

## Воспоминания о Глебе Геннадьевиче Поспелове

О Глебе Геннадьевиче Поспелове (1930–2014) вспоминают разные люди — коллеги по научной деятельности, дальние и ближайшие, друзья и родные. Из мозаики описанных здесь событий и фактов складывается живой, динамичный, «стереоскопичный» и очень светлый образ талантливейшего человека и необычайно цельной личности. Поспелов — *частный* человек — неотделим от Поспелова — *ученого и художника* (в самом широком понимании) с особым стилем мышления, ярким «почерком» и высокой ответственностью перед профессией. Посвятив свои исследования историческим судьбам России, Поспелов, по замечанию В. М. Гаевского, совершил «прорыв в академической науке», но сохранил «все базовые ценности этой самой академической науки».

Ключевые слова:

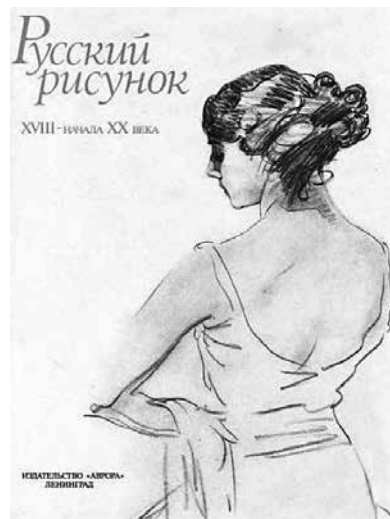
Глеб Геннадьевич Поспелов,  
искусствовед, МСХШ, Институт истории искусств,  
«История русского искусства»,  
монографическое исследование,  
научное открытие, художник, образ,  
исторические судьбы России,  
Г. Н. Поспелов, И. Н. Голомшток, Ю. С. Злотников.

### ВАДИМ ГАЕВСКИЙ. КНИГИ ПОСПЕЛОВА

Книги, написанные и изданные Глебом Поспеловым за его научную жизнь, рисуют картину благополучия и удачи, как будто бы по этой ясной и правильно построенной научной жизни его кто-то вел — то ли добрая фея, то ли всевластная муза, Каллиопа или Клио. На самом деле ни муз, ни фей, ни благополучно складывавшихся обстоятельств не было почти никогда, было, наоборот, сильнейшее противостояние окружающей среды — официоза в начале пути, моды в конце пути, и была спокойная — на редкость спокойная (хотя иногда только внешне) твердость, она же решимость, следовать своему, и только своему, предназначению, своим, и только своим, научно-исследовательским интересам. Интересовало же многое, и, кстати сказать, разнообразие интересов и вызывало всяческое недовольство. Интересовали художники разных эпох и разных направлений. Перечислим лишь некоторых, основных: Кипренский, Ларионов, Лентулов, Борис Григорьев, Суриков, Серов, а в сфере повышенного внимания их портретная живопись прежде всего, если считать, что суриковская боярыня Морозова есть тоже портрет, хотя и воображаемый, сочиненный. В своих блистательных очерках о художниках-портретистах Поспелов и сам выступает как искусствовед-портретист, но за всем этим он всегда остается блестящим историком искусства. А вот те эпохи, о которых Поспелов писал: классическое русское искусство начала XIX века; московский авангард 1910-х годов, «Бубновый валет», при том что именно Поспелов разобрался в запутанном вопросе об истории рождения этих двух слов, этого эпатирующего названия (автором оказался Михаил Ларионов), а главное — в том, что скандальное наименование обозначало. Как профессиональный аналитик-искусствовед Поспелов обнаружил и показал, насколько сложной была стилистика художественных работ бубнововалетцев, пропагандировавших примитив, стремившихся легализовать низовую культуру, культуру лубка, насколько яркой была их живописная палитра. Все это явилось научным открытием Глеба



1 Обложка книги Г. Г. Пospelова *Русский портретный рисунок начала XIX века* (М.: Искусство, 1967)



2. Обложка книги Г. Г. Пospelова *Русский рисунок XVIII — начала XIX века* (Л.: Аврора, 1989)

Геннадьевича, все это навсегда вошло в академическую науку. А след за «Бубновым валетом» — эмигрантский поставангард 1920-х годов, российские парижане, оказавшиеся во Франции петербургские художники и московские актеры. Тут надо сказать, что театральная сторона живописного, даже сугубо живописного творчества, которой посвящены многие страницы поспеловских книг, тоже является важной частью его искусствоведческих открытий, как и то, какую роль в картинах-портретах играет жест, играет взгляд, играет композиция, то есть театральная мизансцена. Но самое главное для Пospelова-аналитика — широкий исторический контекст, обратная, по отношению к сегодняшнему дню, историко-культурная перспектива. И не менее важное — наш нынешний исторический опыт. В результате и конкретная формальная характеристика, и глубокая актуальная интерпретация дополняют друг друга, дают ответ на многие вопросы. Поэтому особым смыслом в последней прижизненной книге Пospelова «О картинах и рисунках» наполняется жест суриковской боярыни Морозовой, жест проклятия, обращенный к несчастной стране, не уберегшей ни своего прошлого, ни своей веры.



3. Обложка первого издания книги Г. Г. Пospelова *Бубновы валет* (Dresden: Verlag der Kunst, 1985)



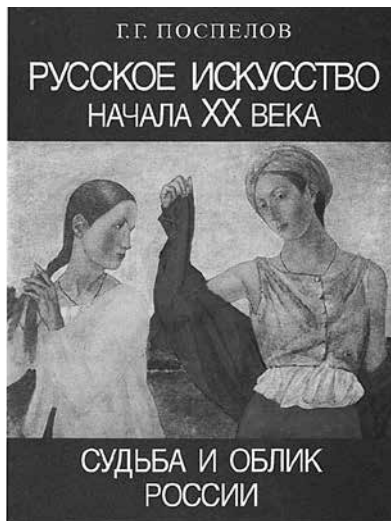
4. Обложка первого русского издания книги Г. Г. Пospelова *Бубновы валет* (М.: Советский художник, 1990)

Не менее острый смысл у Пospelова получает и гротескный, в буквальном смысле «проклятый танец» Всеволода Мейерхольда на портрете Бориса Григорьева, написанном в 1916 году, и полный невыразимой тоски взгляд персонажа Ивана Москвина, взгляд человека из проклятой страны на портрете того же Бориса Григорьева 1923 года.

Оба этих портрета помещены на разных страницах большого альбомного издания Глеба Пospelова о цикле Бориса Григорьева «Лики России» и создают внутреннюю драматургию этой роскошной книги. И иллюстрируют ее тему. Это вообще драматичная тема Пospelова-искусствоведа. Лишь в первом приближении — судьба отечественного искусствознания или, шире того, судьба отечественного изобразительного искусства. Главная тема — исторические судьбы России. Вот что волнует Пospelова всю его сознательную жизнь, что делает столь глубокими его в высшей степени профессионально написанные статьи и книги. Вот что позволило их написать, эти замечательные тексты, совершив прорыв в академической науке и сохранив все базовые ценности этой самой академической науки. Сын университетского профессора,



5. Обложка книги Г. Г. Пospelова «Лики России» Бориса Григорьева (М.: Искусство, 1999)



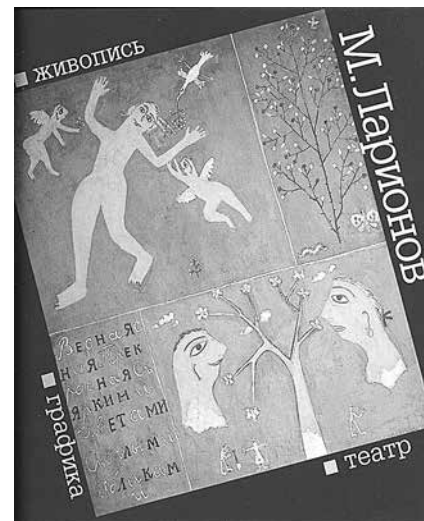
6. Обложка книги Г. Г. Пospelова Русское искусство начала XX века. Судьба и облик России (М.: Наука, 1999)

потомственный москвич и талантливый представитель московской школы Глеб Геннадьевич Пospelов и во время своих успехов, и во время своих невзгод оставался верен себе, своим коллегам и своим ученикам и остался в памяти как образец московского интеллигента.

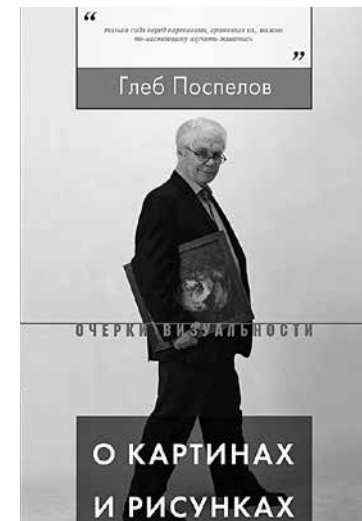
### ЕЛЕНА БОРИСОВА. О ГЛЕБЕ ПОСПЕЛОВЕ

Очень трудно писать о Глебе Пospelове в прошедшем времени. Он был настолько естественным и цельным человеком, что казалось, почти не менялся ни внешне, ни внутренне, ни с успехами, ни с возрастом, ни с трудностями. К нему неприменимо ни громкое слово «мэтр», ни «старейшина», хотя он был и тем и другим.

На обложке своей последней книги «О картинах и рисунках», которую он еще успел нам подарить, он смотрит чуть снисходительно и с улыбкой и кажется почти таким же, как на своем юношеском портрете, который небрежно несет подмышкой. Этот портрет был написан в художке — Московской средней художественной школе, той самой,



7. Обложка книги Г. Г. Пospelова и Е. А. Илюхиной М. Ларионов. Живопись, графика, театр (М.: Галарт, RA, 2005)



8. Обложка книги Г. Г. Пospelова О Картинах и рисунках (М.: Новое литературное обозрение, 2013)

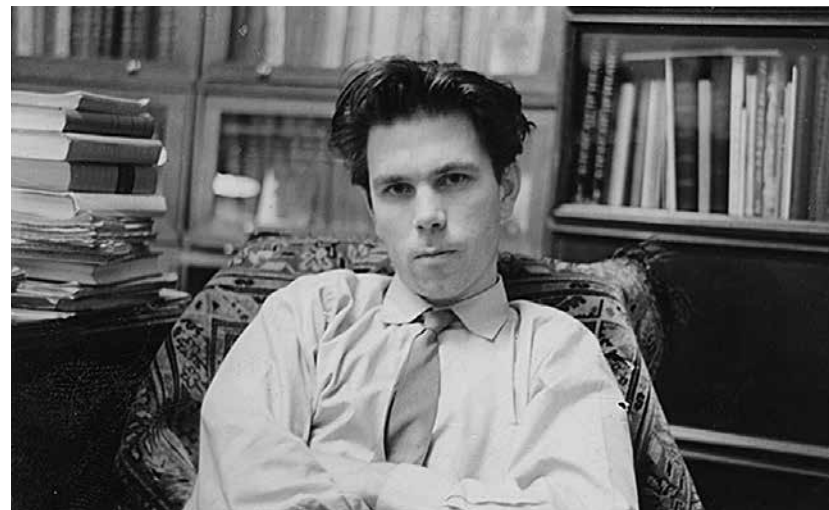
где он учился в 1944–1948 годах вместе с моей ближайшей подругой, художницей Катей Шиллинг-Григорьевой. Именно в художке он получил первые навыки живописного ремесла, и первый опыт проникновения в тайны изобразительного искусства, столь важные для него как для искусствоведа. Он упоминает об этом в своем позднем интервью, когда говорит: «Я искусствовед, происходящий из неудавшихся художников, и считаю, что это отнюдь не худший вариант, потому что и живопись, и графика в этом случае чувствуются «изнутри», как бы ощущаются кончиками пальцев»<sup>1</sup>. Из художки он был вынужден уйти перед выпускным классом за приверженность к сезаннизму, которым позднее занимался всю жизнь: педагоги сочли одну из его работ вызывающе формалистической. Таким образом, уже в юности его судьба и особый, очень личный, «художнический» подход к исследованию искусства были предreshены.

1 Алленова Е. М. Об авторе // Пospelов Г. Г. О картинах и рисунках. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 6.

Особой тонкости и эмоциональности художественного восприятия, присущей Глебу на протяжении всей его жизни, не могла не способствовать неповторимая духовная атмосфера тех старомосковских семейных «гнезд», которые окружали его с детства. Он, его родные и друзья были органичной частью разветвленного сообщества интеллигентных московских семей, для которых культурная и интеллектуальная традиция были важнейшей и бережно охраняемой частью жизни, ее смысловым центром. И регулярные домашние представления, и новогодние и пасхальные семейные чтения «Рождественских стихов» Б. Пастернака, а потом И. Бродского, и вечера памяти Н. В. Тимофеева-Ресовского, которые Глеб с женой Машей Реформатской устраивали дома, были частью этой культурной традиции, придававшей существованию ощущение устойчивости и «связи времен».

Эти московские патриархальные традиции помимо прочего предполагали живое и очень личное отношение к культуре и подчеркнутое отсутствие всякого официоза. Как ни странно, эти же качества поначалу отличали и атмосферу созданного И. Э. Грабарём Института истории искусств АН СССР, куда Глеб Поспелов поступил в аспирантуру в 1954 году после окончания Московского университета. Тогда-то наши биографии и пересеклись, поскольку годом позже, приехав из Ленинграда после окончания Академии художеств, я поступила в аспирантуру того же института. С тех пор профессиональная жизнь шла у нас параллельно, хотя в одном секторе мы оказались далеко не сразу: на момент нашего поступления в аспирантуру в ИИИ существовал Сектор архитектуры, куда попала я, тогда как Глеб стал аспирантом Сектора изобразительного искусства. То, что мы не познакомились еще в период поступления в аспирантуру, было отчасти связано с тем, что институт в ту пору скитался. Скажем, вступительные экзамены я сдавала по разным адресам: историю архитектуры на Пятницкой в доме Коробкова, немецкий язык — в Институте русского языка на Волхонке, а последний экзамен, по марксизму, — в доме Издательства Академии наук в Подсосенском переулке, куда наш институт на какое-то время вселился на правах «приемыша». В единственном большом зале этого дома, оформленном в так называемом русско-византийском стиле, последующие несколько лет происходили все институтские события — заседания секторов и ученых советов, семинары, конференции, капустники и т. д.

Во главе Сектора архитектуры, куда попала я, был сам И. Э. Грабарь. Он же стал моим научным руководителем. Впрочем, на заседания сек-



9. Глеб Геннадьевич Поспелов в своем доме на улице Дружбы. 1963  
Фото Жана Бланкова. Из архива семьи Г. Г. Поспелова

тора Грабарь практически не приходил, так что я оказалась в обществе очень строгих на вид архитекторов и архитектуроведов, среди которых немножко знала только М. А. Ильина. От чувства полного сиротства и одиночества меня в один прекрасный день спас не кто иной, как Глеб Поспелов. Как-то раз он возник передо мной с широкой улыбкой в сопровождении Вики Лебедевой, поскольку по долгу службы должен был поставить меня, новую аспирантку, на комсомольский учет. Оказалось, что он в тот момент возглавлял комсомольскую ячейку в институте. Так что, можно сказать, благодаря комсомолу я познакомилась и с ним, и с другими молодыми коллегами, в частности из Сектора изобразительного искусства, где Глеб был аспирантом.

Так совпало, что в аспирантуре мы учились параллельно, одновременно защитились и были приняты младшими научными сотрудниками в наш институт. «1950-е годы были трудным временем, но для людей моего поколения одновременно и счастливым... — писал позже Д. В. Сарабьянов. — А Институт истории искусств был счастливым местом. Там собрались хорошие люди, с которыми можно было дружить

и спорить, и серьезно разговаривать. И вместе надеяться. Там был свежий воздух. Там были родные стены, хотя они и менялись из-за частых переездов»<sup>2</sup>.

Один из таких радикальных переездов внезапно и молниеносно совершился в день заседания Ученого совета в 1964 году, когда Глеб и я защищали кандидатские диссертации. Защита происходила на Неглинной, в большом зале Министерства культуры СССР. Перед заседанием Совета нужно было взять «защитные» документы в отделе кадров у Елены Борисовны Леоновой, которая много лет была секретарем директора, машинисткой и координатором всех событий. Спокойно сидя за машинкой в бывшем здании банка Леонского кредита на Кузнецком Мосту, где в то время размещался институт, она отдала мне все необходимые бумаги, и я побежала «защищаться». В тот же день, после защиты обеих диссертаций, оказалось, что институт за время защиты успел сменить адрес, и Елена Борисовна обнаружилась со своей неизменной машинкой уже на Мясницкой, в маленьком одноэтажном домике бывшего ЖЭКа, во дворе магазина «Мясо». Так, как раз в торжественный день нашей защиты, начался период новых скитаний института, в конце концов закончившийся переездом в особняк в Козицком переулке.

После защиты мы с Машей Реформатской отправились в Дом архитектора и заказали в ресторане банкет, который и состоялся на другой день. Одно из самых сильных и стыдных моих воспоминаний об этом дне связано с тем, что все наши с Глебом гости опаздывали, и только пунктуальный представитель старшего поколения и мой оппонент М. А. Ильин пришел вовремя и терпеливо дожидался легкомысленной молодежи в темном холле. В остальном банкет прошел на редкость весело и дружно, как и все мероприятия, центром которых когда-либо был Глеб. Одним из подарков новоиспеченному кандидату была живая черепаха, которую принес ему в дар Игорь Голомшток.

Еще до защиты кандидатской диссертации «О портретных рисунках О. Кипренского» круг научных интересов Глеба значительно расширился. В числе прочего, он, как и я, был привлечен к работе над «Историей русского искусства», которая была начата И. Э. Грабарём в институте сразу после окончания войны. К моменту нашего включения в рабо-

2 Сарабьянов Д. В. Институт истории искусств в середине и второй половине 1950-х годов // Дом на Козицком и его обитатели. М.: Художник и книга, 2004. С. 189.

ту уже было издано несколько томов по древнерусскому искусству, XVIII веку и заканчивалась работа над VIII томом, посвященным первой половине XIX века. Так начался для Глеба новый этап открытия и изучения почти неизвестных и малодоступных изобразительных материалов, результатом работы с которыми стала его глава «О провинциальной живописи первой половины XIX века» для второй книги VIII тома ИРИ. «Никто этого искусства не знал, — вспоминал Глеб, — оно было распылено по провинциальным музеям. И вот я с огромной деревянной камерой (сафьяновые красные гармошки, цейсовский объектив), с киношным треножником... с юпитерами для подсветки... — с этим неподъемным имуществом в одиночку объездил провинцию, фотографируя картины в музеях. Ярославль, Киров, Арзамас, Горький, Казань, Харьков, Полтава... Это был 1959 год»<sup>3</sup>.

После главы для VIII тома Глеб был привлечен к работе другого рода. Он стал одним из редакторов следующих томов истории. Работа происходила под руководством печально знаменитого В. С. Кеменова, прославившегося своей верностью курсу партии и правительства и позднее попортившего Глебу немало крови. Глеб вспоминал: «Вместе с Кеменовым я редактировал IX и X тома ИРИ. Я занимался конкретной работой, В. С. же следил за приверженностью авторов “теории двух культур” <...> Работа над томами шла в обстановке кеменовских доносов»<sup>4</sup>. Уже на этом этапе взаимоотношения редакторов были, мягко говоря, непростыми, и позднее, когда Глеб попытался защитить диссертацию про «Бубновый валет», Кеменов сделал все, чтобы завалить ее на уровне ВАКа.

В свою очередь, на этапе подготовки IX тома некое «роковое» противоречие наметилось и в наших отношениях с Глебом. Основным автором главы по архитектуре второй половины XIX века был М. А. Ильин, который привлек меня в качестве соавтора, поручив мне писать разделы по отдельным объектам. В числе прочего я писала об архитектуре Одесского музыкального театра — эклектической постройке, которую по сей день считаю одним из лучших произведений этой эпохи. Однако Глеб как редактор считал, что не только Одесский театр, но и вся эклектическая архитектура настолько «плоха», что ей следует отвести минимум текста в IX томе. То, что это явление на тот момент было совсем мало

3 Алленова Е. А. Об авторе... С. 5–6.

4 Поспелов Г. Г. Между двумя «Историями русского искусства» // Дом на Козицком и его обитатели. М., 2004. С. 198.

изучено и требовало объективного искусствоведческого анализа, не являлось для него аргументом. Так я впервые столкнулась со стойким убеждением Глеба, что только «хорошие», с его точки зрения, произведения искусства достойны изучения. Позднее я убедилась, что сам он просто органически не мог заниматься тем, что не вызывало его восхищения, и искренне не понимал, как этим могут заниматься другие. Только настойчивость Ильина, поручившегося за «благонадежность» данной архитектуры, позволила опубликовать главу в надлежащем объеме.

Отголоски этого нашего спора, не раз возобновлявшегося на протяжении нашей долгой совместной работы, я обнаружила в интервью, данном в 2008 году. Глеб говорит там: «Появились искусствоведы, переставшие отличать хорошее искусство от плохого. И когда замечаешь, что это, мол, плохая архитектура, они отвечают: “Что значит плохая? Она — другая, у нее иные законы...”, как иногда приходится читать у весьма солидных людей»<sup>5</sup>. Эта верность своим убеждениям, доходившая до редкого упрямства («на том стою и не могу иначе»), всегда была свойственна мягкому, «мирному», доброжелательному и благодушному Глебу. В каких-то своих оценках и убеждениях он был чрезвычайно субъективен и резок. Это качество иногда могло показаться слабостью, но оно же составляло его силу, поскольку было следствием чрезвычайно личного и страстного отношения Глеба к предмету своих занятий. Когда-то мы с моей близкой подругой Вигдой Хазановой, с которой также проработали на секторе бок о бок несколько десятилетий, придумали шуточную классификацию, поделив всех известных нам искусствоведов на две категории: «тонкачей» и «табуреток». На радостях мы сообщили об этом Глебу, сказав, что дружно отнесли его к «тонкачам», но нередко «табуреточным». Он, слава богу, не обиделся, поскольку вообще был человеком необидчивым и чрезвычайно невздорным. Но однажды, во время какого-то секторального обсуждения, сидя на председательском месте, вдруг вспомнил об этом и сказал мне: «Вот ты говоришь, что я табуретка, а ведь я...» Я в испуге замахала руками: «При детях!», а сама в душе умилилась его простодушию, прямодушию, да и тому, что он этот дурацкий термин запомнил. На самом-то деле большего «тонкача» и лирика среди искусствоведов трудно было найти!

Думаю, очень важным этапом в жизни Глеба было участие в работе группы «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века», которой руководил Ю. С. Калашников и которая сложилась в середине 1960-х годов. Для четвертого тома этого издания Глеб Поспелов написал

главу, посвященную новым течениям в станковой живописи и рисунке предреволюционного десятилетия (1908–1917), куда входили художники и «Голубой розы», и «Бубнового валета». Несколько месяцев он работал в фондах Третьяковской галереи и Русского музея, впервые знакомясь с наследием этих художников. «Там, по сути, произошло мое становление как искусствоведа, я понял, что только сидя перед картинами, сравнивая их, можно по-настоящему изучить живопись, и мое художественное образование очень мне в этом помогло», — вспоминал позже Глеб Геннадиевич<sup>6</sup>. Одной из первых публикаций Глеба, связанных с этим материалом, была статья «Страница истории “московской живописи”» в сборнике, изданном в 1978 году<sup>7</sup>. Это ничего не говорящее название камуфлировало первое поспеловское исследование творчества группы «Бубновый валет». Причем именно из-за этой статьи сборник вышел без иллюстраций. Картины «Бубнового валета» показались настолько опасными, что перед отправкой в типографию все иллюстрации решено было из текста изъять. Как известно, в 1970–1974 годах Поспеловым была написана большая монография о «Бубновом валете», но на русском она вышла в свет только в 1990 году, то есть уже после того, как была издана на немецком в Дрездене и в Штутгарте в 1985 году.

Защита этой же работы в качестве докторской диссертации состоялась еще раньше, в 1983 году, и в Ученом совете нашего Института искусствознания прошла блестяще. Помню, как мы с Аллой Александровной Русаковой и Татьяной Михайловной Родиной после защиты приехали в квартиру Поспеловых на улице Дружбы и обнаружили там радостное и многолюдное сборище за длинным столом. Казалось, это была полная победа. Но в ВАКе, благодаря усилиям Кеменова, диссертацию провалили, да еще устроили публичную «проработку» автору.

После этой истории Глеб слег и долго болел. Когда мы с В. Э. Хазановой пришли его навестить, он по-настоящему напугал нас своим видом. По счастью, в Москве нашелся прекрасный доктор, Н. А. Магазанник, не чудодейственный, но разумный и трезвый, который сказал: вставать, выходить, гулять, путешествовать, в общем, плюнуть на все и жить дальше. И это помогло. Глеб постепенно вернулся к жизни.

5 Алленова Е. М. Об авторе... С. 9.

6 Там же. С. 6.

7 Поспелов Г. Г. Страница истории «московской живописи» // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978.

А диссертацию его утвердили только после выхода книги и повторной защиты в 1991 году.

Словно в награду за стойкость в конце 1980-х годов Глебу было поручено принимать в Париже фонды Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой. «Все, что находилось на квартире художников, было свезено в одну из комнат нашего посольства, — вспоминал он позднее. — Я полтора месяца сортировал и раскладывал живопись, графику, архивы, готовя их для отправки в Москву. Там были и работы наших мастеров, и вещи из их коллекции, картины, рисунки, перемежающиеся со слоями пыли, — театральные эскизы Гончаровой под стеклами, турецкие лубочные картинки на стеклах... Основная часть наследия поступила в Третьяковскую галерею, однако 66 картин и рисунков обоих художников остались в Париже»<sup>8</sup>.

Наверное, стоит еще сказать немного о том, как Глеб стал заведовать нашим сектором. Как я уже говорила, начинали мы с ним в двух разных секторах, которые позднее, еще в пору пребывания института на Кузнецком Мосту, были слиты в один Сектор изобразительного искусства и архитектуры. Мы заседали на верхнем этаже бывшего здания банка в маленьком кабинете с видом сразу на две улицы, уходящие в перспективу. Сектор с самого начала возглавил Г. Ю. Стернин, до этого занимавший пост ученого секретаря Института Академии художеств. Свои кандидатские диссертации мы с Глебом защищали уже при нем, будучи сотрудниками одного сектора. После смерти Грабаря на место директора рвался Б. В. Ярустовский, но благодаря усилиям нашего на тот момент вполне доблестного партбюро он на этом посту утвержден так и не был. Ему на смену пришел куда более мягкий и незлобивый В. С. Кружков. Надо сказать, что именно на время «царствования» Кружкова пришлось разгромные события 1968 года, когда некоторые из наших коллег и друзей за подписи, поставленные под открытыми письмами, были изгнаны из партии, а Л. Пажитнов и Б. Шрагин еще и из института. Тем не менее Кружков воспринимался в целом как достаточно мирный директор, по крайней мере на фоне пришедшего на его место Ю. А. Барабаша.

Барабаш возглавил институт в 1973 году, явно изумился уровню свободомыслия, царившего в нем, и начал незамедлительно «завинчивать гайки». На одном из заседаний Ученого совета после выступления

Г. Ю. Стернина Барабаш обратился к нему со словами: «Если так пойдет дальше, Григорий Юрьевич, мы с вами не сработаемся». В ответ Стернин тотчас же подал заявление об уходе с поста заведующим сектором. На следующем заседании сектора к нам пришли представители дирекции с известием, что теперь сектор возглавит О. А. Швидковский, который одновременно был заместителем директора по научной работе. Для Стернина это назначение было малоприятной неожиданностью. Он и раньше не слишком любил ходить к Швидковскому по разным секторальным делам, а теперь это вынужденное общение превратилось для него в еженедельное. Помню, когда текстов для обсуждения в силу каких-то причин не находилось, Олег Александрович имел обыкновение говорить: «Давайте сегодня обсудим какую-нибудь научную проблему», что неизменно коробило Стернина, да и не его одного. Впрочем, Олег Александрович сначала в силу очень частых командировок, а позднее в силу плохого самочувствия нередко отсутствовал и поручал вести заседания Глебу Поспелову.

Дальше события развивались драматично. Швидковский начал серьезно болеть, и Глеб вел уже практически все заседания. Иногда в его отсутствие председательствовать приходилось мне. Как раз на одном из таких заседаний в нашу комнату вошла тогдашний ученый секретарь Холида Дустовна Устабаева и объявила, что не стало Олега Александровича Швидковского. Мы встали.

После этого началось время мучительного междуцарствия. Глеб упорно пытался уговорить Стернина вернуться на место заведующего. Стернин так же упорно отказывался. Помню, после защиты А. И. Морозова в ресторане Глеб снова стал убеждать Гришу стать заведующим, и, в конце концов, тот согласился при условии, что дирекция выделит нам две дополнительные ставки для специалистов по современному искусству. Дирекция отказала, и Стернин также окончательно и бесповоротно отказался занять пост заведующего. Только после этого заведующим был официально назначен Глеб Поспелов (1989). Думаю, самому Глебу это решение далось нелегко, а его отношения со Стерниным до самого конца оставались очень непростыми.

Глеб был прекрасным заведующим не только в силу непрерываемого профессионального авторитета, но и потому, что обладал набором уникальных человеческих качеств. Он был открыт, доброжелателен, терпелив, скромен и демократичен, но главное — не уставал обнаруживать живой, почти мальчишеский интерес как к искусству, так

8 Алленова Е. М. Об авторе... С. 7.

и к людям. А еще он, даже будучи руководителем, продолжал оставаться человеком на редкость непосредственным и во многом простодушным. Эта непосредственность восприятия и реакций могла относиться к самым разным сторонам жизни. Аня Ягодковская как-то сказала ему: «Глеб, твоя искренность может стать общественным бедствием». Однако именно эта искренность, простодушие и непосредственность заставляли нас, его коллег и подчиненных, не только уважать и ценить Глеба, но и нежно любить его. И именно этим его качествам наши заседания были обязаны своей живой и увлекательной атмосферой.

А еще важнейшими качествами Глеба были верность и преданность: семье, друзьям, работе, художественным привязанностям, традициям. Независимо от того, был ли он «комсомольским вождем», редактором неформальной институтской стенгазеты или заведующим сектором, везде он создавал вокруг себя атмосферу взаимного доверия, братства и дружества. Многие его соученики впоследствии оказались сотрудниками нашего института, нашего сектора и со многими из них мне тоже удалось позже сблизиться и сродниться, хотя я и прибилась к этой компании «со стороны», приехав из Ленинграда. А позже в состав сектора органично вошло много молодых специалистов, с которыми Глеб был ничуть не менее внимателен, доброжелателен, сердечен и заинтересован. Не случайно сложилась традиция после заседаний спускаться в подвальный ресторанчик во дворе и продолжать обсуждения за едой и бокалом вина.

Хотя Машу Реформатскую я знала еще со времен нашей с Глебом совместной защиты и почитала чуть ли не родственницей, ввиду ее тесных связей с семьей моей подруги Е. Е. Григорьевой, хотя я издали следила за взрослением его детей и в целом за жизнью семьи, я не могу сказать, что мы дружили домами. Но каждый из нас знал, что в трудную минуту может рассчитывать на помощь и поддержку другого. Я отчетливо помню всего два визита Глеба с Машей к нам в дом, один — по очень хорошему поводу, другой — по очень печальному. И эти приходы были важными событиями в моей жизни, возможно, именно потому, что в «обычной жизни» мы практически не ходили в гости друг к другу.

Я думаю, что секрет высочайшего профессионального уровня и огромного личного обаяния Глеба объяснялся не только его несомненной одаренностью, тонкостью и чуткостью, но и редкой цельностью и органичностью его натуры. Для него профессиональные занятия, семья и друзья, были единым и неделимым целым. Одно дополняло

и подпитывало другое. Не случайно они с Машей с такой охотой путешествовали вместе по разным городам и весям, делясь и обмениваясь художественными впечатлениями. Не случайно он так стремился каждый год в дом творчества композиторов в Сортавале, где его ждала не только напряженная работа, но и любимая байдарка, слаженными гребцами которой они с Машей оставались на протяжении долгих лет. А еще в этих поездках их обычно сопровождали горячо любимые дети, а потом и внуки, также бывшие абсолютно необходимой частью не только жизни, совместных праздников, семейных концертов и карнавалов, но и работы, творчества. Я помню, как он растрогал всех нас подборкой семейных фотографий, показанной на одном из его последних юбилеев в стенах института, который он, кстати, также очень любил и которому оставался неизменно верен. В свою очередь, для института на Козицком Глеб Геннадьевич Поспелов как был, так остается одним из самых важных, самых почитаемых специалистов, да и просто самых любимых людей, которым наш институт обязан и высокой профессиональной репутацией, и уникальной человеческой атмосферой.

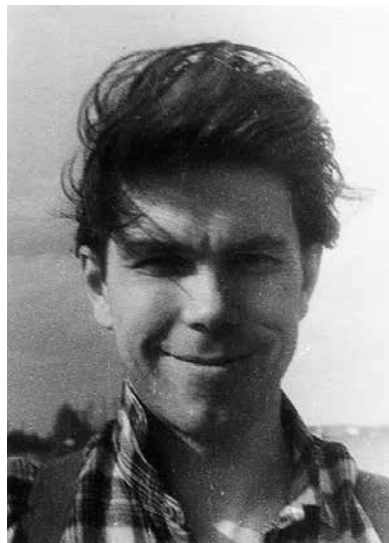
#### **МАРИЯ ЧЕГОДАЕВА. ИЗ НАШЕЙ ЮНОСТИ**

*От редакции. Эти воспоминания были присланы в редакцию Марией Андреевной Чегодаевой сразу после кончины Глеба Геннадьевича, в начале ноября 2014 года. К сожалению, автору не удалось увидеть материал опубликованным — 13 марта 2016 года оборвалась и жизнь Марии Андреевны. Мария Чегодаева и Глеб Поспелов были дружны с юношеских лет — тому периоду уделено преимущественное внимание в этом очень личном тексте.*

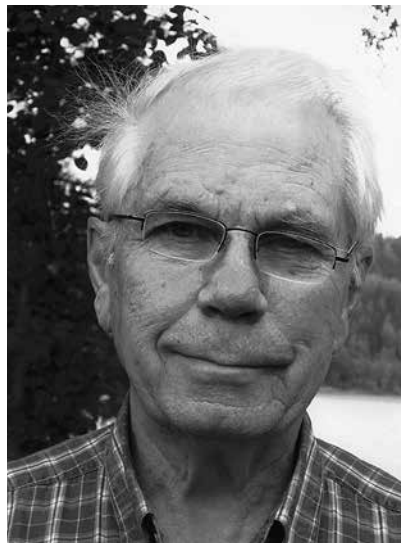
Для каждого, кто учился вместе с ним и учился у него, рос на его книгах, кто работал рядом с ним и под его руководством, встречался домами, знал его семью, уход Поспелова — это вырванный смертью огромный пласт собственной жизни.

Как удержать, сохранить, память о Глебе? Для меня — милом Глебушке, друге юных лет, далекого времени учебы в Московской средней художественной школе, первых дней студенчества, а затем — о Глебе Геннадьевиче Поспелове, большом ученом, коллеге, руководителе сектора, незыблемом авторитете, чьи замечания и советы были для меня всегда важнее любых других суждений. Вот так раздваиваются мои





10. Глеб Геннадьевич Поспелов  
1958. Фото из архива семьи  
Г. Г. Поспелова



11. Глеб Геннадьевич Поспелов  
2011. Фото из архива семьи  
Г. Г. Поспелова

воспоминания о Глебе, распадаются на 1940–1950-е и 1980–2000-е годы. Первая часть — личная, по-юношески беззаботная, шутливая; вторая — взрослая, серьезная, «научная». Так — «в раздвоении» — предстает и сам Глеб на обложке последней своей книги «О картинах и рисунках». Седой профессор в очках, лукаво улыбаясь нам, читателям, шагает, держа под мышкой юношеский автопортрет...

\*\*\*

Глеб в МСХШ был на класс старше меня. Хороший живописец, он увлекался Сезанном, что по тем временам (конец 1940-х) было абсолютно недопустимо. «В 1944 году он поступил в художественную школу, — говорится в предисловии к его книге, — где в библиотеке (из-под полы) ему и другим ученикам показывали альбомы с импрессионистами или Сезанном, — эти картины тогда нигде нельзя было увидеть живьем. В 1948-м 18-летний Глеб написал автопортрет в сезаннистском духе и после полученной за него двойки с художественной школой расстался»<sup>9</sup>.

Стоит напомнить, в какой обстановке начиналась наша жизнь в искусстве, процитировать партийные установки, «предписанные к исполнению», в том числе и художественной школе: «Со всей решительностью должны быть отвергнуты все рассуждения <...> об интернациональности живописи как глубоко ошибочные и враждебные развитию советского искусства <...> Может быть, в ряд с русским идейным искусством можно поставить французских импрессионистов Мане, Дега, Моне, Писсаро, Сислея, Ренуара, Гогена? К сожалению, у нас не перевелись люди, которые преклоняются не только перед ними, но даже перед Сезанном».

Попасть в художественный институт с такими «глубоко ошибочными» увлечениями нечего было и помышлять. Глеб перешел из последнего класса МСХШ в обычную школу, блестяще окончил ее и поступил на искусствоведческое отделение в Московский университет. Профессиональное владение изобразительным искусством на всю жизнь осталось для него огромным преимуществом, залогом понимания того, как создаются живопись и рисунок, как накладываются мазки, как строится форма. Чувствовать кисть в руке — великое благо для искусствоведа. Занимаясь искусством XIX и XX веков, Глеб в своей трактовке творчества Ге, Сурикова, Ларионова, Гончаровой буквально влезал в их «кожу», кажется, писал картины вместе с ними, любил и понимал их творчество так, как может любить и понимать только свой брат-художник.

Курс Глеба в университете был на редкость ярким и талантливым. Вообще то время породило целую плеяду прекрасных ученых, таких, как Валентин Лебедев, Игорь Сапего, с которыми Глеб с университетских лет был особенно дружен; Марина Сененко, Галина Конечна, пришедшие в музей и издательства; поступившие вместе с Глебом в аспирантуру и затем на работу в Институт истории искусств Елена Борисова, Маргарита Давыдова, Виктория Лебедева, Вигдария Хазанова, Лариса Тананаева... Они влились в коллектив тех, кто трудился над многотомной «Историей русского искусства» И. Э. Грабаря, и работали под его руководством с такими большими учеными, как В. Н. Лазарев, М. А. Ильин, Б. Р. Виппер...

Но для меня в те годы — конец 1940-х — начало 1950-х — личность Глеба Поспелова обрела совсем особое значение, не связанное с наукой. В 1949-м на тот же курс, что и Глеб, поступила моя лучшая подруга Млада Калашникова, с которой у Глеба начался роман. Я была участницей всех

<sup>9</sup> Алленова Е. М. Об авторе... С. 5.

перипетий этого романа в амплуа «подруги героини», «наперсницы» Млады. Млада проучилась на искусствоведческом отделении только один курс. Она давно мечтала стать актрисой, имела для того все данные и уже летом следующего года поступила в театральное училище при Вахтанговском театре. Этому эпохальному событию — поступлению Млады в Щукинское училище — я тогда посвятила поэму. Смеею представить цитаты из нее на суд читателей. Млада готовится к экзамену, терзается сомнениями: «Конечно, нет у ней талантов,/И голос слаб, и вид нелеп.../Всю ночь под сенью двух атлантов/Покорно мокнет верный Глеб... («атланты» украшали подъезд дома Млады в Староконюшенном переулке. — М. Ч.). Млада сдает экзамен. «А в полутемном вестибюле,/От страха глух, от плача слеп,/Который час на жестком стуле/Покорно чахнет верный Глеб».

Обрывки воспоминаний, отдельные картины...

Мы справляем Новый год (незадолго до свадьбы Млады и Глеба) на Николиной горе, на даче Калашниковых. Справляем вчетвером: Глеб, Млада, я и приятель Глеба, приданный мне в качестве кавалера. Идем в лес за елкой и по ошибке срубаем молоденькую сосну. Делаем себе из подручных средств смешные маски и идем «колядовать» — многие николиногорцы встречают Новый год на дачах. Набираем целую корзину конфет, мандаринов и в конце концов добираемся до николиногорского Заречья — на дачу Петра Леонидовича Капицы, где он живет в те годы фактически под домашним арестом. Сыновей, Сергея и Андрея, нет; старики — Пётр Леонидович и Анна Алексеевна — одни и очень радуются нашему приходу. Уютно потрескивает камин, под потолком на люстре ветка омелы (кто-то из английских друзей сумел прислать ее Капицам). Пётр Леонидович по английскому обычаю целует под ней нас, девчонок...

Вторая моя «поэма» — красочное описание жизни и быта молодоженов, а конкретно — по поводу такого сюжета: на подоконнике на плитке кипятится молоко, лежат конспекты лекций Недошивина; Глеб на коврике на полу трудится над курсовой работой: «Ну, я прочту, всего два слова: “Проблема стиля у Рублёва в разрезе сталинских трудов по изучению языков”. В начале нашего доклада.../Ну, поцелуй же меня, Млада!» Млада на постели входит в образ третьей девушки в пьесе «Ширь колхозная»: «“Пускай растет и колосится/Наш золотой кубанский хлеб!”/Ну, поцелуй же меня, Глеб!» Длительная немая сцена, во время которой молоко на плитке уходит и заливает конспекты лекций Недошивина... Это 1951 год. Только двадцатилетние могли тогда так шутить, смеяться.

Брак Млады и Глеба продлился недолго. Закрутившись в вихре театральной жизни, Млада ушла. Глеб долго оставался один. В этот период жизни он особенно сблизился с Викой и Валей Лебедевыми.

\*\*\*

Вторая часть воспоминаний о Глебе совсем иная. Наши пути разошлись. Я была связана с Союзом художников, он стал аспирантом Института истории искусств, организованного И. Э. Грабарём. Там работала моя мать Наталия Михайловна Гершензон-Чегодаева, посоветовавшая В. Н. Лазареву, заведовавшему Сектором русского искусства, взять Глеба в аспирантуру, по окончании которой он стал сотрудником института и был подключен к работе над томами «Истории русского искусства» — сначала к подбору иллюстраций, а затем и к редактуре. Написал для VIII тома главу о провинциальной живописи первой половины XIX века.

В институте Поспелов увлекся русским искусством рубежа XIX — XX веков. В 1970-е годы он написал монографию о «Бубновом валете», в 1983-м блестяще защитил ее как докторскую диссертацию. «Сама защита прошла на ура, — вспоминает он, — кроме того, были получены превосходные внешние рецензии»<sup>10</sup>. Такую хвалебную рецензию в том числе написал мой отец Андрей Дмитриевич Чегодаев, один из официальных оппонентов. Но вице-президент Академии художеств В. С. Кеменов, заседавший в президиуме Высшей аттестационной комиссии, добился отмены защиты. «Были душераздирающие сцены, когда обсуждение моей диссертации устраивали в Академии художеств: по регламенту первое слово предоставлялось мне, я давал пояснения, а потом мне уже слова не полагалось, и я точно со связанными руками должен был сидеть и выслушивать все те гадости, которые мне говорили», — рассказывает Глеб<sup>11</sup>. Мой отец отчаянно защищал Глеба, вместе с другими порядочными искусствоведами боролся за него как мог, но справиться с Кеменовым, мракобесом и палачом, не удалось.

Начиная с 1930-х годов Кеменов, всегда занимавший «высокие посты», проводил в искусстве «линию партии», был автором разгромных партийных постановлений. Ранее работавший в институте Грабаря,

10 Там же. С. 7.

11 Там же.

Кеменов делал все возможное, чтобы не пропустить последние тома «Истории русского искусства», посвященные XX веку, и конечно же не упустил случая завалить диссертацию о «Бубновом валете». Глебу эта история дорого обошлась. «Мне удалось защититься лишь с началом перестройки», — скупно завершает он свои воспоминания об этом эпизоде, взволновавшем и возмутившем тогда всех, кто его знал и ценил.

В 1991 году Академия художеств присудила Пospelову за книгу «Бубновый валет» золотую медаль, а уже во время его последней болезни избрала Почетным академиком. Запоздалое, но все-таки извинение, которое, надеюсь, порадовало Глеба.

\*\*\*

С начала 1980-х годов и до конца работы Глеба Пospelова в институте я служила под его началом в секторе ИЗО, как коротко именовали мы сектор русского изобразительного искусства и архитектуры. Работалось мне с ним на редкость легко — у нас были очень близкие вкусы, взгляды. Правда, я писала главным образом о современных русских художниках, которыми Глеб не занимался, но неплохо их знал, многих любил. «Если я кого и ценю из современных художников, то это художники моего поколения: Голицын, Андронов, Никонов, Злотников — они мне вняты, — признавался Глеб. — А тому, что делается в искусстве сейчас, я совершенно чужд, у меня нервные окончания иначе устроены. Я просто не вижу в этом смысла и толка. Вот идешь по современной экспозиции Третьяковской галереи, натыкаешься на Злотникова (его «Сигналы». — *Премеч. ред.*) и думаешь: “Что он тут делает? Его надо перенести в другой отдел”. Потому что все, что кругом него, — это уму непостижимо... Но я вполне понимаю, что это я ворчу, как ворчат старые люди во все времена...» — шутил он<sup>12</sup>, все прекрасно видевший и понимавший и так до конца своих дней не ставший «стариком».

#### СЕРГЕЙ ГОЛЫНЕЦ. ВОСПОМИНАНИЯ О Г. Г. ПОСПЕЛОВЕ

Осень 1969 года. В Институте истории искусств (так он тогда назывался) проводится конференция, посвященная русскому искусству конца

XIX — начала XX века. Проблема актуальна. Еще в памяти слова о «позорном десятилетии» в жизни русской интеллигенции, еще не оценены по достоинству имена многих выдающихся художников того времени, с оговорками употребляется понятие «стиль модерн», искусствоведение только подбирается к осмыслению того, что ныне принято называть русским авангардом. Но научную мысль остановить нельзя, особенно после недавнего выхода в свет десятого тома «Истории русского искусства».

Конференция собрала лучшие искусствоведческие силы Москвы, приехали гости из других городов. Я, в то время выпускник аспирантуры Репинского института, попал на подобную конференцию впервые. Всех привлекла тема доклада Нины Александровны Дмитриевой «Передвижники и французские импрессионисты». Таллинец Борис Моисеевич Бернштейн назвал доклад «талантливым парадоксом», сказав, что исследовательница сопоставляет хронологически совпадающие, но стадияльно разные явления. Мне кажется, доклад опережал время, будучи устремленным к тому периоду отечественной искусствоведческой науки, когда сравнительно-историческое изучение национальных школ обогатится углубленным вниманием к складывавшемуся веками, связанному с религиозными представлениями, национальному менталитету.

Как эпатаж был воспринят доклад об эскизах Врубеля к росписям Владимирского собора, прочитанный словно бы равнодушно, чуть нараспев, молодым Михаилом Михайловичем Алленовым. Еще бы, ведь великий художник сравнительно недавно искусствоведчески реабилитирован, а тут в сопровождении «ужасного показа» через эпидиаскоп страниц из монографии Яремича говорится о «каких-то» мюнхенских влияниях, показалось, что Врубель просто уничтожался. Особенно возмущалась Софья Владимировна Коровкевич, кажется, даже произнесла: «Хулиганство». Более деликатна была другая ленинградка Элеонора Петровна Гомберг-Вержбинская, составитель сборника писем Врубеля и воспоминаний о нем: она печально вздыхала, возражая Алленову, который в ответном слове лишь сказал, что подобные разочарования пережил недавно сам. Дмитриева, иронично, но не без сочувствия к докладчику тихо заметила: «Вообще-то говорят, что он гений», имея в виду не Врубеля, в чьей гениальности не сомневалась, а Алленова, который вскоре стал автором острых и содержательных публикаций о Врубеле.

В то время я почти не был знаком с Дмитрием Владимировичем Сарабьяновым. В расцвете творческих и жизненных сил, весь

12 Алленова Е. Консерватор [Интервью с Г. Г. Пospelовым] // Артхроника. 2008. № 10. С. 59.

какой-то приподнятый, он привлекал всеобщее внимание. Доклады Сарабьянова о традиции Репина и об эволюции бытового жанра в конце XIX — начале XX века, посвященные памяти Наталии Николаевны Коваленской и Алексея Александровича Фёдорова-Давыдова, были довольно мирными, но полемические высказывания в развернувшейся дискуссии предвещали будущего горячего сторонника авангарда.

Глеб Геннадьевич Поспелов выступил с докладом о «Бубновом валете». Представитель московской гуманитарной династии, истинный интеллигент, он, мне казалось, слегка перевоплощался в героев примитивистских полотен. Говорил просто, чеканя слова. Характерное для бубнововалетцев «последовательное обнажение живописных приемов» позволяло проникнуть в художественную кухню и достичь артистического блеска формально-содержательного искусствоведческого анализа, ставшего отличительной чертой Поспелова, о чем бы он ни писал: о пейзажах ли Сильвестра Щедрина, о рисунках Серова, о работах современных исследователей художников.

Начиная свой доклад, Поспелов заявил, что в вопросе об отношении к путям развития искусства XX века он занимает срединную позицию, имея в виду, очевидно, с одной стороны, Сарабьянова, с другой — приверженцев традиционалистских взглядов. Вспоминаю эпизод уже 1983 года: я проходил стажировку в МГУ и поехал с Дмитрием Владимировичем на Козицкий на защиту Поспеловым докторской диссертации, замаскированной безобидным названием «Московская живопись 1910-х годов и городской фольклор». Ожидая происков советской Академии художеств, Сарабьянов заметил: «С кем они борются — ведь Глеб дальше Ларионова и Гончаровой не идет». Это, разумеется, была шутка: Глеб Геннадьевич «шел дальше» и в своих трудах дал тонкую индивидуальную интерпретацию и Малевича, и Татлина, хотя вряд ли любил зрелый авангард. Полемика Сарабьянова и Поспелова, двух друзей — выдающихся ученых, редко открытая, чаще внутренняя, одного, склонного к типологическому, стилевому изучению, другого — предпочитавшего обращаться к вершинным художественным явлениям, обогатила нашу искусствоведческую науку.

Мое личное знакомство с Глебом Геннадьевичем состоялось осенью 1978 года в Доме художника на Сенеже, куда он приезжал с женой Марией Александровной Реформатской и детьми Петей и Катей. Вскоре я был приглашен в гости на улицу Дружбы. Мы попивали водочку под автопортретом хозяина, а в соседней комнате 11-летняя Катя писала роман.

Я подружился с семьей Поспеловых, бывал у них почти каждый приезд в Москву. Вновь сживали под автопортретом, говорили не только об искусствоведческих проблемах. Глеб Геннадьевич рассказывал, как в годы перестройки ему пришлось извещение о том, что он награжден премией Академии художеств за ту самую работу, которую в советское время Академия завалила. Причем, как выяснилось позже, на присуждении именно золотой медали (высшей награды) решительно настаивал тогдашний президент АХ Б. С. Угаров, звонивший в Москву из Ленинграда, словно повторяя знаменитый звонок Горбачева Сахарову. Вспоминали отца Глеба — Геннадия Николаевича — известного литературоведа, который по своим широким, недогматическим взглядам вполне мог оказаться в послевоенные годы зачисленным в идейно неблагонадежные.

Сравнительно недавно я в первый раз после кончины хозяина дома побывал у Поспеловых. Вначале было грустно. Но пришла внучка, Лизочка, не менее очаровательная, чем ее мама Катя. Мы говорили о Глебе Геннадьевиче, и я подумал, что, когда он писал об «образах кругового и циклического времени», о «чреде человеческих поколений, которые по Пушкину, “восходят, зреют и падают, другие им вослед идут”», он представлял и свою замечательную семью. На душе стало светло.

#### **ЕВГЕНИЯ ИЛЮХИНА. ТРАДИЦИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Прошло уже два года, как не стало Глеба Геннадьевича Поспелова — замечательного человека, который во многом определил мое отношение к искусству и к профессии. Он был не просто моим научным руководителем — в разговорах с ним я проверяла свои мысли и оценки событий и явлений. Мы обменивались впечатлениями о выставках; наши мнения, конечно, не всегда совпадали, но обсуждения, а иногда — дискуссии, давали возможность нового взгляда на событие, заставляли четче сформулировать собственную позицию.

Знакомство и общение с Глебом Геннадьевичем Поспеловым для меня разделено на два этапа.

Сначала оно было заочным — по его статьям и книгам. Чтение специальной литературы — обычная часть работы над любой темой. Хорошо помню свое изумление, когда я поняла: читаю текст, совершенно забыв, что хотела в нем найти изначально. Как это бывает в художественной литературе, я открыла для себя нового автора. Поразил необычный подход, за которым ощущались огромные знания явлений культуры

самого разного рода — из области не только изобразительно искусства, но и литературы, музыки, философии, а также свобода обращения с материалом и очень убедительная интонация, заставляющая воспринимать то, о чем пишет автор, именно так и не иначе. Поразило и удивительное умение обобщать, позволяющее увидеть явление или художника в контексте времени, в самом процессе истории, соединяющееся с опытом современного осмысления описываемого события. Особенно впечатлил меня живой и ясный, с подчас «придуманными», собственными терминами, язык. Свобода и художественное качество этих текстов напоминали искусствознание Серебряного века (статьи А. Бенуа, П. Муратова), когда критика была одновременно и литературным произведением. Я поняла тогда, что нашла для себя идеальный образец того, как надо писать об искусстве, к сожалению, следовать ему оказалось практически невозможно. Но до сих пор, если у меня не складывается какой-то текст, иногда «для вдохновения» я перечитываю статьи Глеба Геннадьевича. Потом, когда мы уже были лично знакомы с ним, стало ясно, что он не раз переписывал и шлифовал свои тексты, пытаясь как можно точнее выразить мысль. А поначалу мне казалось, что он пишет, «как дышит».

Очное наше знакомство состоялось, когда я пришла к Глебу Геннадьевичу Поспелову в аспирантуру Института искусствознания. В тот момент я думала о продолжении работы над темой «Художественное объединение «Маковец»». Чем больше я занималась искусством входивших в него художников, тем чаще встречалось имя Михаила Ларионова и тем яснее становилось, что истоки творчества и мировоззрения маковчан надо искать в искусстве начала XX века. Я полагала, что с проблемами, касающимися самого объединения, разберусь сама, а вот чтобы сориентироваться в сложном периоде 1910-х годов, нужен кто-то, кто хорошо знает этот период, и прежде всего — творчество Ларионова. Тут же вспомнились прочитанные мной в разное время статьи Поспелова, и я поняла, что это и есть мой идеальный руководитель. Правда, уже в следующую минуту мне пришло в голову, что ученому с именем, автору многих статей, знаменитой книги «Бубновый валет», наверное, не очень интересно получить в качестве нагрузки аспирантку по теме, по сути, выходящей за рамки его исследований. Все же я рискнула приехать в институт в четверг, к концу заседания сектора, и была просто сражена той благожелательностью и серьезностью, с которой Глеб Геннадьевич отнесся к моей просьбе. С этого момента мы встречались регулярно, хотя я оказалась «ненадежной» аспиранткой — диссертацию

так и не защитила. Глеб Геннадьевич очень журил меня и в то же время укорял себя — он, очевидно, недостаточно строгий руководитель... Я очень благодарна ему за то, что он все же не обижался, понимая мои рабочие обстоятельства, оставлявшие мало времени для работы над диссертацией. А я понимала, что меня все больше увлекает другая тема, которую мы так часто обсуждали с Глебом Геннадьевичем, — творчество Михаила Ларионова. Тем более что в это время в Третьяковской галерее мне предложили перейти работать в другой отдел и стать хранителем огромной графической коллекции М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой.

Многолетняя работа с этим собранием и подготовка выставки художников проходила в тесном сотрудничестве, а точнее сказать — в общении с Глебом Геннадьевичем. Он очень любил смотреть работы «вживую». И рассматривать графические листы вместе с ним, когда он как консультант приходил в депозитарий, было большим удовольствием. Какие-то работы Ларионова и Гончаровой Глеб Геннадьевич вспоминал еще по Парижу; рассказывал про посещения квартиры на улице Жака Калло, про Александру Клавдиевну Томилину. Серьезные размышления перемежались с забавными историями. Отдельной темой было его участие в последующей подготовке возвращения наследия Ларионова и Гончаровой в Россию. Благодаря его настойчивости и убедительной аргументации, о чем вспоминали и западные коллеги, участники этого «раздела имущества» между двумя странами и музеями — Россией и Францией, Третьяковской галереей и Центром Помпиду, мы сейчас располагаем уникальным собранием произведений художников.

Глеб Геннадьевич много лет занимался творчеством Ларионова и Гончаровой, особенно Ларионова. И когда Андрей Дмитриевич Сарбьянов предложил ему издать о нем книгу, он пригласил меня в соавторы. Я должна была написать театральный раздел, а также подготовить публикацию ларионовских текстов. Книга стала для меня уникальным опытом совместной работы. Это был захватывающий процесс, приключение и стресс одновременно. Одна мысль, что я могу подвести Глеба Геннадьевича и не успеть написать свои части в срок, заставляла меня по возвращении из галереи спешить к компьютеру, переписывать тексты, стремясь хоть как-то соответствовать его ожиданиям. Наверное, так энергично я не писала никогда. Глеб Геннадьевич внимательно относился ко всем деталям. Часть книги составляли архивные публикации. С каким увлечением он анализировал записи Ларионова, восхищался его статьями о балете! Мы выстраивали порядок размещения текстов,

проверяли комментарии — Глеб Геннадьевич очень четко видел все неясности или плохо сформулированные мысли. Редактором он был блестящим — очень деликатно, корректно и необидно ставил вопросы, указывал невнятные места и боролся с «вечным грехом» начинающих авторов — желанием обрушить на голову будущего читателя все свои «открытия». С некоторыми из них особенно жалко было расставаться, так как часто в качестве обоснования атрибуции приводились авторские тексты Ларионова и его современников. Но Глеб Геннадьевич очень твердо и настойчиво предлагал мне вынести все «замечательно интересное» в комментарии: «Таким образом, мы все сохраним и сделаем текст легче», — говорил он. И действительно, после такой редактуры текст становился четче, яснее, динамичнее. При этом Глеб Геннадьевич никогда не пытался навязать свою манеру повествования, не занимался «правками под себя», тем более не пытался переписать мою главу. Его совершенно не смущала разница в изложении материала в разных главах книги. Более того, я не могла и предположить, что он будет давать мне собственные тексты, ожидая каких-то редакторских замечаний. А они в основном сводились к уточнению названий упомянутых музейных произведений; мне казалось, что тексты Пospelова прекрасно написаны, как-то удивительно «по-ларионовски».

Позднее я узнала, что сам Глеб Геннадьевич начинал как художник, профессионально занимался живописью, и это определило его особый взгляд на искусство «изнутри» ремесла. Ларионов как художник, не просто ценивший «ремесленную сторону» творчества, но получавший наслаждение от самого процесса живописи, был Глебу Геннадьевичу очень понятен, и он умел донести до читателя это понимание. Словом, Ларионов был *его* герой. Глеб Геннадьевич Пospelов по-настоящему любил искусство, радовался новым увиденным произведениям; работая над статьями, непременно старался познакомиться воочию с работами, о которых писал. Будучи известным исследователем, он очень деликатно, с уважением и вниманием относился к коллегам самого разного ранга, учитывал их занятость и прочие обстоятельства. В отделе графики ГТГ его всегда принимали с радостью, но он стеснялся лишней раз беспокоить хранителей.

Когда работа над текстами книги была завершена и началась стадия макетирования, я полагала, что оставшиеся «оргвопросы» предстоит решать мне. Первоначальный макет — в общем и целом выглядевший хорошо, — где работы Ларионова, однако, были расположены в «художественном

порядке», побуждал меня выстраивать в уме свой «тактичный» диалог с дизайнером, обращение с просьбой кое-что изменить, поправить, переверстать... Но решив все же предварительно обсудить макет с Глебом Геннадьевичем, я приехала к нему домой и застала его за «кромсанием» верстки, которая, по его словам, «никуда не годится». Речь шла не об общем дизайнерском решении, а о порядке следования иллюстраций, которые «должны более или менее сопровождать упоминания о них в тексте, чтобы читателю не приходилось перелистывать полкниги в поисках изображения». Не перекладывая переговоры с дизайнером на мои плечи, Глеб Геннадьевич проявил железную волю и с первой же попытки (!) виртуозно переубедил художника. Окончательный макет книги отражал его пожелания. В том, что касалось дела, он всегда был нестигаемо тверд. Это сочетание деликатности и внутренней твердости в отстаивании мнения и определяло, как мне кажется, его характер<sup>13</sup>.

Еще один эпизод, о котором я вспоминаю с большой благодарностью судьбе, — наше совместное путешествие в Германию на открытие выставки Н. С. Гончаровой. Летели мы вместе с архитектором Валентиной Александровной Жилиной. Кордоны аэропорта для давно не летавшего за границу Глеба Геннадьевича оказались небольшим испытанием, которое он преодолел с веселым недоумением, умудрившись во время прохождения досмотра поменяться ботинками с каким-то немцем. Третья участница нашей компании — В. А. Жилина, родственница Н. С. Гончаровой по линии сестры, — была нам незнакома, но, оказавшись в самолете, Глеб Геннадьевич очень быстро нашел общую тему разговора, и полет прошел незаметно. Пребывание в Германии, особенно предоставленное нам свободное время, которое мы, конечно, использовали для знакомства с художественными памятниками, напомнило мне студенческие поездки с университетскими друзьями. С Глебом Геннадьевичем было очень легко, он знал массу историй, мог поддержать компанию, не пенял на всякие накладки и нелепые моменты — неперенные в подобных путешествиях. Мы вместе боролись с билетными автоматами, победа над которыми стала предметом нашей гордости; вместе искали «путь к храму» — собору в Майнце с витражами Марка Шагала, выйдя из поезда (по моей вине) не на той станции, пили

13 В 2007 году Г. Г. Пospelов и Е. А. Илюхина были удостоены Премии Москвы в области литературы и искусства за книгу «М. Ларионов. Живопись, графика, театр» (М.: Галарт, РА, 2005). — *Примеч. ред.*

пиво на живописной площади Франкфурта; вместе выбирали сувениры. Меня выручало знание Глебом Геннадьевичем немецкого языка, а он в ответ отмечал мои практические навыки в освоении аэропортных и вокзальных структур. Погода нам благоприятствовала, и мы перед отлетом самолета провели вдвоем чудесные полдня во Франкфурте.

Сейчас, когда Глеба Геннадьевича нет, я понимаю, какое это счастье: встретить человека — учителя и друга, вызывающего абсолютное уважение, в чьей честности и порядочности ты уверен без всяких оговорок и общение с которым дарит радость и тепло.

### ТАТЬЯНА ПОСПЕЛОВА. ДЕТСКИЕ СЦЕНЫ

Осень 1941 года. Мне пять лет. Мы уезжаем в эвакуацию — папа, мама, баба Валя и я. В Сибирь. Вокзал. Масса народа. Все взволнованы. Стоят группами, семьями. Неподалеку от нас тоже стоят три человека. И вдруг папа мне говорит: «Познакомься! Это твои старшие сестра и брат!» Поворачиваюсь и вижу мальчика (девочки тогда не запомнила). А мальчик! Какой он замечательный! Бежевое пальтишко, поясок с пряжкой, кепочка. Серьезный такой, сосредоточенный. Такой милый! И этот мальчик — МОЙ БРАТ! У меня есть старший брат. Его зовут ГЛЕБ. Впечатление было сильнейшее. До сих пор помню все подробности. И свою невероятную радость.

До того дня мы, дети нашего отца, Г. Н. Поспелова, от первого и второго браков, — ничего не знали друг о друге. Папа фактически жил на два дома, не хотел травмировать детские души. Он очень любил нас всех. Могу только представить, каково было взрослым, сколько боли пережито ими.

В Сибири мы — не сразу, но в конце концов — поселились в крохотном городке Камень-на-Оби. Туда был переведен институт, в котором работали папа и мама. Жили с первой семьей папы врозь, конечно, но не очень далеко друг от друга. Выживать было трудно. Продав все, что было можно, родители купили корову и двух кур, чтобы как-то прокормить детей.

Когда в военных действиях наступил перелом и бомбежки Москвы прекратились, тетя Вера (так я называла папину первую жену, маму Глеба) со старшей дочерью Киной, моей сестрой, захотели вернуться домой, беспокоясь о судьбе московского жилья. А Глеба — к моему восторгу! — оставили у нас.



12. Г. Г. Поспелов с семьей Поспеловых-Токарёвых на даче в Крюкове. 1949  
Родители Г. Н. Поспелов, В. А. Поспелова (Токарёва) — в центре, с братьями С. А. и Е. А. Токарёвыми и их семьями, и сестрой К. Г. Поспеловой (крайняя справа). Фото из архива семьи Г. Г. Поспелова

Это был самый яркий период моего детства. Мы очень сблизились с братом. Бывало, что я — страшная задира и вредина — совершала разные каверзы и безобразия по отношению к сверстникам, а когда они меня пытались поймать, я бежала от них на наше крыльцо и нагло заявляла: «А Глеб-то дома! Глеб-то дома!» Глеб выходил на крыльцо и просто смотрел на моих мстителей. Это действовало безотказно. А я была счастлива — у меня есть старший брат, он всегда за меня заступится!

Мне разрешалось принимать участие в шалостях брата и его друзей. Однажды Глеб и его приятель решили напугать своего друга и придумали действительно нечто устрашающее: вырезали из бумаги череп и перекрещенные кости, намазали клеем, а я должна была — НОЧЬЮ! — забраться мальчишкам на плечи и наклеить этот ужас на окно комнаты,

где жил бедный друг. Мне было очень страшно, но я так гордилась, что меня взяли в сообщники и доверили быть чуть ли не главным действующим лицом!

Еще одна сцена. Зима, ночь, я просыпаюсь от того, что в доме происходит нечто необычное: горит свет, ни Глеба, ни родителей нет! И вдруг открывается дверь в сени, оттуда врываются клубы морозной пыли, появляется спина Глеба, потом голова папы. Они вдвоем что-то тащат. Оказывается, у коровы родился теленок, и вот его вносят в комнату на одеяле! Ведь в сарае так холодно, новорожденный может простудиться. Это телочка, черная с белым, ее кладут в закуток между стеной и печкой, у нее теплый розовый нос, а ножки пока не держат. Глеб и папа очень устали — ведь они принимали роды у коровы! — и ложатся досыпать.

Ранняя холодная осень. Папа раздобыл где-то телегу и лошадь, чтобы поехать далеко в поле за сеном. Меня берут с собой! Папа с юности хорошо знает сельскохозяйственные работы и учит Глеба править лошадей, навьючивать сено на вилы. Вдвоем они быстро и ловко наполняют телегу сеном. Получается большой стог, его привязывают веревками, а на самый верх сажают меня. Мы едем обратно. Я сижу высоко, сено колет, мне немного страшно, но я вижу макушки папы и Глеба — я под надежной охраной!

Глеб любит рисовать, он пишет акварелью. Несколько зеленых мазков — и вот чудо: получается елка! Зимой, когда так холодно, что и носа не высунешь, возникают натюрморты и даже портрет меня у окна, с куклой, — правда, со спины, зато видны косички!

Мне казалось, что он все умеет. Помню, еще до отъезда тети Веры и Киры в Москву, он смастерил из большого куска толстой проволоки шпильки для волос, настоящие шпильки, как из магазина — в подарок своей маме ко дню рождения.

По возвращении в Москву у нас всех началась совсем другая жизнь, и такого близкого общения уже не было. Школа, музыка, а у Глеба еще и живопись — все были очень заняты. Но время от времени, по выходным дням, папа брал меня вместе с моей виолончелью «на Брестскую» — там жили тети Вера с Кирой и Глебом, в двух небольших комнатах в коммунальной квартире.

Устраивались музыкальные вечера. Глеб поразил меня 12-м этюдом Скрябина — какой же он был способный! Ведь это очень трудная пьеса! Я тоже что-то играла, у тети Веры был небольшой, но очень красивый

голос, и она пела (до сих пор помню этот романс, там были такие слова: «Я в садочке была, я веночки плела»). Папа же был концертмейстером, аккомпанировал и тете Вере, и мне. (А происходило все это в конце сороковых годов, когда по ночам родители не спали, прислушиваясь к шагам на лестнице...)

Не могу не сказать несколько слов об этом домашнем музицировании. Ведь тогда не было никаких записей (во всяком случае, доступных). Соприкоснуться с музыкой можно было, только играя самим или слушая близких. Эта традиция, из XIX века, вошла в жизнь нашей семьи благодаря папе, она продолжалась и тогда, когда появились первые пластинки. Во многом это определило мое восприятие музыки вообще, непрерывающейся ее традиции, ее корней, приближало вплотную к композиторам предыдущих веков, делало их музыку по-домашнему близкой. Помню, что позже, уже взрослыми, мы с Глебом говорили об этом, совершенно, до дна, понимая друг друга, когда делились впечатлениями от концертов, на которых очень часто бывали и он со своей женой Машей, и я.

Еще из отроческих воспоминаний, которыми очень дорожу. Две зимы, 31 декабря утром, Глеб со своим приятелем (кажется, с Игорем Сапегой, но точно не помню) брали меня на каток. Напомню, что между нами — пять лет разницы, я была тогда подростком, а мальчики уже почти взрослые! И я была так счастлива и благодарна, что они брали меня с собой! Вот это ощущение «старшего брата» было для меня несказанно важным, оно сохранилось надолго, даже когда возрастные различия стали уже незаметными.

Из взрослой жизни. Летом мои родители жили в Доме творчества в Переделкине. Я у них часто бывала. И вот однажды сидим мы в саду на лавочке, папа говорит: «Сейчас будет тебе сюрприз!» Оказалось, должен приехать Глеб — познакомить нас с Машей. Я уже знала о ее появлении в жизни брата. И вот он идет к нам, а с ним девочка, в белой рубашке, с двумя длинными косами. Хорошенькая! Немного смущенная — просто прелесть, какая милая. Никаких подробностей не помню, только свою радость, что она — такая. Она ему подходит. А он — ей. Так и оказалось.

Во взрослой жизни у всех было много трудностей и забот, появлялись дети, старели родители. Шла напряженная рабочая жизнь. Виделись редко. Реже, чем мне хотелось бы. Но после долгих хлопот Глеб и его семья поселились недалеко от нас. Он навещал папу, а я потом ходила его провожать. Встречались и на концертах — любили одних и тех же исполнителей, обсуждали подробности.



Помню, как однажды я позвала Глеба и Машу в мастерскую к Дмитрию Краснопевцеву, с которым я дружила. Было так интересно поговорить потом об этом...

О том, как брат постепенно становился крупным искусствоведом, напишут другие люди. Я же хочу на прощанье сказать о нем как о человеке очень близком мне. Как с ним было всегда легко. Он мог быть скрытным, но всегда был искренним. У него было замечательное чувство юмора, и в этом юморе никогда не было ни намека на пошлость. Он мог промолчать, но никогда не говорил лишних, необязательных слов. Ему можно было все сказать — а ведь все сказать можно только тому, кто понимает. С ним и молчать было хорошо. В нем не было сентиментальности, но я всегда чувствовала его поддержку. Как в детстве.

### МАРИЯ РЕФОРМАТСКАЯ. НАЧАЛО ПУТИ

К выступлению в мемуарном жанре я не готова. Однако попытаюсь кое-что добавить к вырисовывающемуся портрету Глеба Геннадьевича, сосредоточившись на раннем этапе его жизненной и профессиональной биографии, т. е. до середины 1960-х годов. Я чуть не вывела «творческой», но испугалась высокопарности, хотя в его случае это слово вполне уместно. Постараюсь за границы искусствоведения не выходить.

Оглядывая всю прожитую Глебом (так называть мне привычнее) на протяжении отпущенных ему 84 лет жизнь, я все более прихожу к выводу, что родился он под звездой «художественности» и обречен был сызмальства искать себе дорогу именно на творческом поприще, в той или иной художественной форме деятельности. Рука судьбы то подталкивала его на эту дорогу, то громоздила на ней препятствия, то ставила перед соблазнами выбора, как бы испытывая. В конечном счете и сформировался его индивидуальный склад и как личности, и как специалиста. Выбранная профессия была для Глеба неотъемлемой частью всего его человеческого естества.

«Авторское искусствоведение» — так определил тип последней книги Глеба «О картинах и рисунках» саратовский коллега Ефим Исакович Водонос. Он пояснил свою мысль следующим образом: «Она (книга. — М. Р.) органически личная, автор не прячется за частоколом общих и необязательных — как бы ничьих — определений, а говорит свободно от себя. И что особенно ценно — мыслит широко, в пространстве всего европейского искусства. И призывает читать честно, т. е.

смотреть подлинник <...> И видит художника в реальной среде перекрещивающихся взаимовлияний, а не в безвоздушном пространстве. Отсюда убедительность его раздумий. Уверен, что книга нужна многим и останется надолго»<sup>14</sup>.

На первый взгляд кажется (и об этом пишут мемуаристы), что Глебу, уже с 1970-х годов прочно вставшему на профессиональные рельсы, мешали исключительно внешние обстоятельства: идеологические противники, давление системы, цензура, а впоследствии — отсутствие грантов, спонсоров и тому подобные коммерческие трудности. Споры нет — это так. Его крупные труды пролеживали в издательствах от пяти до десяти лет, и такой срок выхода книг сохранялся при всех режимах. Но, смею сказать, что все эти препоны и неприятности, кроме выматывания нервов, имели и положительные последствия. Они как бы компенсировались направленностью научных усилий на печатание небольших статей, содержащих важные мысли из задержанных книг. Главное, как говорил сам Глеб, «обжегшись на молоке», он в кризисные периоды расширял материал исследований и вновь обращался к «заторможенным» работам с более углубленных позиций и с более отточенной аргументацией. Тому свидетельство — разные редакции его диссертационных и книжных рукописей «Бубнового валета». Три, и учитывая последнее издание книги в 2008 году, — четыре варианта! Про такую склонность автора отшлифовывать свою мысль с удовлетворением говорили на повторной защите докторской диссертации в 1991 году официальные оппоненты Александр Абрамович Каменский и Дмитрий Владимирович Сарабьянов. Позднее, наблюдая за поворотами искусствоведческих занятий Глеба, Дмитрий Владимирович в заметке к 70-летию Г. Поспелова скажет: «В каждом случае исследователь оставлял за собою открытия: по-новому заиграл артистизм Кипренского, впервые так ярко был обрисован русский живописный примитив <...> В четырехтомной «Русской художественной культуре конца XIX — начала XX века» Поспелову принадлежит большая глава о «Голубой розе» и «Бубновом валете», о Ларионове и Шагале, о Кандинском и Малевиче — автор «отвоевывает» у соцреализма высокие ценности русского искусства». Поспелов «во многом определяет направление научной мысли, обладая редким чутьем на художественное качество»<sup>15</sup>.

14 Из частной переписки.

Но если в зрелый период у Глеба были трудности внешнего порядка, то в юные и молодые годы они гнездились в нем самом, в неясности понимания «кто он таков?» и «на что по-настоящему способен?». Ген художественности, с которым он появился на свет, тянул его в разные стороны и проявлялся поочередно, по мере его произрастания, в разном виде. В детстве — одаренный музыкант с абсолютным слухом, завидной музыкальной памятью и склонностями к композиторству. Учился на фортепиано в Гнесинской школе и подавал серьезные надежды. Затем — война, эвакуация в глухой сибирский городок Камень-на-Оби, отсутствие инструмента рушат эти надежды. Но вдруг в Глебе пробуждается живописный талант, хотя первые рисовальные шаги он пробовал делать еще в восьмилетнем возрасте на групповых занятиях частного преподавателя Василия Кузьмича. На его уроке Глеб пережил первое потрясение от искусства живописи, когда тот «одним мазком акварели заставил светиться поверхность чернил внутри зеленоватого пузырька, который мы все рисовали и который у меня был безнадежно замучен»<sup>16</sup>.

В Сибири Глеб много рисует, пишет акварелью и даже зарабатывает этим свои первые гонорары. В качестве премии в школе ему вручают талон на валенки. Трудно переоценить такую награду в условиях сибирской зимы. А к лету слухи о даровитом юноше докатываются до здешней округи, и он получает интересный заказ, описанный Глебом в его «Автобиографии»: «...ко мне явились два местных парня, гроза той улицы, где мы проживали, и попросили нарисовать профиль красивой девицы. Мне было объявлено, что профиль будет вырезан из бумаги, наложен на пляже на грудь, в результате чего должен образоваться белый силуэт на фоне загорелой груди, а в качестве вознаграждения предложены акварельные краски, валявшиеся без надобности у одного из этих ребят»<sup>17</sup>. Ну, совсем в духе песни из репертуара Высоцкого! «Я скопировал тебя с груди у Лёши и на грудь свою твой профиль наколол». Глеб любил ее петь, рассказывая об этом случае и о роскошном гонораре, который он тогда заработал, — ящичке со старыми красками. Радость неопишущая! В эвакуационную пору у Глеба наряду с живописными наклонностями

15 Сарабьянов Д. Чутье на художественное качество // Московские новости. 2000. 26–31 января.

16 Поспелов Г. Автобиография // Искусствовед — художник. Каталог/Сост. Л. Кашук. М., 2001.

17 Там же.

начали проступать и литературные: сочинительство стихов и даже поэмы в духе пушкинского «Кавказского пленника», отразившие настроения отроческой влюбленности.

По возвращении в Москву на первое место вышла живописная линия, и поступление в МСХШ было неминуемо. Поначалу были явные успехи — пятерка по акварели, заработанная у Михаила Васильевича Маторина. Но в предпоследнем классе, пришедшемся на разгар борьбы с формализмом в 1948 году, разразился скандал с «сезаннистским» автопортретом, отмеченным двойкой по живописи и исходом из школы, где работа, видимо, и пропала в запасниках. А жаль! Глеб красочно описывал этот злополучный автопортрет: «Ухо, освещенное сзади солнцем, светилось рубиновым цветом, по контрасту с которым все остальное погружалось в зеленоватые мрачные тени»<sup>18</sup>.

В обычной школе, куда перешел Глеб, обнаружилось его сильное отставание почти по всем предметам. Загнав себя в зверский режим занятий, Глеб сумел ко второму полугодю не только догнать своих одноклассников, но и вырваться на медаль. Далее — филологический факультет МГУ, возвращение на стезю деда и отца, а бывшее там тогда отделение искусствоведения позволяло вернуться к дорогой его сердцу живописи, но уже с другого боку. Окончание университета произошло уже на историческом факультете, куда для пушского идеологического контроля были переведены искусствоведы. Их сильно «потрепали» за годы борьбы с формализмом и космополитизмом. Глеб выпускался с дипломом о цикле портретов «Смольнянок» Левицкого, оцененным очень высоко. Но об университетской аспирантуре ему, беспартийному и с трудом окомсомолившимся только в годы студенчества, думать было заказано. В сходном положении находилась сокурсница Глеба и его близкая приятельница еще со времен МСХШ Марина Сергеевна Сененко, занимавшаяся голландской живописью. Им обоим университет дал рекомендацию в стороннюю аспирантуру — в Институт истории искусств, но здесь по их специальности было объявлено всего лишь одно место. «Конкуренты» готовились к вступительным испытаниям вместе, действовали в нерасторжимой связке, поддерживая друг друга, и в результате были приняты оба, сохранив крепкие дружеские связи до конца своих дней. И для Марины, и для Глеба с этого 1954 года

18 Там же.

началась пожизненная дружба с аспиранткой музыкального сектора Ириной Яковлевной Вершининой, распространившаяся впоследствии на все поколения семей Сененок — Смириных и особенно Поспеловых — Реформатских.

Итак, пройдя через мелкие «заковыки», Глеб оказался в Институте истории искусств и провел в нем ровно 60 лет. Но и тут было не безоблачно. Здесь пережил он серьезные профессиональные трудности и становление себя как ученого.

Аспирантские годы Глеба (1954–1957) пришлось на время, когда институт понемножку «оттаивал» после разгромных кампаний предшествующего, еще сталинского, периода. Волею судеб в Секторе изобразительного искусства собрались лучшие тогда искусствоведческие силы — В. Н. Лазарев (заведующий сектором и руководитель диссертации Глеба), Б. Р. Виппер, изгнанный за «космополитизм» из МГУ, М. А. Ильин, Н. М. Гершензон-Чегодаева, Т. В. Алексеева, а из тех, кто помоложе, — В. Н. Гращенков. Старшие были благожелательны к аспирантам, но вместе с тем и очень требовательны. Все работы читались вслух и внимательно обсуждались. В Глебе они видели бесспорную одаренность, ценили его увлеченность и работоспособность, но предлагаемые им диссертационные главы подвергали строгой критике и... отвергали. Все единодушно считали, что он по свойственной молодому возрасту самонадеянности слишком сильно отдается отвлеченному теоретизированию в ущерб погружению в конкретный материал. Глеб впоследствии признавал, что в эти аспирантские годы он находился под сильным влиянием мощного систематизаторского мышления своего отца, Геннадия Николаевича, про которого уже после его кончины сказал так: «Г. Н. был в большей степени теоретик-обществовед, концепционер (в добротном, «немецком» понимании этого слова), нежели собственно искусствовед, и литература была для него одной из сторон развития общества»<sup>19</sup>.

Доброжелательные наставники из институтского сектора стремились обратить Глеба непосредственно к произведениям искусства, что, впрочем, ему блистательно удавалось в зрелые годы. Лазарев в качестве полезного образца дал на прочтение труд Макса Фридлендера о нидерландской живописи, а директор института И. Э. Грабарь решил

поручить молодому специалисту самостоятельную авторскую работу о русской провинциальной живописи первой половины XIX века. Несмотря на незавершенность диссертации, Глеб все-таки был зачислен в штат младшим научным сотрудником — институт, выпускавший «Историю русского искусства», остро нуждался в научно-технических кадрах. В решении Грабаря виден не только педагогический, но и стратегический шаг директора, ибо в самом институте сложилась критическая ситуация: истекали сроки сдачи VIII тома, а запланированная в нем глава о провинциальной живописи отсутствовала. В спешном порядке приходилось спасать положение. На Глеба ложилась большая ответственность. Правда, поначалу он растерялся и даже несколько огорчился: после мастеров столичного ранга его бросали на изучение художников второго и третьего ряда. Явное понижение! Но вызов надлежало принять и выйти из сложившихся обстоятельств с честью.

Первое условие — создать фонд фотографий с полотен, рассеянных по многочисленным российским музеям, притом выполненным на должном издательском уровне. Предстояло овладеть новым ремеслом. Глеб отправился на обучение к известному мастеру этого дела Василию Васильевичу Робинову, который дал Глебу несколько уроков, потом помог приобрести нужную аппаратуру со всем необходимым прикладом и благословил на новый вид деятельности. Камера была громоздкая с малиновой клеенчатой гармошкой, кассеты — деревянные с сухим щелкающим звуком, — перезаряжались в черном мешке из «чертовой кожи», сшитым Глебовой мамой. Своим обликом новопеченный фотограф с таким допотопным снаряжением напоминал персонажа с картины П. М. Шмелкова. Объехав несколько десятков городов, Глеб предъявил уважаемому институтскому синклиту свой «улов». Брака в съемках не оказалось, а материал вызвал неподдельный интерес. И отобранные картины, и написанный вслед затем очерк получили высокое одобрение. Частый после прежних неудач с аспирантскими текстами возглас: «Пойду в дворники!» — отошел в прошлое.

Занятость «провинциалами» предрешила и окончательный отказ Глеба от приглашения А. А. Фёдорова-Давыдова (руководителя его диплома) перейти в университет, где он в последний аспирантский год пробовал себя как преподаватель. Для студентов курсом старше меня Глеб прочел цикл лекций (в рамках спецкурса) по теме своей диссертации — «Русский портрет конца XVIII — начала XIX века». Его слушала Манана Андронникова; с присутствующей ей эмоциональной

19 Из частной переписки с М. О. Чудаковой. Текст использован в публикации: Поспелов Г. Г. Особое мнение профессора Г. Н. Поспелова // Тыняновский сборник: Пятое Тыняновские чтения / Отв. редактор М. О. Чудакова. Рига — Москва, 1994.



13. Глеб Геннадьевич Поспелов с Марией Александровной Реформатской. 1961. Фото из архива семьи Г. Г. Поспелова

громогласностью она отозвалась: «Очень интересно, Морковка (так она именвала меня за яркий румянец). Рекомендую! Талантливый парень!» На нашем курсе Глеб иногда подменял Фёдорова-Давыдова на лекциях и семинарах. Однажды он читал лекцию о русском фарфоре и описывал некий пасторальный мотив, запечатленный то ли на блюде, то ли на вазе, в следующих выражениях: «Изображен наивный сельский петух». Этого было достаточно, чтобы в устах остроязычных слушательниц превратить фразу в прозвище.

Глебу было поручено скорректировать список семинарских тем, и в частности отвести предложенную мной — «Библейские эскизы» Александра Иванова. Тогда только что прошла в Третьяковке монографическая выставка художника, и я впервые увидела его замечательные акварели. Фёдоров-Давыдов опасался и сюжета моей работы, и возможного знакомства студентки со статьей А. И. Некрасова<sup>20</sup>. «Чтобы ника-

20 Фёдоров-Давыдов имел в виду ст.: Некрасов А. И. К вопросу о стиле картины Иванова «Явление Христа народу» // РАНИОН. Институт археологии и искусствознания. Труды секции искусствознания. Вып. 2. М., 1928.



14. Глеб Геннадьевич Поспелов с Марией Александровной Реформатской. Париж, 1976. Фото из архива семьи Г. Г. Поспелова

кой некрасовщины!» — наказывал он ассистенту. Так велик был у него неизжитый и нескрываемый страх перед именем репрессированного бывшего коллеги! Я от своей темы отказываться не собиралась, а Глебу вменялось в обязанность выяснить, насколько серьезны мои намерения. Назначили консультацию. Так осенью 1957 года встретились «Морковка» и «Наивный сельский петух». Первая лепетала нечто о чуде слияния «божеского» и «человеческого», а второй настаивал на значимости изображения Ивановым старого и молодого народов. Вон когда зародились у него такие мысли!.. Через год нам стало ясно, что пути наши сливаются в один, как оказалось — длиной в 56 лет.

Первое посещение семьи Глеба доставило мне немалые волнения. К естественному беспокойству, как меня встретят его родные, — он жил с матерью и старшей сестрой, дочерью Геннадия Николаевича от первого брака — подмешивалось еще одно, возникшее из вскользь оброненной Глебовой фразы: «Мячик закатился далеко под кресло в прихожей». «Кресло в прихожей» меня смутило. Лишенная имущественных комплексов, я все-таки остерегалась попасть в апартаменты с передней, где расставлены кресла. И что же оказалось? Одна-единственная комната

в коммунальной квартире на восемь или десять семей, без ванны и горячей воды, с огромным Г-образным коридором, заставленным сундуками, но пригодным для детских игр, общей кухней со множеством хозяйских столов. Общий телефон звонил непрерывно, и бесконечно хлопали двери соседей. Комната Поспеловых была поделена на две неравные части с одним окном каждая. В большей, где обитали дамы, находились спальня, столовая и гостиная — все в одном лице. А меньшая часть имела крошечную прихожую, куда были поставлены холодильник, вешалка и вынесена всякая рухлядь вроде вышеупомянутого кресла. Прямоком оттуда можно было войти в закуток Глеба, где с трудом умещались диван, письменный стол и книжный шкаф. Точно такую планировку, но с более крупными пропорциями и по-питерски в более роскошном доме я обнаружила в первый и последний свой визит к Иосифу Бродскому на улицу Пестеля перед его отъездом в эмиграцию. Вместо заготовленных слов дружественного подбадривания и восхищения его стихами, я замерла на пороге, буквально пронзенная композиционным сходством жилищ (москвича и ленинградца) в «полторы комнаты».

Дом Глеба стоял на углу 2-й Брестской и Белорусской площади с памятником Максиму Горькому посередине, окрещенным когда-то моим отцом «Вернись в Сорренто!». В начале XX века дом предназначался для рабочих и служащих Брестской железной дороги. Его описал Пастернак в романе «Доктор Живаго», поселив там семью Антиповых. Особое сходство подлинника и отображения чувствовалось при входе со двора. Потом здесь было казино, а сейчас — какое-то еще злчное заведение.

Совместная жизнь у нас началась на моей территории, на Композиторской, 25 (ранее Дурновский переулок), также в общей квартире, но не столь густонаселенной и социально разношерстной, как у Глеба. Четырехэтажный дом был построен на средства гинеколога С. И. Благоволина (ученика знаменитого доктора В. Ф. Снегирёва и приятеля В. М. Бехтерева, который и завершил здесь свои дни, приехав на роковой для него съезд психиатров в 1927 году). В квартире жили три интеллигентские семьи (все мужчины — вузовские преподаватели), находящиеся к тому же в дальнем родстве. Они по-родственному приняли Глеба. Ему же дом, в который он въехал, был знаком с предвоенных детских лет, когда он маленьким мальчиком регулярно проходил мимо него с нотной папкой, направляясь на Собачью площадку на урок музыки в Гнесинскую школу. А его будущая избранница пребывала в это время в пеленках, привезенная из общего арбатского детопроизводительно-

го центра имени Грауэрмана, не подозревая, кто ходит под ее окном. Ни она, ни он не ведали, что им суждена встреча через 20 лет. Наш дом в художественную литературу не попал, но в путеводителях по Москве о нем есть упоминания. Немало интересных людей в нем побывало. Но об этом — в другой раз. Сейчас там офис какого-то крупного государственного шишки. Нас переселили на Воробьёвы горы при прокладывании Нового Арбата.

Я училась на последнем курсе университета, а Глеб, как я уже говорила выше, от перехода туда на постоянное место работы отказался, посвятив себя целиком институту. Вслед за Фёдоровым-Давыдовым его еще неоднократно приглашали университетские кафедры Лазарев, Ильин, но ответ всегда был одинаков: «Нет». Глеб не чувствовал себя уверенным в публичной сфере, ему долгие годы трудно давались выступления перед большой аудиторией. И вообще в нем не было рвения к публичности и заниманию постов, кроме заведования сектором, на которое он согласился в 1989 году, и то после упорных уговоров. Его удел — интимное общение с людьми, искусством, природой. Его тянуло к письменному столу, в музейные фонды, на выставки после вернисажа, в кресла концертных залов после последнего звонка, в непринужденный круг приятных собеседников и попутчиков по рекам и озерам. Глеб не выносил официоза. Томился в парадной одежде, терпеть не мог носить галстук, а когда все-таки это приходилось делать, по рассеянности оставлял его на вешалке вместе с шарфом и кепкой.

В стиль общения с друзьями у нас входили стихотворные поздравления. Одно из них я приведу. Оно, на мой взгляд, отражает и глебовскую теплоту чувств, и определенное время нашей общественной жизни (1970-е годы), и одновременно подход Глеба к восприятию живописи. Речь здесь пойдет об акварельной картине Юрия Савельевича Злотникова из очень ценимой нами серии его коктебельских работ. Картину в качестве коллективного дара друга преподнесли Лёне Гордону к знаменательному для него дню — защите докторской диссертации. Мне дороги эти стихи Глеба не только напоминанием о нашем любимом друге, но и великолепно продемонстрированным в них методом искусствоведческого анализа. Совсем как по Випперу, с прослеженным взаимопроникновением изобразительной и выразительной сторон картины, с соблюдением между ними такого баланса, который гарантирует ее художественное качество. Летом 1976 года по инициативе Глеба удалось организовать показ коктебельского цикла Злотникова в залах

Института истории искусств — они с их средиземноморской атмосферой изумительно смотрелись в классицистических интерьерах особняка на Козицком. Вот это послание:

*Зеленый, серый, голубой,  
Мазки скользят в стеканье влажном.  
То вид Тавриды пред тобой,  
то за стеклом лишь лист бумажный.*

*Проснувшись поутру, мой друг,  
Пересчитай мазки глазами,  
Они то разомкнутся вдруг,  
То вновь сольются с небесами.*

*Как четки, пятна перебрав,  
Внесешь в картину ты порядок:  
Вот южных вод прозрачный сплав,  
А там, правее, — гор распадок!*

*Когда-то Пушкин, полный сил,  
Влача счастливой ссылки бремя,  
Средь гор таких же проводил  
Свободное от стихотворства время.*

*Тавриды блеск и красота  
Ему когда-то заменяли  
Иные, дальние места,  
Куда поэта не пускали...*

*Так поутру, когда не спишь,  
Отождествив мазок и взгорье,  
Не только Крым ты посетишь,  
Но все края Средьземноморья.*

*От нас, друзей, умчишься вдаль,  
Скользнув душой за край картины.  
Там — сицилийских роц миндаля,  
А там — и «ветка Палестины».*

*Когда же мысль свою вернешь  
Из тех пространств необозримых,  
В краю московском вновь найдешь  
Друзей, всю жизнь тобой любимых.*

*В соццветье серо-голубом  
Купаясь взглядом, без огласки,  
Их имена в уме своем  
Перебери... как пятна краски.  
12 апреля 1978*

Явный успех с главой о «провинциалах» и творческое удовлетворение, полученное от занятий с живым материалом, побудили Глеба сосредоточиться на изучении натурной графики и в особенности натурального портретного рисунка. Эта тема надолго закрепилась в его изысканиях, охватив широкий хронологический ряд произведений от Кипренского до Фаворского.

Искусство рисунка — область, где с особенной рельефностью выявляются основополагающие профессиональные задатки искусствоведа. Здесь проверяется его художественная восприимчивость, острота глаза, чувство формы, понимание выразительных средств и пространственного построения листа. Кроме того, эта область в силу своей специфики определяет интимный характер взаимоотношений исследователя и самого художественного произведения, оставляя их наедине друг с другом, в тесном зрительском и душевном контакте. Такой тип занятий вполне импонировал Глебу.

Углубившись в портретный рисунок начала XIX века, Глеб в сущности не изменял первоначальной, еще аспирантской теме, но поворачивал ее в более суженное русло, что позволяло обратиться взглядом на то, что ему не удавалось в бытность аспирантом и что ожидали от него старшие коллеги. Новое исследование двигалось не быстро, постепенно, подобно бабочке, развивающейся из кокона (впрочем, этот метод повторялся у него не раз). От маленькой статьи в альбом, через развернутый очерк в институтском ежегоднике, до обширной рукописи под названием «О. А. Кипренский и русский портретный рисунок начала XIX века». Прошло три года до долгожданной защиты весной 1964 года. А от поступления в аспирантуру — аж все десять лет! Срок немалый! Вот почему Игорь Голомшток и вручил знаменитую черепаху, про которую вспомнила

Елена Андреевна Борисова<sup>21</sup>. Дескать «Тише едешь...», но вместо положенной концовки этой поговорки кто-то произнес переиначенный вариант: «Дело мастера боится!» Может тут есть свое зерно. Превращенная в книгу диссертация вышла в 1967 году и получила хвалебные рецензии.

В год защиты диссертанту было 34 года. Впереди еще полсотни лет, наполненных исследовательскими событиями, принесшими ему широкую известность. А пока что это — запоздалая дата в послужном списке. Но что значит цифра 34? Какая скрытая мистика сопряжена с ней? Почему она фигурирует в магическом квадрате дюреровской «Меланхолии», репродукцию с которой я подарила Глебу в одну из его грустных минут? С 34-го года отсчитывал начало своей самостоятельной концертной деятельности наш любимец и музыкальный спутник жизни Святослав Теофилович Рихтер. В 34 года укладывается художественная деятельность Лукино Висконти. Примеры можно множить. Стоит подумать! У меня отгадки пока нет.

В эти же 1960-е годы у Глеба с Игорем Голомштоком были частые беседы по проблемам пространственных живописных систем. Игоря интересовали мастера переходных эпох от Средневековья к Новому времени и от Нового времени к Новейшему, словом Босх и Сезанн. Игорь размышлял над связью босховских композиций с эффектом отражения в выпуклых зеркалах. Как-то он поспешил поделиться с Глебом своими наблюдениями. И вот однажды чинно шествующие в институт сотрудники с удивлением заметили на мостовой Козицкого переулка двух сидящих на корточках великовозрастных дядечек. Они в мальчишеском ажиотаже что-то доказывали друг другу, тыча пальцами в полированные поверхности шаровидных фар чужого автомобиля. Это были Игорь и Глеб. К слову скажу, что Голомшток уехал в эмиграцию, не дождавшись выхода своей книги о Босхе. Она появилась только в 1974 году, да и то под псевдонимом Г.И. Фомин. Другая книга Голомштока — о Сезанне, которую он тогда же обдумывал, имела сходную судьбу и вовсе не удостоилась упоминания имени автора, даже под псевдонимом. Из обсуждаемых с Игорем художников самого Глеба больше интересовал Сезанн, к которому каждый из них подбирал свой ключ.

В Глебовой жизни Сезанн образует некий своеобразный лейтмотив. «Сезанновские» студии Глеба легли в основу раскрытия стилистики

21 См. выше с. 248.



15. Празднование 70-летия Г. Г. Поспелова в Институте искусствознания. 2000  
Стоят (слева направо): И. В. Шуманова, В. Т. Шевелева, Е. А. Илюхина, Т. Л. Карпова, А. Б. Стерлигов, Т. М. Каждан, М. В. Давыдова, П. Г. Поспелов, М. Ю. Шульман, Н. А. Алпатова, А.-В. Шааб, В. А. Лебедев, Е. А. Борисова, А. С. Коренков, В. Е. Лебедева, В. Э. Хазанова, Д. В. Сарабьянов, М. А. Чегодаева, М. И. Катунян, Р. М. Кирсанова, С. В. Хачатуров, М. Г. Назарова, А. М. Фёдорова (Гальберштам), М. М. Алленов, Е. В. Сюрин  
Сидят: Г. Г. Поспелов с М. А. Реформатской, дочерью Е. Г. Поспеловой и внуками Васей и Лизой; Е. И. Ротенберг  
Фото Алексея Комеча. Из архива семьи Г. Г. Поспелова

«Бубнового валета» и более того — помогли ему сформулировать существенные закономерности в природе общеевропейской живописи XX века. Об этом вкладе Глеба не только в историю, но и в теорию искусства XX века восхищенно говорил Каменский в оппонентском отзыве.

Замечу, что понимание важности сезанновского приема укрывать холст красочными пятнами с разной степенью активности их контуров

прояснилось у Глеба благодаря теории и ксилографической практике более современного мастера — Фаворского. От него к Сезанну Глеб двигался как бы вспять. А к самому Фаворскому он пришел через его «Двойные портреты», которые Глеб открыл для себя на выставке 1956 года. Они образовывали целую серию великолепных натуральных рисунков мастера конца 1930-х — 1950-х годов. Они притягивали к себе выраженным в них уважением к частному человеку и звучащей в них главной эмоциональной нотой — красотой внутреннего света и покоя, которым жили их герои, тихим ощущением единства людей, скрепленных спасительными нитями сердечной близости в условиях недружественной внешней среды.

Мне памятен наш совместный приезд в Новогиреево, в мастерскую Фаворского в 1960 году. Владимир Андреевич тогда готовил иллюстрации к «Маленьким трагедиям» Пушкина — на столе мы застали работу к «Моцарту и Сальери» (сцена отравления). Владимир Андреевич, одетый в пальто, все время сидел в глубоком кресле, напоминая библейского старца с офортов Рембрандта. Прибегала внучка в тулупчике, садилась к деду на краешек сиденья, а он наклонялся к ней и обнимал большими ласковыми руками. От его облика исходил особый свет мудрости и доброты. Он продолжал вести с нами неспешную беседу, комментируя листы, которые мы с его разрешения вынимали из папок и рассматривали. Запомнилось несколько брошенных мыслей и прежде всего о некоем «внутреннем контуре», намечающем скрытые нити между родственными душами. При этом как на высочайший образец такого единения художник указывал на «Троицу» Рублёва. Гравированное самим Фаворским изображение среднего ангела висело у него в мастерской. Еще о самом типе двойного портрета он сказал примерно то, что я потом встретила в печатном виде. Чтобы ничего не напутать, процитирую оттуда: «Два человека в портрете — это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со своим эмоциональным содержанием»<sup>22</sup>. Под конец на прощанье Владимир Андреевич сказал, что заметил в нас что-то, отвечающее идее двойного портрета, и что он хотел бы его исполнить, но время сеанса не назначил. Мы страшно растрогались, хотя и приписали слова

Фаворского его желанию сказать приятное новым знакомым. Самим напоминать о сделанном нам предложении, мы, естественно, стеснялись. Да и просто язык не поворачивался. А когда мы приехали в Новогиреево вторично, с опубликованной статьей Глеба о двойных портретах, художник был уже не в силах взяться за карандаш, но о своем замысле вспомнил и мягко посетовал на нашу нерасторопность.

Под занавес расскажу об одном эпизоде из наших путешествий, прямого отношения к искусствоведению не имеющего. Жаркое лето 1972 года. Мы втроем с десятилетним сыном вырвались в байдарочный поход по Мологе. Как-то уже в глубоких сумерках нашли место для привала на маленьком островке, омываемом двумя прохладными рукавами реки. Наскоро поужинали и завалились на ночлег в палатку.

Вдруг на исходе ночи Глеб неожиданно поднялся проверить, все ли в порядке в нашем лагере. Вскоре он разбудил меня, пригласив выйти наружу. Выхожу. «Посмотри!» — совсем тихо говорит он и протягивает руку в сторону кострища. Пред нами вырисовывается удивительная картина. Первый предутренний свет, проходя сквозь рассеивающийся ночной туман, нежно касается предметов нашей вечерней трапезы. Сдвинутые вместе кружки и миски, костровые рогатины и перекладина с подвешенным котелком принимают на себя драгоценные серебристые отсветы. Все эти вещи, казалось, пребывают в молчаливом общении друг с другом, живут без какого-либо нашего участия, тихо встречая нарождающийся день. Я присоединилась к зачарованному созерцанию Глеба, который и зрением, и слухом благоговейно внимал беззвучному таинству жизни. «Тишина, — ты лучшее из того, что слышал!» (Борис Пастернак. «Сестра моя жизнь»).

P.S. Я хотела бы выразить глубокую признательность редакции журнала, а также Ольге Владимировне Костиной, задумавших предоставить на страницах очередного выпуска блок материалов о Глебе Геннадьевиче. Найти авторов, убедить их поделиться своими воспоминаниями, наконец, собрать все — несомненно, труд нелегкий. Спасибо большое всем тем, кто отозвался на призыв редакции или прислал тексты по собственному почину.

22 Цит. по: Поспелов Г. Г. Двойные портреты Фаворского // Творчество. 1962. № 6. С. 9.