

---

# Несколько фрагментов университетских лет

---

Игорь Светлов

Память каждого, кто учился в Московском университете, на кафедре истории искусства, фиксирует что-то свое. Для меня это было время погружения в высокое искусство, путешествия по художественным эпохам, знакомство с педагогами, руководившими этим путешествием. Остро улавливались в нашей среде их индивидуальные предпочтения, методы, особенности. Разным было их ощущение историзма, ритмов искусства, значение различных периодов, соотношения в художественном образе эстетических факторов и иных граней познания мира.

Во второй половине 1950-х и начале 1960-х годов часть университетских преподавателей исповедовала понимание художественного прогресса как преобладающего движения вверх. Более сложная картина возникала на лекциях Алексея Александровича Фёдорова-Давыдова. Остро и артистически раскрывал он специфику разных основных этапов русского искусства XVIII–XIX веков, находя в каждом из них свою логику, свой пафос, свои противоречия. В годы нашего университетского обучения он был, пожалуй, единственным преподавателем, представлявшим путь искусства как закономерную смену пластических систем. Например, он блестяще объяснял нам, почему передвижники на определенной стадии заинтересовались новыми исканиями европейской живописи, сблизилась с салонным искусством. Темпераментно раскрывал свое видение художественного творчества, одновременно аналитически-трезвое и романтическое. Алексей Александрович не мог жить без «перца», без каких-то нестандартных акций. Воспоминаниями о некоторых из них он делился с нами. По его свидетельству, в стране в 1920-е годы было немало пустующих усадеб. Позже там делали клубы, дома профсоюзов и т. д. Но определенное время они были бесхозны. Молодой Алексей ездил туда в сопровождении небольшой компании. Начинали с обмеров и описаний. Потом в пустующих залах передевались в старинные костюмы и танцевали при свечах. Фёдоров-Давыдов был внутри и утонченным эстетом, и анархистом, не признававшим сложившиеся правила поведения. Он не смотрел на студентов как на пустоватых недорослей, пытался уловить отдельные черты их сознания.

Запомнилась ленинградская студенческая практика 1956 года. Днем Алексей Александрович водил нас по одному из прекраснейших городов мира, иницируя его новое и новое художественное постижение. Открывалась какая-то экспрессивная романтическая гармония, когда он в каких-то далеко не очевидных ракурсах показывал нам Казанский собор. Обращал внимание то на сумасшедший ритм вариаций и повторов, то на тенденции успокоения. Во время обозрения Смольного монастыря он артистически раскрывал приемы пластических усиления как принцип ансамбля.

Во время этой практики мы с Андреем Стерлиговым жили с нашим руководителем в обширном спортивно-медицинском кабинете, где стояли различные приборы, спортивные снаряды, весы. Поначалу мы регулярно взвешивались, потом это наскучило. Алексей Александрович говорил: «Я, наверное, больше вас двоих вешу». С каждым днем мы все более сближались. Но однажды возник психологический взрыв. Как-то на закате, остановив нашу группу на одном из мостов через Неву, Фёдоров-Давыдов сказал: «Чтобы понять эту архитектуру, нужно прийти сюда около двенадцати часов ночи и поцеловаться с женщиной». Так мы с Андреем и поступили. Вернулись мы в общежитие в час ночи. «Где шатались?» – спросил Алексей Александрович. «Следовали вашему указанию», – задорно отвечали мы. Шеф просто взбесился. «Если у вас после посещения Павловска и Екатерининского дворца еще на что-то хватает сил, значит, вы искусство не любите». Мы виновато молчали.

Беседы и переживание ленинградской практики резонировали на финал нашего обучения в университете. В это во многих отношениях переходное время вопросы культуры курировал в ЦК КПСС Дмитрий Трофимович Шепилов, который, как известно, в 1957 году встал на сторону противников Н.С. Хрущёва и был определен им как «примкнувший». Но в середине 1950-х годов он не раз публиковал в «Правде» и других органах центральной печати статьи, стремясь поддержать начавшуюся демократизацию искусства. Мы читали и обсуждали их в спортивно-медицинском кабинете в Ленинграде.

Алексей Александрович был окрылен этими выступлениями секретаря ЦК, был убежден, что перед искусством и гуманитарной наукой открываются новые перспективы. Потом, когда после разгрома «антипартийной группы», Шепилова и его единомышленников отправили в ссылку, он испугался наших ленинградских бесед. Ни на минуту не сомневался он, что мы сообщим о его смелых рассуждениях в какие-то инстанции. Но, скорее всего, не исключал, что мы могли проговориться о них кому-то из товарищей по университету или вне его. К новому туру идеологических выяснений он не был готов ни морально, ни физически.

Поэтому были предприняты акции, призванные на всякий случай нас нейтрализовать. Подходящим полем оказалась защита искусство-

ведческих дипломов. Я написал работу на современную тему «Советский скульптурный портрет после войны». Ее руководитель, Рафаил Самойлович Кауфман, учил меня пристально смотреть на факты искусства, жестоко отмечая произвольные фантазии и априорные декларации. И сегодня вспоминаю его с благодарностью. Кауфман считал, что по тем временам я написал добротное исследование, отмежевавшись от парадности и натурализма, но сохранив объективность в оценке индивидуальных творческих концепций. Как мне сообщили позже, на московском конкурсе гуманитарных опусов эта дипломная работа получила серебряную медаль. Правда, кафедра истории искусства по указанию заведующего сделала вид, что никакого премирования не было. За мной тянулся шлейф самостийных акций (о некоторых из них расскажу позже). Кроме того, корифеи популярного при Сталине стиля, которые в моей работе отнюдь не превозносились, сохраняли свое влияние в руководящих культурой учреждениях, хотя не были столь могущественны, как раньше.

Началась защита дипломов. Я попытался обосновать свои подходы. Кауфман сделал акцент на хорошем профессиональном уровне анализов пластики. Фёдоров-Давыдов, нервно перебирая страницу за страницей (студенты и преподаватели разных поколений знали об этой его привычке – остро мыслящий человек, он быстро схватывал суть написанного даже при самом беглом чтении), отметил: «Здесь должна быть постановка вопроса о роли и месте парадного портрета в интерьере». Напоминать ему, что на дворе не восемнадцатый век, что в отношении портрета в постсталинский период актуально размышлять не об интерьере, а о человеческой сути образа, означало лезть на рожон. «Я чувствую, эта проблема у вас не решена. Тогда зачем было все это писать!» – рычал Фёдоров-Давыдов. Спас от погрома Рафаил Самуилович Кауфман. «Да этот вопрос освещается!» – сказал он. Фёдоров-Давыдов не отставал: «Где конкретно и как?» Рецензент, не помню, кто это был, выступил позитивно, заявив, что работа включается в процесс демократизации художественной атмосферы. Правда, кое-кто из членов кафедры, не слишком утруждая себя аргументами, вторя начальнику, квалифицировал ее как «отсебятину». Мы с Андреем Стерлиговым ясно понимали, что сама суть наших высказываний заведующего кафедрой не интересовала. Он проявил бдительность, позиция его была записана в протоколе.

Ситуация с моим другом Андреем была намного драматичней. Его дипломное исследование затрагивало парижский период известного мексиканского мастера Диего Риверы. Ознакомившись с дипломной работой о раннем периоде искусства мексиканца, Фёдоров-Давыдов темпераментно заявил: «Эта апология кубизма нам не нужна!» Подойдя к нам, жившим во время ленинградской студенческой практики вместе с ним, добавил: «Нужно правильно понимать, как соотносятся

пути искусства и культурная политика в нашем и буржуазном обществе, границы реализма, куда ведет его неоправданная стыковка с формальными экспериментами». Примечателен и другой момент. Ривера, как известно, был по своим идейным воззрениям троцкистом. В конце 1950-х годов Троцкий отнюдь не превратился для нашей общественности в фигуру историческую, более того, его убийство Сталиным в стране не анонсировалось. «Как кафедра пропустила такую тему? Кто руководитель работы? Почему его нет?» – вопрошал заведующий кафедрой.

Руководителем диплома об искусстве Риверы был Юрий Дмитриевич Колпинский – темпераментный лектор и высокообразованный ученый. Как педагог Юрий Дмитриевич нас восхищал. Особенно остро чувствовал он искусство импрессионизма. Некоторые его формулы шокировали. Вот одна из них: «“Балерины” Дега – это женщины, увиденные в замочную скважину». И в других случаях, отбросив утомительную деликатность и псевдосветский тон, он обнажал новаторство и поэзию искусства рубежа XIX–XX веков, воспринимать которое тогда только начинали. С потрясающей артистичностью, не брезгуя театральными эффектами, интерпретировал он произведения Мане, Тулуз-Лотрека, Родена.

Привлекал внимание уже внешний облик Колпинского: худое, удлиненное лицо, сильно выступающие скулы, живые, буравящие собеседника глаза. Высокая, суховатая фигура Юрия Дмитриевича резко обозначалась в пространстве. Женщины с восхищением замечали: «Какой у вас завидный рост». «Не забывайте, высокий рост всегда мишень для карикатур», – парировал он. Среди карикатур, которые на него охотно делали, выделялись гротески Фёдора Павловича Решетникова – автора картины «Опять двойка!»: Колпинский буквально извивается, хочет быть и там, и там, сохраняя расположение ведущих фигур тогдашней художественной жизни.

Действительно, с начальством он не хотел входить в конфликт. Помню его выступление на обсуждении новых монументов, установленных в начале 1950-х годов. Среди объекта разговора был созданный Н.В. Томским памятник Гоголю (он и сейчас стоит на Гоголевском бульваре), про который наш замечательный музейщик и искусствовед старшего поколения Николай Павлович Пахомов говорил: «Вот стоит веселый Гоголь». Выйдя на трибуну, Колпинский позволил себе пару второстепенных замечаний о моделировке памятника и при этом, обращаясь в президиум, где сидел Томский, не забывал прибавлять: «Вы меня извините, Николай Васильевич, вы только меня простите, не поймите, что я...» Просматривая мою дипломную работу, Колпинский так дифференцировал фотографии из приложенного мной альбома: «Ну, это ваш бывший пэр (о работах Вучетича), это ваш контрпэр (Томский). Непросто вы срежиссировали эти сложные акценты».

Итак, Юрий Дмитриевич Колпинский был руководителем дипломного проекта Андрея. Почувствовав накануне из разговоров на кафедре, что «дело пахнет керосином», он не явился на итоговую защиту, прислал с кем-то из учеников довольно «каучуковый», но в конечном счете позитивный отзыв. Фёдоров-Давыдов однако объявил, что без руководителя защита диплома не состоится, и послал за Колпинским машину. Юрий Дмитриевич пытался увернуться, сославшись на зубную боль. Руководитель кафедры, не стесняясь в выражениях, отверг его маневры.

После длительной паузы явился Колпинский. Бледный, с перевязанным через все лицом бинтом и непривычно застывшим взглядом, он позиционировал себя как подвергшаяся давлению начальства личность. Не успел он сесть, как Фёдоров-Давыдов бросил: «Читали работу Стерлигова?» – «Ну, конечно, читал». – «И каково же ваше мнение?» Колпинский начал теоретизировать, представлять предмет с разных сторон. Подчеркнул, что нельзя давить на творческую позицию студента. Однако Алексей Александрович прямо его спросил: «Скажите честно в присутствии всех, вы разделяете позицию, что кубизм был необходимым этапом развития Риверы и даже основой его творческого метода?»

Так или иначе, в процессе обсуждения Фёдоров-Давыдов обозначил несколько принципиальных для себя моментов. Первое – он отнюдь не восхищен кубизмом. Второе, к Диего Ривере он относится весьма дифференцированно и в целом достаточно прохладно. Третье, парижские эксперименты в начале XX века изобразительное искусство до добра не довели.

Перезащиту диплома Андрею назначили на осень. Прошла она абсолютно тихо, никакой аудитории не было. Была названа оценка «отлично».

\*\*\*

У меня же задолго до дипломных защит были стычки, которые обострили мое отношение с нашей университетской кафедрой и стали головной болью для начальства истфака. Резонанс от появления официально никого не представляющей стенгазеты «Вестник культуры», главным редактором которой я стал, был таков, что начальство всполошилось. Партбюро факультета, правда, решило почему-то, что все согласовано на самом верху, по меньшей мере, в секретариате ЦК. Слишком дерзкой и неожиданной казалась стенгазета, собравшая вместе своеобразные «дацзыбао». Чистой политики, намерения подрвать государственную систему в этом независимом издании не было. Но в сфере культуры мы сразу же взяли самостоятельный, дерзкий тон. Увлеченное открытие нового, обращенное к современной художественной практике и запретным явлениям в истории искусств, захватило нас. Казалось необходимым

вспомнить и о направлениях, когда-то формировавших атмосферу времени, а потом несправедливо отторгнутых, и о художниках сложной и трагической судьбы. Все это относилось не только к изобразительному искусству, но и литературе, музыке, театру.

Я создал редколлегию из студентов-искусствоведов, учившихся на разных курсах. Там были Андрей Стерлигов, впоследствии долгие годы возглавлявший редакцию истории культуры в самом крупном в ту пору издательстве «Наука» (автор ярких статей и книг по истории театра Константин Рудницкий называл его «наш Кнебель»), Вадим Малетин, который потом преподавал в Суриковском институте, вызывая восхищение студентов образным восприятием произведений живописи и архитектуры, Марина Сви́дерская – ныне заведующая Отделом классического искусства Запада Государственного института искусствознания и крупный исследователь зарубежного классического наследия, Оля Вейтлина (Попова) – один из самых компетентных сегодня ученых-византологов, Володя Плужников – знаток русских архитектурных памятников разных эпох и другие талантливые ребята. Все они работали с желанием, предлагали оригинальные материалы и решения.

Когда мы вывесили на лестнице первый номер «Вестника культуры» – бумажную простыню почти шестиметровой длины, столпилось много молодежи. Напечатанные на машинке и собранные вместе статьи вызывали интерес необычностью и смелостью тем и их интерпретацией. Именно в «Вестнике» появилась первая в те годы в стране статья о Всеволоде Мейерхольде. Сейчас не помню, кто ее написал, какой-то студент-физик, сумевший найти своеобразный стык между рельефно прочерченной в театре XX века художественной концепцией и экспромтами выдающегося мастера.

Все было не просто еще в эти годы.

Во второй половине 1950-х годов многих взбудоражил роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым». В партийной печати его обложили. Героев-одиночек со своим индивидуальным отношением ко всему происходящему в жизни, находящихся во власти рефлексии, по мнению официальных идеологов, нужно было не поддерживать, а искоренять. Напротив, в «Вестнике» роману Дудинцева была дана весьма положительная оценка. Предвосхищая появление сурового стиля, автор статьи, рано умерший молодой студент-искусствовед Батенин, темпераментно противопоставил аскетизм тех, кто реально что-то делал для людей, забывая о собственном благополучии, и безразлично жирующее начальство советских медицинских учреждений.

Несколько статей в «Вестнике культуры» были инспирированы новой экспозицией Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, более всего живописью импрессионистов и постимпрессионистов. Среди них была статья С. Червонной «Сквозь мечту к гибели» – о жизни и поисках Гогена. Фёдоров-Дывыдов отреагировал на нее так:

«Не слишком ли красиво? Конечно, буржуазный мир тиранил Гогена, но зачем молодежи эта педалированная эсхатология?» Подлинное открытие Гогена было впереди. Тем не менее обозначить свое, пусть в чем-то наивное отношение к недавно открытому для обозрения великому искателю экзотики и символизма было важно.

Во втором номере появилась статья о поисках Марка Шагала. Тогда он был для официоза фигурой реакционной: примитив, ангелы, непонятное совмещение человека и животных. Мы же восхищались энергетикой его полетов, одухотворенной мистикой цветов, странностью и обаянием его персонажей, то погруженных в грусть и раздумья, то испытывающих доходящий до экзальтации подъем чувств.

Кроме нас в «Вестник культуры» писали ребята с факультета журналистики, филологи, физики, давались обзоры краткосрочных выставок в Институте физических проблем Капицы. Порой нам не хватало журналистской выучки. Как придать газете единый, но динамичный ритм, как убедительно наметить членения разделов, как соподчинить разные жанры искусствоведческих материалов? Хотелось бы поучиться у кого-нибудь из опытных сотрудников газет и журналов. Но для этого он в принципе должен был сочувственно относиться к основной идее «Вестника», заведомо отрешиться от соглашательства.

Был и еще один любопытный штрих в облике нашей стенгазеты. Нередко сведения о зарубежной художественной жизни печатались впервые не в журнале «Иностранная литература» – в то время одном из самых притягательных для молодой интеллигенции, но в середине 50-х годов только набиравшем силу, – а в «Вестнике культуры». Тогда в составе нашей редколлегии был историк Вадим Козовой, блестяще знавший французский язык и имевший доступ к зарубежной печати в сфере культуры в спецхране. Как правило, утром он знакомился с материалами парижских газет «Либерасьон», «Летрр франсез», «Монд» («паршивая газетенка “Монд”», как называл ее художественный диктатор послевоенного сталинского времени Александр Михайлович Герасимов), ночью переводил их на русский язык, а утром или через день эта подборка появлялось у нас в «Вестнике» как обновление уже вывешенных публикаций. Ни в одной официальной газете так быстро информацию о западной художественной жизни не давали – редакция, верстка, печать, цепь согласований, цензура... Журнал же вообще готовился месяца полтора. В первую очередь нами выбирались фигуры, выставки, книги, вокруг которых шли дискуссии. Разнообразное освещение получала жизнь и творчество Пабло Пикассо. Оно было у нас в центре полемики. Идеологическое начальство мялось, не знало, что с этим бесспорно выдающимся мастером делать. С одной стороны – коммунист, а с другой – дико деформирует человеческие фигуры. Первая московская выставка Пикассо вызвала яростные столкновения сторонников и противников художника. Мы же получали сведения из

Парижа – кому он дал интервью, что объяснял во время встречи с молодыми живописцами и т. д. Печатали и другое: что говорят крупные режиссеры итальянского неореализма, каков отклик на новые картины Ренато Гуттузо. Все это в середине 1950-х годов было совершенно непривычно.

Декан исторического факультета и влиятельные лица из партбюро категорически требовали снятия очередных номеров и запрещения «Вестника». Меня вызвал Фёдоров-Давыдов. «Что вы тут печатаете, хочу, чтобы вы поняли, что я к этому не имею никакого отношения. Чей вы орган?» «Мы готовы стать органом кафедры», – сказал я. «Да вы что?! Кафедра с бреднями, которые вы там печатаете, не имеет абсолютно ничего общего». Понять заведующего кафедрой было можно, его и так по разным поводам вызывали в партбюро факультета. Всего вышло шесть номеров «Вестника культуры», каждый из них являл собой блок пятиметровой длины. До сих пор некоторые статьи и свернутые в трубку фрагменты отдельных номеров хранятся у меня.

Ситуация, впрочем, не сводилась только к позиции кафедры, которая не была уж слишком категоричной. Каждый год общественная атмосфера во второй половине 1950-х годов существенно менялась. 1957 и 1958 годы заметно отличались от 1956-го и 1955-го. Мы, конечно, не собирались вторить этим зигзагам. Меньше всего боялись за свою шкуру. Молодость была тогда дерзновенной. Однако венгерские события конца 1956 года сильно напугали наши партийные верхи. Вновь и вновь напоминали официальные лица, что в Будапеште все началось с писательского клуба Петефи, а кончилось массовым восстанием. Особый ужас у наших идеологов вызывало объединение студентов разных специальностей, чему активно способствовал «Вестник культуры». Стало ясно, что дальше продолжать его издание невозможно.

\*\*\*

В декабре 1957 года Игорь Иммануилович Грабарь – выдающийся ученый, художник, искусствовед, основатель Института истории искусств, написал статью об импрессионизме. Естественно, никто не приглашал академика в «Правду». Там, как и в других официозных газетах, импрессионизм воспринимали как безыдейное буржуазное течение, какие бы яркие индивидуальности к нему ни принадлежали. Статью Грабаря напечатали в «Литературной газете», которую в ту пору читала гуманитарная интеллигенция, хотя о самой литературе разговор там шел с грехом пополам.

Казалось бы, со времен 1948–1949 годов, когда импрессионизм вдохновенно громили сталинские идеологи, заодно жестоко порицая тех современных живописцев, которые пытались использовать его приемы, немало изменилось. Но партийные идеологи еще долго не могли смириться с субъективным искусством, в котором утрачивался

сюжет, а основной темой нередко становились свет и цвет. В то же время, в конце 50-х нельзя было совсем не откликнуться на огромный интерес публики к полотнам Ван Гога, Ренуара, Клода Моне, недавно выставленным в Москве, в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

Смысл статьи Грабаря, как тогда ее многие оценили, состоял в восприятии импрессионизма как одного из способов поэтического видения мира. Грабарь писал увлеченно, но продуманно и осторожно, прекрасно зная, как трудно, даже во время хрущевской оттепели, дается проявление свободомыслия. Среди молодежи, особенно студенчества, его статья вызвала исключительно сильный резонанс. Как староста НСО при кафедре истории искусств, я предложил организовать обсуждение публикации в студенческом кругу. Первым, с кем я поделился этим замыслом, был Алексей Александрович Фёдоров-Давыдов. Он сразу же почувствовал, чем чревато подобное предприятие. Более того, быстро понял, как без особых трений сорвать предполагаемую дискуссию. Точно в то же время, когда она намечалась, он повел весь наш курс и некоторых ребят с младших курсов на необычную выставку бельгийского изобразительного искусства. Я об этом ничего не знал, потому что не пошел на лекции, готовясь к вечерней акции. Ведь заведующий кафедрой прямо не запретил планируемое мною студенческое собрание. Хорошо, что я заранее связался со студентами из ВГИКа и театральных вузов, факультета журналистики МГУ, а также с несколькими самостоятельно мыслящими друзьями-историками. Часам к пяти вечера к нашему зданию на улице Герцена пришло человек 50–60 молодых людей. Никаких официальных приглашений у них не было. Но об отступлении не могло быть и речи. Как у нас часто водится, их пытались не пустить, но возбужденная толпа преодолела сопротивление охраны.

Моя мать всегда говорила: «Если у тебя сложная ситуация, иди ва-банк, прямо обращай к тому, кто тебе не сочувствует». Я так и сделал – пригласил участвовать в обсуждении нашего парторга Юрия Константиновича Золотова. Пусть видит – собралось не тайное общество, не любители бить стекла, а участники дискуссии по актуальным творческим вопросам.

Часа через два, когда закончилась первая часть обсуждения, я подошел к нему и спросил: «Юрий Константинович, как вам кажется этот разговор?» «Ну, что, уже к этому моменту вы договорились о полной независимости искусства от политики», – заметил он.

Действительно, первоначальные рассуждения об импрессионизме и более современных направлениях (в частности, экспрессионизме) после часовых разговоров сменились политическими призывами. Что касается искусства, то, по убеждению аудитории, оно должно быть абсолютно свободным в своей стилистике, социальном функционирова-

нии и художественной концепции. Запомнилось несколько интересных выступлений, касающихся творческих процессов XX века, но все чаще звучали требования освободиться от диктата партии. Было уже около одиннадцати вечера, когда группа студентов решила идти на Красную площадь с требованиями свободы искусства. Отчетливо понимая, что все они попадут под пулемет, я с трудом убедил их составить и в ближайшие дни передать наши требования в ЦК и Министерство культуры, объяснив, что вопрос о свободе искусства не решается ночью на Красной площади.

На следующее утро, вызвав меня на кафедру, Фёдоров-Давыдов сказал: «Бери свой портфель, и чтобы я тебя здесь никогда больше не видел». Потом я узнал, что на партгруппе кафедры было голосование по моему вопросу. За то, чтобы меня оставить в университете, были Ю.Д. Колпинский и венгерский эмигрант, участник Венгерской пролетарской революции 1919 года, замечательный эстетик и искусствовед Иван Людвигович (Янош) Маца. Должен напомнить, что за четыре месяца существования Венгерской коммуны (не оценивая в целом ее общественно-политических итогов) Директория по искусству, в которой активную роль играл Маца, много сделала, чтобы провести конкурсы на памятники и украшение общественных зданий, чтобы помочь художникам интересно обозначить перспективы искусства. Известны и его замечательные статьи и книги, написанные в 20-е и 30-е годы уже после эмиграции в СССР, и критика в его адрес в 48-м как формалиста. Еще в студенческие годы Маца ко мне расположился. После окончания университета я не раз приходил к нему, напечатал в одном из сборников его воспоминания. Колпинский же, придя в студенческую аудиторию, осведомился о моем здоровье (естественно, в двадцать лет я был безнадежно здоров) и предложил звонить, если будет совсем грустно.

Голосование на партгруппе по вопросу моего исключения из МГУ было два – два. Но Фёдоров-Давыдов как декан имел дополнительный голос.

Когда я пришел домой, мать мне сказала, что я поступил правильно, мне не в чем себя упрекнуть. Это меня очень поддержало. Конечно, я был во многом неопытным человеком. На нашу дискуссию пришли очень разные люди, в том числе и агрессивные горлопаны, которым хотелось обратить на себя внимание. Но само проведение этого дискуссионного молодежного форума, его высокий творческий уровень я считал своей удачей.

Ничего горестного в том, что я не хожу в университет, я не ощущал. Посещал выставки, мастерские знакомых художников, смотрел в «Иллюзионе» классические зарубежные фильмы. Много было в это время разнообразного человеческого общения. Психологи, историки, начинающие писатели, искусствоведы, скульпторы приходили к нам в высотку на Котельниках по приглашению моей матери Сарры Самуиловны

Валериус, состоявшей в руководстве искусствоведческой секции Московского союза художников. Кто-то читал стихи и рассказы, кто-то просил оценить сделанные за рубежом фотографии известных скульптурных памятников. Потрясающее было время! По творческому навалу я теперь ставлю конец 50-х годов даже выше 60-х.

Об университете вспоминал редко. Но через несколько месяцев обстоятельства стали развиваться помимо меня. В ту пору считалось, что человек, совершивший даже непростительную ошибку, должен в конце концов перевоспитаться, а прежде всего публично раскаяться. Этого я делать явно не собирался. Постепенно эта ситуация все больше стала тревожить разного рода начальство. «Ну, этот горе-студент раскаялся?» «Почему он не выступает перед коллективом?» «Написал ли покаянное объяснение?» Ко мне стали подсылать людей, агитируя, чтобы я рассказал, как был глубоко не прав, или хотя бы извинился на собрании студентов. Набрав за период отрешения запас внутренней устойчивости, я безоговорочно отказался. Вскоре был найден другой выход: меня стали приглашать на вечерние занятия. Потом через какое-то время перевели на дневное отделение. Фёдоров-Давыдов сказал: «Вы понимаете, что я из вас мог бы сделать?» Действительно, он мог бы набрать очки в партийных кругах, публично разоблачив меня. Хотя в те годы это едва ли имело бы положительный отклик в искусствоведческой среде и, возможно, даже повредило бы авторитету кафедры.

Несмотря на все эти встряски, я продолжал восхищаться Алексеем Александровичем, его живым темпераментом, остротой суждений об искусстве. Таких ярких людей среди представителей нашей профессии я за всю жизнь не встречал. Приятно было, что уже после окончания университета Фёдоров-Давыдов несколько раз приглашал меня совместно посмотреть вызывавшие много споров московские молодежные выставки и высказать свое отношение к ним.