учения при виде знакомого всем нам оленя со спирально закрученными рогами из сибирских золотых кладов задумался о том, зачем нужно было так закручивать ему рога, какая сила побуждала к этому художника в столь давние времена. Воистину главная черта выдающегося ума – это потребность и умение поставить вопрос, увидеть его там, где заурядное сознание способно в лучшем случае лишь удивиться, в худшем – пройти мимо.

В настоящее время, полвека спустя после своего рождения, созданное Евсеем Иосифовичем учение о стиле и «внестилевой линии» далеко от общепринятого, продолжает быть предметом дискуссий или просто игнорируется. Ничего удивительного или катастрофического в этом нет. Сознание консервативно, а потребление нового требует усилий. Многие ли принципы, к примеру, Венской школы искусствознания адекватно усвоены и корректно применяются? Тем не менее обнадеживающие тенденции также имеются. Помню, обнаружив в книге Сиднея Джона Фридберга (S.J. Freedberg) 1982 года, в те времена оксфордского профессора, выражения «style-less» (внестилевой) и «unstyled world of the art» (мир искусства вне стиля – «внестилевая линия» в искусстве!), я, торжествуя, прибежала к Евсею Иосифовичу, неся с собой подтверждение его идей. Предлагала написать зарубежному коллеге, в тексте которого не было никаких ссылок, чтобы узнать, не знаком ли он с трудом Е.И. Ротенбер-

га об искусстве XVII века, вышедшим к тому времени в немецком переводе (Jewsej J. Rotenberg, 1978). Евсей Иосифович воспринял известие, не выразив ни малейшего удивления – точь-в-точь Эйнштейн в момент, когда ему сообщили, что положения теории относительности получили экспериментальное подтверждение! – и сказал, что если зарубежный исследователь почерпнул эти знания из его книги и принял их, то это хорошо, а если сам дошел, то еще лучше. Но когда я обнаружила, что Дидро в Салонах при попытке определить своеобразие и сущность художественного мышления Шардена пишет, что творчество мастера не требует никаких «специальных очков» для своего постижения и что у него «вообще нет манеры», и истолковала это как вторую – после критиков Караваджо, отметивших у него отсутствие декорума и вообще всех атрибутов истинного искусства, отчего его произведения кажутся «оголенными» – попытку в истории назвать внестилевое мышление, Евсей Иосифович явно был удовлетворен.

Проблема стиля после своего формирования образовала центральный ствол научного мировоззрения Евсея Иосифовича, из которого произросли другие могучие ветви, связанные, однако, со своей основой столь органической связью, что при всей присущей им качественной новизне есть все основания считать их инобытием или развитием единой «мысли».

Первым таким ответвлением стало исследование, посвященное тем кардинальным изменениям, которые кризис эпохального стиля и рождение внестилевой формы художественного сознания вызвали в сфере художественной тематики и – более конкретно и вместе с тем фундаментально – в сфере сюжета и жанра (Е.И. Ротенберг. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М., 1989). Евсей Иосифович проанализировал традиционную, многовековую связь стилового мышления с мифом в силу присущего им обоим синкретического единства коллективного и индивидуального. В этой связи первым и, как оказалось, этапным достижением Евсея Иосифовича на этом пути стала проблема мифа в изобразительном искусстве. Была обоснована необходимость и плодотворность мифа для образного мышления на стадии его традиционного развития, раскрыта широта его возможностей в искусстве эпохи Возрождения – в момент исторического формирования личности и, что еще более ново, непреложность его яркой актуализации («мифологический взрыв») в разнообразии творческих систем XVII века (академизм, барокко, классицизм, искусство природы). Не только для искусства стилевых форм, но и для великих мастеров внестилевой линии, принесшей с собой более непосредственный взгляд на природную и социальную среду и породившей богатство принципиально новых художественных модификаций, которые Евсей Иосифович назвал «жанрами реальной действительности», миф оказался наиболее концентрированной и глубокой, эстетически плодотворной формой

художественного обобщения максимально широкого, мирообъемлющего значения. «Большая форма» рождалась на внестилевой основе медленно. Несмотря на выдающиеся достижения такого рода в искусстве XVII века (опыты по созданию исторической картины у Веласкеса – «Сдача Бреды» и Рембрандта – «Заговор Клавдия Цивилиса»; а также картины бытовой, но поднимающейся в своих обобщающих возможностях до исторической, до образа бытия – «Ночной дозор» Рембрандта, «Пряхи» и «Менины» Веласкеса), эта проблема для реалистической живописи оставалась актуальной вплоть до XIX века. Блистательный анализ мифологического и немифологического, бытового в творчестве Питера Брейгеля Старшего, индивидуальных концепций мифа в искусстве Караваджо, Веласкеса, Рембрандта, Рубенса, Пуссена принадлежит к самым выдающимся достижениям Евсея Иосифовича и всего нашего искусствознания. И в общетеоретическом, и в конкретном, историко-художественном плане все им сделанное в этой области уже сейчас активно осваивается молодым поколением ученых, изучающих явление неомифологизма, неуклонно возрождающееся в искусстве недавнего прошлого (XIX–XX веков) и современности.

Новый виток развития вывел исследовательскую интенцию Евсея Иосифовича на очередной, более высокий уровень. Его главная «мысль» о судьбах стиля в своем естественном движении вглубь и вширь поднялась до вопроса о закономерной обусловленности природой каждой из стилевых систем судеб обслуживающих ее существование видов искусства и характера их взаимодействия. Замысел, предполагавший исследование «системы художественных видов» в контексте разных стилевых формаций, нашел свое осуществление в двух монографиях: «Искусство готической эпохи. Система художественных видов» (М.: Искусство, 2001) и «Искусство романской эпохи. Система художественных видов» (М.: Индрик, 2007).

«Предисловие» к монографии о готике содержит ряд ценных общетеоретических положений. Автор констатирует, что каждая художественная эпоха «имеет свою видовую структуру», то есть – как это следует из понятия «структура» – виды искусства выполняют в ней роль базисных первоэлементов и, соответственно, как бы постоянных свойств ее облика. Вместе с тем соотношение между ними носит системный характер: понятие системы видов пластических искусств вводится именно для характеристики взаимной обусловленности компонентов структуры в процессе их функционирования, оно, как пишет Евсей Иосифович, «подразумевает особый тип группировки, соотносимости и взаимодействия архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, который складывался на протяжении какой-либо крупной художественной эпохи» (с. 7). Системное начало, по мысли автора, входит в самую природу искусства и проецируется в его осмысление, в науку об искусстве. Далее Евсей Иосифович защищает то положение, которое

имеет отношение к принципу имманентности законов художественного развития, обусловленных, помимо внешних воздействий, собственной природой искусства: «Весь эволюционный путь художественного развития какой-либо эпохи в целом, как и возникновение всякого отдельного художественного произведения, предопределены не только историческими условиями места и времени, где проходит этот путь, но также – и это следует подчеркнуть – внутренними закономерностями того вида искусства, к которому оно относится» (с. 7).

В связи с этим положением Евсея Иосифовича стоит задаться вопросом: всегда ли, анализируя то или иное произведение искусства, специалисты отдают себе отчет в том месте, какое это произведение занимает в общем процессе эволюции того вида творчества, к которому оно принадлежит? И обладает ли сам исследователь отчетливым представлением об общих закономерностях такой эволюции и ее особенностях на данном историческом этапе? Учитывает ли он в достаточной мере то обстоятельство, что каждый вид искусства эволюционирует не сам по себе, «как таковой», от истоков до интересующей нас исторической «точки», а существует «в системе», которая многосторонне определяет его – как положительно (поднимая, выдвигая на историческую магистраль, насыщая необыкновенной полнотой онтологически значимого содержания и богатством формы), так и отрицательно (снижая, обедняя его образный потенциал и разрушая форму)?

Этому кругу проблем и был посвящен грандиозный замысел Евсея Иосифовича, предполагавшего исследовать «систему художественных видов» на всем пространстве западноевропейского искусства, сначала сосредоточившись на материале двух великих эпох, где системная природа искусства выразилась наиболее ярко и непосредственно, пребывая в рамках эпохального стиля, этого максимального воплощения системности в образном видении и творчестве людей. Указывая, что системное начало в искусстве – фактор эволюционный и предполагает теснейшее единство между структурным и процессуальным аспектами, Евсей Иосифович полагает, что при его исследовании обзорность и морфологическая систематизация неприемлемы и могут привести к распылению внимания. Он предлагает методологию, связанную с выделением «узловых вопросов», само формулирование которых представляет собой существенное достижение ученого. Содержательная направленность, общие мировоззренческие установки; эстетический идеал эпохи, главные формы его воплощения, проблема мимесиса – связи форм художественного обобщения с реальностью; проблема стиля в данную эпоху; соотношение разных видов искусства (мера развитости, самораскрытия собственных возможностей; роль в сравнении с другими; степень взаимной связи отдельных видов); проблема синтеза искусств; предпосылки, содействующие или препятствующие осуществлению решений комплексного характера, а также тенденции, определяющие формиро-

вание типологии внутри отдельных видов искусства – такова методологическая канва, по которой предлагается строить анализ каждого вида творчества.

Готика в свете подобного проблемного спектра оказывается «самой монистической из художественных систем в плане слияния и подчинения всех ее элементов магистральной идее стиля» (с. 9), самый ее генезис и бытование, в отличие от полицентричности романики, подтверждает это ее свойство, ибо готика как система «зародилась и сложилась в одной стране, во Франции, более того – в одной из ее областей – в Иль-де-Франсе» (с. 18). Она менее вариативна, чем романика, отмечена меньшим разнообразием локальных особенностей. Осуществляемый ею синтез искусств основан не на координации обособленных частей, как в романике, а на основе тесной субординации, проистекающей из всеподчиняющей роли архитектуры. Образный и содержательный объем готического синтеза, воплощением которого выступает городской собор, беспрецедентен: собор в готическую эпоху – это не только образ мира, но «мир образов», «равного которому по охвату, по структурной сложности, по концентрации множества слагаемых в одном объекте европейское искусство не знало ни в предшествующие, ни в последующие времена», это аналог схоластических «Сумм» и вместе с тем вдохновенный образ Небесного Иерусалима и «Библия для неграмотных», о которой мечтал Василий Великий в IV веке, отныне реализованная во всей своей полноте. Касаясь мировоззренческих предпосылок подобного синтеза, не упуская из вида ни подъема и самоутверждения городов-коммун как новой социально-политической силы, ни успехов опирающейся на них королевской власти, ни роли мистики, существенно обновившей профессиональную составляющую, отметив при этом, что на переходе от романики к готике догматическая сторона католичества не пережила изменений, соизмеримых по своей радикальности с переломом художественным, Евсей Иосифович предлагает суммирующий вывод, отличающийся очевидной новизной. Подчеркивая, что «напряженная, форсированная духовность, присущая умонастроению готического этапа, – это особая форма сублимации многих факторов, порожденных историческими условиями западноевропейского региона» (с. 20), исследователь называет в их числе авангардное положение Западной Европы среди мирового комплекса средневековых обществ XIII–XIV веков и особую захваченность этого региона инстинктом «гигантского действия», «титанического созидания», субъектом которого выступил «огромный неразделимый коллектив, народ-художник», для которого этот подъем стал «необходимой частью жизненного существования» (с. 20).

Есть сильное искушение в «общенародности» готического творческого и духовного подъема угадать становление «общенационального», что особенно актуально для родины готики, Франции, но не для нее одной: достаточно вспомнить, на что указывает и Евсей Иосифович,

долгожительство готической концепции в художественном видении европейцев (вплоть до XV–XVI веков), а для некоторых стран – для Англии, например, – превращение готики в формулу национального художественного стиля, не иссякающего и в XIX столетии.

Что касается «системы художественных видов» в пределах эпохального стиля, то, помимо торжества архитектуры в виде «готической конструкции», автор отмечает принципиально новую и решающую роль живописи в формах витража, знакомого уже романике, но переживающего в эпоху готики свой «величайший подъем» (с. 17). Причина этого – актуализация эпохой, дематериализовавшей, развоплотившей архитектуру до состояния скелета, уничтожившей стену и превратившей здание в пучок силовых линий, устремленных в бесконечность, присущей витражу способности заполнить внутреннее пространство такого здания стихией, одновременно природной, объективной и чувственной, но в то же время бестелесной, неосязаемой и беспредметной. «Свет, – пишет Евсей Иосифович о природе витража, – составляет его жизненную субстанцию, смысл и основу его существования – то двуединство, в котором материальность красок трансформируется в цветочные лучи, то есть в чистую цветовую энергию, преобразующую свет солнца в бесконечно изменчивое красочное многообразие» (с. 17).

Судьбы скульптуры в эпоху готики также свидетельствуют об изменениях, существенных и в то же время противоречивых. Романский плоский и низкий рельеф, статуя-столб, непосредственно принадлежащая телу здания, отчужденность образов, тяготеющих к символу и знаку, сменяются большей натуральностью, округлостью, пластичностью, богатством эмоциональных оттенков, разнообразием человеческих типов, положений и жестов. Но «готический натурализм» и связанное с ним невиданное изобилие реализующих его форм сопровождается опытами в создании обобщающих образов высокого идеального строя на уровне эстетического идеала, в котором явственно заявляют о себе черты человечности и чувственной красоты. При этом, однако, всепоглощающая власть устремленного ввысь одухотворенного взлета подчиняет себе и эти проявления нового жизненного мировосприятия, порождая s-образный изгиб фигур и утонченную игру складок, переводящую объемную пластику в графику линий.

Характеристика романской эпохи, построенная Евсеем Иосифовичем согласно той же методологической установке, отличается большой цельностью, внутренней энергией и впечатляющей силой. Взгляд на романику как «сжатую пружину», эпоху, чьи творческие силы еще во многом скрыты, образный импульс борется и с трудом преодолевает сковывающую инерцию материала, замечательные характеристики ее стилевых особенностей в архитектуре, скульптуре и монументальной росписи, блестящие страницы, посвященные романской миниатюре, в особенности, ирландской, и прикладному искусству делают эту книгу

Евсей Иосифовича из ряда вон выходящим событием в интеллектуальной жизни нашей страны.

Анализ судьбы «художественных видов» в искусстве итальянского Возрождения, где одним из главных объектов рассмотрения стала ренессансная станковая картина, которую Евсей Иосифович считал главным завоеванием эпохи и формой осуществляемого ею синтеза искусств, не был завершен автором, хотя начальные части этого раздела исследования были опубликованы. Работа остановилась на стадии, за которой предполагались устремленные в будущее слова: «продолжение следует».

Автор не может этого сделать, перо выпало из его рук. Но это не значит, что у «мысли» Евсея Иосифовича Ротенберга нет продолжения, нет будущего. Как раз напротив. Много лет назад, в предисловии к сборнику избранных работ Евсея Иосифовича, изданных к его 65-летию (Е.И. Ротенберг. Искусство Италии XVI–XVII веков. Микеланджело. Тициан. Караваджо. Избранные работы. М.: Советский художник, 1989), я высказала убеждение, которого придерживаюсь и сейчас, в том, что «значение всякой научной концепции измеряется не только результатами, достигнутыми непосредственно в момент ее разработки на определенном конкретном материале, но и масштабом открываемых ею перспектив. Потенциал такого рода у концепций Е.И. Ротенберга достаточно высок. То, что сделано им в сфере изучения искусства итальянского Возрождения и европейского искусства XVII столетия, может служить исходным моментом и методологической основой для целого комплекса разнообразных исследований, прежде всего в пределах тех же эпох; но, сверх того, заключенная в его работах совокупность некоторых общих принципов существенна также и для интерпретации художественного процесса на других стадиях развития европейского искусства» (с. 19).

Это положение, как мы убедились, было подтверждено работами самого Евсея Иосифовича и – смею надеяться – трудами его прямых последователей. Но, безусловно, оно будет поддержано также усилиями тех, кому еще только предстоит познакомиться и серьезно освоить его наследие. А имя им – легион.