

# Беседы с Е.И. Ротенбергом

---

Лидия Чаковская

*От публикатора*

Евсей Иосифович Ротенберг был необычайно самобытным человеком. Всякий, кто сталкивался с ним, подпадал под обаяние его мысли, живости его восприятия и неожиданности суждений.

В 2007 году, во время подготовки юбилейного сборника в честь Марины Ильиничны Свидерской, мне захотелось представить в нем не только очередной научный труд Ротенберга, но и сделать что-то, что давало бы представление о личности Евсея Иосифовича. Это было более чем оправданно, поскольку Марина Ильинична воспринимается нами, ее коллегами, как продолжатель и неустанный популяризатор научной традиции Е.И. Ротенберга. Договорились о серии бесед. Биографическое интервью – самый распространенный жанр устной истории, и с него легко осуществить переход к обсуждению проблем, связанных с историей науки. По словам А.Я. Гуревича, любая такая беседа в высшей степени поучительна: «...вы узнаете, как человек развивался, в какой научной и общественной среде он подвизался и как это отразилось на его творчестве»<sup>1</sup>. Как раз в 2000-е годы появилось несколько важных публикаций воспоминаний соратников Е.И. Ротенберга по гуманитарному цеху, которые, как я надеялась, вдохновят на разговор и Евсея Иосифовича<sup>2</sup>.

Перед первой беседой я советовалась с коллегами (с Г.Г. Поспеловым, покойной В.Т. Шевелевой, М.А. Реформатской, И.П. Сусидко), спрашивая их, в чем, по их мнению, уникальность Е.И. Ротенберга, о чем мне с ним говорить? На второй вопрос я ответа не получила, но вот реакция на первый была единодушной: «Евсей Иосифович умеет видеть памятники». Фактически все в один голос говорили о том, что Е.И. Ротенберг обладает в высшей степени развитой «синтетической интуицией», которая, по словам Э. Панофского, подобна интуиции врача. Она позволяет уловить принципы создания художественного образа уже после того, как произведен формально-стилистический и иконографический анализ<sup>3</sup>. Интуицию, как известно, можно развить в себе, но почти невозможно развить в других. Надо сказать, что Евсей Иосифович прекрасно понимал это сам. В последние годы,

когда он уже редко выходил из дома, он говорил: «Я мог бы принести пользу в контакте с художественным произведением. <...> Но это нельзя реализовать. Для этого надо быть рядом. Контакт должен быть с самим говорящим, с человеком, с личностью. Вот была выставка “Москва – Париж”, и я показал всю выставку Леониду Михайловичу Баткину. Он сказал: так вам надо иметь запись всего этого. Какая-то польза произойдет другим и всем прочим. Я говорю: нет, пока мы с вами здесь – это польза, а когда нет, и памятника нет – то это другое. Одно дело диалог, а другое дело письменная речь» (из материалов бесед).

Поэтому мы как коллеги Ротенберга необычайно ценили просто возможность быть рядом с ним и слушать его, тем более что Евсей Иосифович, как говорили многие, «знал все». Отправляясь на интервью с Евсеем Иосифовичем, я, конечно, мечтала узнать о нем как можно больше: как он учился, какие книги читал, чем можно объяснить генезис его научных взглядов. Я потерпела фиаско: Евсей Иосифович был абсолютно самобытным мыслителем, взгляды и методология которого сложились не под влиянием конкретных исследователей, на которых можно было бы указать. Вместе с тем, он с удовольствием говорил о своих коллегах и о научной среде, в которой ему приходилось работать. Однако опубликовать материалы бесед Евсей Иосифович не позволил. Ему не понравилась стилистика его собственной устной речи, подумалось, что о ком-то он сказал, возможно, слишком легковесно.

Расшифрованный материал оказался очень большим. Ниже публикуются фрагменты «биографических бесед», которые помогут представить внутренний облик великого ученого и того времени, в которое ему пришлось жить.

В первой части, в процессе повествования о раннем этапе жизни, Евсей Иосифович фактически рассказывает, как развивалось в нем восприятие художественного, как оно «самоорганизовывалось». Этот удивительный рассказ помогает понять истоки убежденности Ротенберга в том, что основа искусства имеет «органическую» природу и что оно «самозначимо»<sup>4</sup>. (Евсей Иосифович происходил из семьи, в которой, по его собственным словам, не было ни книг, ни тем более картин.) В человеке, наделенном, в отличие от других живых существ, сознанием, он видел «волю к искусству», которая «являет собой возведение жизненного инстинкта человека в более высокую сферу его проявления»<sup>5</sup>. К такому убеждению ученого привело собственное становление.

Дальнейшее, по словам Е.И. Ротенберга, «саморазвитие восприятия» происходило в легендарном Институте философии, литературы и истории (ИФЛИ, или МИФЛИ). Там сложился уникальный преподавательский коллектив, и многие преподаватели стали позже коллегами Евсея Иосифовича.

Важнейший этап в становлении ученого связан с его работой в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, где он назначается хранителем собрания Дрезденской галереи. Евсей Иосифович сравнивал работу в музее с военной службой, говоря, что она необходима для ученого на определенном этапе его становления так же, как армия для юноши.

Далее речь идет о защите диссертации, которая была сопряжена с массой трудностей, вызванных изменениями в этот период государственной политики в идеологической сфере. Большая часть беседы посвящена работе Евсея Иосифовича в Институте теории и истории искусства Академии художеств, а затем в Государственном институте искусствознания (тогда Институт истории искусств), в котором ученый трудился до смерти. Евсей Иосифович принимает участие во всех главных проектах, связанных с изучением истории искусства. Речь идет о становлении в Советском Союзе искусствознания как науки. После войны было предпринято создание огромного корпуса обобщающих работ в различных областях гуманитарного знания. Среди них – «История русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря<sup>6</sup> и «Всеобщая история искусств» в шести томах<sup>7</sup> под редакцией А.Д. Чегодаева, в которой принимал участие Евсей Иосифович. Сразу же после выхода в свет «Всеобщей истории искусств» начинается выпуск задуманной Ротенбергом серии «Памятников мирового искусства», а вслед за этим – «Комплексной истории искусства стран Западной Европы». Это были беспрецедентные по напряжению сил всего научного коллектива проекты: не хватало специалистов по узким областям истории искусства, работа велась в условиях идеологического давления, подчас в тяжелейшей моральной обстановке.

Слово непосредственного участника этих важнейших событий в истории гуманитарной науки и в истории Советского Союза имеет для нас необычайную значимость. На протяжении всей своей долгой жизни, невзирая на давление идеологии, Евсей Иосифович не уставал подчеркивать, что искусство неотделимо от сущности человека, оно обладает своими собственными закономерностями и свойствами, что это способ познания мира, а творческая личность – «первичный элемент» силы искусства, что художник – это особый человек, который, по его словам, «должен видеть на два метра под землю»

и который находится в непрерывном диалоге с тысячелетней историей духовной жизни человечества. В диалоге, в котором всю свою жизнь пребывал сам ученый. Главное дело жизни Евсея Иосифовича – честный поиск научной истины – стало его интеллектуальным и гражданским подвигом.

При расшифровке устной речи и переводе ее в письменную неизбежно происходит определенная корректировка. Мы старались максимально сохранить особенности устной речи автора, ее интонацию и ритм. В тексте намеренно оставлены повторы слов, некоторые выражения, характерные для устной речи, что позволит читателю почувствовать интонацию Евсея Иосифовича, ощутить его самоиронию. Наша редакция коснулась некоторых композиционных моментов. Так, например, замечания об учебе, разбросанные по тексту, были скомпонованы в единый раздел. Большую помощь в подготовке материала бесед оказал А.Л. Беглов, которому публикатор выражает искреннюю благодарность.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 А.Я. Гуревич История историка. М., 2004. С. 50.
- 2 М.С. Каган. О времени и о себе. СПб., 1998. М.С. Каган. О времени, о людях, о себе. СПб., 2005. А.Я. Гуревич. История историка. М., 2004; А.А. Формозов. Человек и наука: Из записей археолога. М., 2005.
- 3 Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса. С. 55. // Он же. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 43-73.
- 4 Этот тезис изложен им в последней прижизненной публикации: К вопросу об эволюционных закономерностях мирового художественного процесса. С. 43. // Культура. Эпоха. Стилль. Сборник в честь 70-летия профессора М.И. Свицдерской. Под ред. Л.С. Чаковской. М., 2009. С. 41-74.
- 5 Там же. С. 43. И далее: «В той же системе связей складываются условия для возникновения единовременной человеческой способности к *творческому со-зиданию*, то есть к действительному утверждению *эстетического начала* как такового, и к *адекватному восприятию* результатов этого созидания – качества, ставшего неотъемлемой частью духовной структуры человека».
- 6 История русского искусства в 13-ти томах. Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1953–1963.
- 7 Всеобщая история искусств в 6-ти томах. Под общей ред. А.Д. Чегодаева. М., 1955–1966.

## Запись бесед с Е.И. Ротенбергом

Февраль 2007 года

### Детство. Родители

Я себя считаю человеком, с детства обостренно чувствующим изобразительное искусство. У меня в детстве было необыкновенно сильное впечатление, о котором я могу рассказать. Это было в городе Туле<sup>1</sup>. Мы пошли с матерью в магазин. А магазин был возле церкви<sup>2</sup>. К церкви вела паперть с лестницей, а устои паперти были углублены такими люнетами. Эти люнеты были расписаны. Это все было на улице, и роспись, как вы понимаете, довольно грубоватая, была сделана яркими красками, теплой, очевидно. Мама сказала: «Ты постой, а я пойду в магазин». Я остановился и стал смотреть на одну из этих люнет. Было мне тогда года три. Эта люнета так врезалась мне в память, что я и сейчас ее помню. Это было «Успение Богоматери». То есть лежит Богоматерь на ложе, возвышается в центре фигура Христа в золотом облачении, а по бокам от него по полукруглой люнете симметрично изображены склонившиеся апостолы. И они склонились так, что ритм изображения следует полукруглой люнете. Это максимально схематизированное изображение, и золотой фон это усиливает.

Когда я стал смотреть на это, вдруг меня пронзило. Я почувствовал, что это такое: я увидел, что это смерть человека и что это что-то вроде отпевания. Этот золотой фон, желтая фигура Христа, силуэт его такой желтый и склоненные фигуры апостолов: они склонились согласно иконографии и согласно ритму изображения. Я вошел в этот ритм – цветовой и композиционный, и вдруг я понял то, что понимал человек эпохи Средневековья, – он видел не только красоту или учение, он видел в первую очередь чувство. То, что здесь было изображено, было изображено для религиозного переживания. Я пережил то, что должен был переживать человек Средневековья. И как сильно! Так это во мне и осталось. Основная моя жизнь после трех лет протекала в рассматривании детских картинок, но это впечатление осталось. Из этого я исхожу, что к восприятию у меня способности были и до какой-то степени сохранились.

Мой отец был бухгалтером и, к сожалению, принадлежал к такому типу людей, которые совершенно не имеют предрасположенности к восприятию изобразительного. Когда он ходил в музей, а он как человек добросовестный, регулярно ходил в

Третьяковскую галерею, то он смотрел на каждую картину, но не понимал. Он не понимал не только самого искусства, то есть художественности, он не имел и пространственного воображения: когда видел руку в ракурсе, направленную вперед, не понимал, как может быть рука такой короткой. И когда я, уже будучи взрослым человеком, получившим образование, водил отца в Музей изобразительных искусств, он смотрел на произведение и спрашивал: «Эта картина хорошая?» – «Да нет, эта не очень». – «А эта хорошая?» – «Эта хорошая». – «А мне больше нравится вот эта, нехорошая. Ты мне объясни, почему так». Я пытаюсь ему объяснить, но он не понимает: «Как-то ты неубедительно объясняешь». Я говорю: «Знаешь, для того, чтобы понимать искусство, нужна большая подготовка, сразу это не получается, и некая склонность к этому. Просто так объяснить человеку совершенно несведущему, почему эта картина очень хорошая, а эта плохая, невозможно. Он говорит: «Как же невозможно, ты же имеешь высшее образование, тебя учили, а ты не можешь мне объяснить!» Для него это было совершенно непонятно, как это нельзя объяснить. А ведь иной раз не можешь объяснить даже человеку, восприимчивому к искусству, ту или иную вещь или выразить ту или иную мысль. Он этого не понимал.

А мать была домохозяйка (в те времена женщины не работали), и надо сказать, что в ней склонность к восприятию искусства была. Когда я уже стал учиться, то она рассматривала мои книги, и ей было интересно. И у нее были свои любимые художники. Например, Вермеер ей не нравился – неинтересно, все одно и то же, все фигуры в одну сторону. А любимый художник был Рубенс. И особенно ей импонировало его отношение к женщинам. Как он любил и первую, и вторую, то, как он их изображал. И это не была анекдотическая установка только на биографию художника. Ей нравилось само его искусство, эта полнота его женщин, и эта красочность, темперамент. Вот это ей нравилось. И вот однажды она пришла к нам домой и увидела в этом стеллаже репродукцию с фрагментом картины Пикассо «Влюбленные» из музея Модерн арт в Нью-Йорке<sup>3</sup>. Причем были центральные фигуры – девушка красивая в ярко-желтом платье и юноша, тоже красивый. Они стоят и держатся за руку. Репродукция была очень хорошей, и то, что на ней была не вся картина, а только фрагмент с этими двумя фигурами, давало концентрированное впечатление. К нам приходили разные люди, все обращали внимание на репродукцию и по-разному относились. Надо сказать, пожилые женщины, не искусствоведы, а просто родственники, большей частью спрашивали: «Что это у вас?» – «Вот такая картина». – «А что в ней хорошего? А почему такая рука грубая у женщи-

ны»? (У Пикассо ведь всегда есть деформация, но тут есть чувство, и оно выражено очень ярко). И вот пришла мама моя. Она как увидела эту картину, сразу подошла к ней и смотрит, смотрит... Я думаю, сейчас скажет, что это за картина, почему такая рука? Спрашиваю: «Нравится?» – «Очень нравится!» Понимаете, ей понравилась эта картина, которая не в эстетике людей, привыкших к живописи, как в Третьяковской галерее. Мама не получила никакого образования, но много читала. Все книги, которые я читал – я имею в виду художественную литературу, – читала и она. И ей это занятие нравилось. Так что я бы сказал, что воспитания от родителей я не получил никакого. И в доме нашем не было книг. Все книги я брал или в библиотеке, или у товарищей. Читал я очень много, а в доме книг не было.

У меня была сестра, которая умерла в возрасте двух лет. А затем появился брат, который моложе меня на двенадцать лет. Он вырос у меня на руках. В это время матери приходилось работать, и я с ним нянчился. Я очень люблю маленьких детей. Я с братом провел много времени. Сейчас он уже старый человек, филолог по образованию, переводчик высокого класса с итальянского языка<sup>4</sup>.

Когда я был молодой, еще даже не стал студентом, я приехал в Музей нового западного искусства посмотреть<sup>5</sup>. Так там кроме меня и не было никого! Потом музей был раскассирован, ликвидирован по инициативе Академии художеств, руководил которой Александр Герасимов, глава реакции и всего такого прочего<sup>6</sup>. Он добился того, что музей был закрыт как вредный. Вещи его были разделены между Музеем изобразительных искусств и Эрмитажем, а здание заняла Академия художеств. Музей нового западного искусства был сформирован из коллекций И.А. Морозова и С.И. Щукина. Соединились два великолепных собрания! Такого Гогена, как в наших собраниях, не было! И другие художники были там представлены хорошо. Конечно, это не сравнится с музеем импрессионистов в Париже, но все-таки это одно из самых замечательных собраний в мире! Это собрание перестало существовать, так как когда работы из него передали в центральные музеи, то их не экспонировали. Они были в запасе, и только после смерти Сталина, после тех относительных реформ, которые произошли после Сталина, их стали показывать. А до этого их нельзя было даже смотреть. Вредно. Боялись контрреволюции. А когда я был в Музее нового западного искусства, это было до войны, никакой контрреволюции не было<sup>7</sup>, и кто хотел, тот мог туда прийти. Этот музей не пользовался популярностью, и я там был одним из немногих, кто приходил и рассматривал эти произведения...

Музей просуществовал, пока мы учились на первом, втором и третьем курсах, потом началась война. Мы уже изучали все и часто бывали в этом музее, но народу было очень мало. А теперь импрессионисты пользуются огромным успехом. Большой частью за счет сенсационности: они были закрыты, что-то в них есть непонятное, так тем интереснее поглядеть.

Импрессионисты теперь легки для восприятия. Это живопись как таковая, краска – когда цвет существует не как цвет, а как краска, в своей материальности. Этот очень важный переход, конечно, был публике непонятен: зачем нам такая краска? Надо, чтобы было гладко и красиво, а здесь не гладко и не красиво. И цвета какие-то странные.

Я вам приведу в качестве примера самого себя. Я родился в городе Туле, где был художественный музей. Не очень большой, но все-таки. И нас, школьников пятого или шестого класса, повели в этот музей. Мы смотрели. А я был довольно чуток к искусству, и сам любил рисовать, и мне все это страшно нравилось. Ну, конечно, нравились картины, какие мальчику могут нравиться. Но особенно меня восхитили не картины – к ним я в возрасте пятого класса был равнодушен, а рисунки. Реалистические мастера XIX века. А нам показывают картины – вот Кельнский собор. Действительно, большая картина, от стола до потолка, фасад собора «в натуральную величину». Но живопись скучная. А потом, показав нам другие вещи (а там вещи были приличные, Кустодиев был, другие художники), показали картины художника-импрессиониста, но не французского, а русского, и сделанные в технике французского импрессионизма. Симпатичная вещь. И начали объяснять. А я смотрю и думаю – что тут хорошего? Ничего хорошего нет. Но постепенно восприятие нарастает, развивается, даже у мальчика.

Когда я впервые попал в Третьяковскую галерею, то мне уже было лет тринадцать, я был в шестом классе. Я уже многое понимал. Я понимал так: самые лучшие картины – это «Иван Грозный убивает своего сына», «Боярыня Морозова». Вот это восхитительно! Музей произвел на меня такое впечатление, что у меня голова раскалывалась от силы зрительных впечатлений! Я не пропускал ни одной картины, я все смотрел так жадно, и все казалось восхитительно! Многие работы я знал из книжек, а тут их *видишь*.

Дома я собирал открытки, и многие из них воспроизводили работы из Третьяковской галереи. Большого отличия картин от открыток я не видел. Сами картины такие большие, внушительные. Но одно дело открытка «Иван Грозный...», а другое дело – «он сам лично». Впечатление было сильнее, «агромадное»,



раздавливающее! С тех пор я заинтересовался искусством более серьезно.

Когда я попал в первый раз в Музей изобразительных искусств – была школьная экскурсия, – тоже такое впечатление! Микеланджело – ух ты! Слепков от оригиналов я, конечно, не отличал, я считал, что все это – оригиналы. Разницу нам толком не объясняли. Хотя про Микеланджело я понимал, что это слепки, ведь книжки я уже читал. Но античность – это все наше, как мне казалось. Все это, конечно, носит комический характер... Но зато я по себе знаю эту модель *нарастания качества художественного восприятия* в человеке. У меня имелись задатки для восприятия, но они были совершенно не организованные: то импрессионизм не понравился, то еще что-то не понравилось. В каждом человеке происходит определенная эволюция. Я не верю в существование такого человека, который родился с абсолютным глазом и, нигде не получив подготовки и воспитания, сразу принимает все искусство и отличает хорошее от плохого. Нужна постепенная подготовка самого восприятия. Так ребенок не может понимать лирические стихи в полном объеме их содержания, хотя стих ему может нравиться. Прочтет, например, стихотворение Ф.И. Тютчева «Я встретил вас – и все былое...» Как это ребенок воспримет? Не может он этого воспринять. Так и картину он не может воспринять. И эту необъективность восприятия, неровность я сохранил и дальше.

### Выбор высшего учебного заведения

Когда я поступал в высшее учебное заведение, окончив десятый класс, надо было выбирать профессию. А до десятого класса я вообще не знал, чем буду заниматься. Меня увлекало все: и биология, и астрономия, и все прочее, кроме математики. Математика меня не увлекала. И история, и география, особенно география страшно увлекала. Но к десятому классу определилось, что все это не то, и я должен идти по гуманитарной линии. Я выбрал литературу и решил заниматься историей литературы. Теперь надо было выбрать институт.

Был такой уникальный институт ИФЛИ – истории, философии, литературы<sup>8</sup>. Но в него было очень трудно попасть. Тем не менее я решился туда подавать заявление, но только думал: на какой же факультет я должен попасть? На литературный, бесспорно. Но меня одновременно увлекало и искусство. Я был недурно подготовлен для своего возраста: и книг начитался, и на выставки ходил. И я решил, что для того, чтобы определить это, надо съездить в этот ИФЛИ (там еще проходили занятия) и посмотреть,

что там есть, какое расписание, предметы, как там учатся и так далее. Я приехал и посмотрел расписание: я колебался между искусствоведением и западноевропейской литературой. Посмотрел искусствоведческое расписание и увидел, что на первом курсе – первобытное искусство, искусство Древнего Востока, на втором – античное искусство, искусство Средневековья. Два года надо это учить! На третьем курсе – Ренессанс. А я больше всего любил искусство XIX века. Ну и Ренессанс тоже, но не так: памятников-то я не видел, а произведения XIX века видел. И я подумал: два года учить Египет, Вавилон, средневековое искусство... Мне это так не нравилось. Нет, пойду на отделение западноевропейской литературы. И подал заявление туда.

Я не был отличником (отличники проходили без экзаменов) и держал экзамены. Конкурс был очень большой, 12 человек на место. Всего 9 экзаменов было. Для того чтобы попасть на западноевропейское отделение, нужно было набрать 45 очков или 44, но я столько не набрал. Потому что экзамены-то были самые трудные не по истории, литературе или географии, которые я прекрасно знал, а по математике и физике. И экзаменовали так жестко! Если бы я в школе знал, что так будут экзаменовать, то я специально подготовился бы. Устный экзамен по физике длился около часа.

Экзаменовали две женщины средних лет, очень интеллигентные. Жаркая погода, июль-август, и они уже одурели от количества поступающих. На столе стояла бутылка кагора, из которой они наливали себе и пили. Я физику знал недурно, в школе имел отметки «пятерки». Но тут они на меня так наседали: надо было задачу решить и знать все разделы. Им была дана директива строго спрашивать, так как конкурс очень большой. И сбивать больше всего не по литературе и истории, потому что те, кто поступали в ИФЛИ, к этим предметам были способны и хорошо подготовлены, и тут трудно было сбить человека с объема школьной программы. А в основном сбивали по непрофильным предметам – математике, химии, физике. Кончилось все это тем, что на первый поток – три потока было всего – почти всех отсеяли, слишком строго было, и мало набрали.

Тогда сказали, что дальше не надо такой строгости. И многие прошли по второму и третьему потоку. А там были более слабые абитуриенты, потому что первый поток – это те, кто раньше всех подал заявление. А раньше подали самые целеустремленные, без колебания. А те, кто колебались, они были в третьем потоке. Я когда уже учился на втором курсе, я удивлялся ребятам – как они попали сюда, как сумели пройти, потому что одновременно со мной – я познакомился в процессе

экзаменов со многими – были очень способные ребята, и они не прошли по непрофилирующим предметам.

И вот меня спрашивают по физике. Тут явился один малый и заявил на ломаном русском языке: я из немцев Поволжья (была такая республика немцев Поволжья), русского языка не знаю. Он надеялся, что его не будут особенно экзаменовать – ну не знает человек русского языка и все. Экзаменаторы тут же с ним бойко заговорили по-немецки, перешли на «ты» и час с ним проговорили. В общем, это были квалифицированные преподаватели, из высших учебных заведений, а не преподаватели школы. Конечно, у них был совсем другой уровень. И я получил все-таки отметку «хорошо» после часового экзамена. Я очень этим гордился, потому что в школе меня так не расспрашивали. Такой уровень подготовки – вот это да! И все-таки из-за этих предметов я не набрал нужного количества очков.

Все гуманитарные предметы я прошел блестяще. И это не в смысле блестящих качеств моего ответа, а так удалось: и сочинение написал, и все остальное. Трудный экзамен был по русскому языку, но экзаменатор по сочинению сказал: ошибок нет, раз человек пишет без ошибок, так чего его спрашивать. Это здравый подход. А по литературе другой экзаменатор, более молодой, задал мне тему: Пушкин после 1825 года. Я рассказал про Пушкина после 1825 года. Он, не задав мне ни единого вопроса, поставил высший балл. По истории хорошо прошел. И все же не хватило мне очков, и значит, я не попадаю – вообще не попадаю в институт.

Однако оказалось, что если на литературный факультет требования были не ниже 42 баллов, то на исторический факультет достаточно было 40. И многие тогда сделали так – подали на исторический. Туда, конечно, институту предпочтительней было брать уже получивших хорошие баллы. И на исторический факультет я был принят. Целый месяц с лишним я учился на историческом факультете. Тоже, надо сказать, не особо весело, но все же были интересные преподаватели, ну и все-таки высшее образование получал. Потом, думаю, может, будет перспектива перейти на литературный факультет. И тут один мой товарищ, тоже попавший, как и я, на исторический факультет, но претендовавший на литературный<sup>9</sup>, говорит: я слышал, что на отделении искусствоведения (которое было на литературном факультете), недобор. Значит, им надо еще студентов набрать, и есть возможность перейти туда. И я подумал: что ж, лучше на искусствоведческий, я и сам собирался туда. А история, «Русская Правда» (важнейший источник по истории Древней Руси. – Л.Ч.), – это не так интересно, сам предмет суховатый в сравне-

нии с искусством. Первобытную историю преподавал профессор В.К. Никольский, великолепный лектор, Древний Восток – профессор В.И. Авдиев. И все же история – это не искусство и не литература. Я против истории ничего не имею, я сам, как говорится, увлекаюсь ее изучением, но когда погружаешься, то это вам уже не шутка. У нас семинар был по «Русской Правде», руководил им академик Ю.В. Готье, уже глубокий старик. Но не лежит у меня сердце к древнерусским источникам. Даже если бы были великолепные предметы, то все равно, это не то, что мне было нужно<sup>10</sup>.

Мы с товарищем решили перейти, и нас приняли на искусствоведческое отделение. Надо сказать, что на отделении тоже были для меня не блестящие времена. И именно на первом курсе. Первобытное искусство преподавал совсем молодой Герман Александрович Недошивин. Но что первобытное искусство! Мне-то нравится искусство XIX века, а тут палеолит внушают. Введение в искусствознание читал профессор Михаил Исаакович Фабрикант – удивительно скучно и нудно, ну куда это не годится! Мой товарищ, который увлек меня в это дело, сказал: «Знаешь, как-то здесь плохо, может, назад вернемся?» Я говорю: «Ну уж нет, я отсюда не уйду. Это все-таки все переходящее». Действительно, когда наступило искусство Древнего Востока, то тут уже стало более интересно. Преподавал Всеволод Владимирович Павлов. Он не ахти какой преподаватель, но он преподавал с энтузиазмом. Очень он это искусство любил. В.В. Павлов еще много лет преподавал и после войны, и у него ряд книг по египетскому искусству<sup>11</sup>.

(Архитекторов по фамилии Павлов я знал двоих, с одним был лично знаком. Это Георгий Павлов, который участвовал в типовом строительстве. А был еще знаменитый Леонид Николаевич Павлов, который считался одним из талантливых архитекторов. Он построил здание вычислительного центра в Черемушках<sup>12</sup>. Хороший художник, он, прежде чем начать проектировать, рисовал: брал холст и масляными красками писал здание – силуэт, как падает свет и прочее, и только потом приступал к проектированию. Это свидетельствовало об определенной ущербности архитектурного мышления. Архитектор сначала не рисует красками романтический силуэт своей архитектуры. Но все же он был талантлив как архитектор.)

И тут я понял: ну что делать, надо учить Древний Восток. (Искусства Древнего Востока у нас мало – самих оригиналов мало, только то, что в Пушкинском музее, в основном – слепки. Впечатление по фотографиям, конечно, неадекватное. Я жалею, что не был в Египте, но что поделаешь!..) Потом пошли другие

предметы, отметки у меня были хорошие. И был у нас искусствоведческий кружок, которым руководил Юрий Дмитриевич Колпинский, там тоже было интересно. Я доклады делал, два доклада сделал за один год.

Ю.Д. Колпинский был очень одаренный человек, яркий оратор, умел захватить публику. Его подход к преподаванию искусства был такой: он старался, чтобы все ярко было, образно. Это, конечно, ценнейшее качество педагога, особенно для студентов младших курсов. Но он не обладал такой фундаментальной эрудицией, как, например, В.Н. Лазарев, как Б.Р. Виппер с их основательностью, с их знанием научной литературы.

Юрий Дмитриевич был очень интересен в общении, а позже он заведовал сектором в институте Академии художеств, где я вместе с ним работал. И «Всеобщая история искусств» выходила под редакцией Б.Р. Веймарна, А.Д. Чегодаева и Ю.Д. Колпинского, а два тома я вместе с Ю.Д. Колпинским редактировал: том по Возрождению и том по XVII–XVIII векам, в них двойная титульная редакция – Ю.Д. Колпинский и Е.И. Ротенберг. С ним я работал до моего ухода из института.

И вот на втором курсе наступило древнерусское искусство. А я еще до поступления в вуз слышал, что икона – это ооо! Замечательная живопись! Но прежде, глядя на иконы в Третьяковской галерее, я не понимал, что же тут замечательного – икона и икона, и не особенно задумывался. А тут уже надо это изучать. И лектор – профессор М.В. Алпатов. Михаил Владимирович Алпатов – замечательный ученый, в том числе и в области древнерусского искусства. И вот он начинает нам объяснять – на вводной лекции – в чем прелесть иконописи. Показал на экране диапозитив – св. Лука, согнувшись, пишет икону. А на экране все крупно – все очень большое, сразу смотрится очень эффектно. И Алпатов начинает говорить, как это красиво. А я не вижу никакой красоты! Вижу условность, схематизм, и не больше... Мне тогда казалось, что чем ближе изображение к натуре, тем лучше. А тут все от природы очень далеко. Я очень этим огорчился. Значит, я не понимаю искусства... Профессор-то М.В. Алпатов больше моего понимает... Раньше мне казалось это просто лицемерием, когда говорили – икона, икона! А тут я решил: нет, значит, есть во мне некоторая ущербность. И я стал интенсивно вникать в это, интересоваться, заниматься. И в Третьяковскую галерею много ходил, и книги смотрел. Ну не понимаю я этого искусства, не понимаю, в чем его эстетическая красота. Но постепенно что-то начинало проникать, проникать, хотя еще слабо. И вдруг меня осенило! И я сразу все понял. Вы, наверное, имели возможность убедиться, что я древнерусскую икону хорошо по-

нимаю. Вот я ее понял сразу. Во мне произошел качественный скачок. Я убедился, что даже люди, как будто ничего не понимающие, несут в себе определенный потенциал эстетического восприятия. Я понял, и это очень важно: в нас происходит *самоорганизация* нашего восприятия, происходит помимо даже нашей воли, только в контакте с произведением искусства. Не мы его организуем, а оно, это восприятие, организуется. Я вот старался – ничего не получалось, потому что в своих стараниях я шел не тем путем. Среди икон мне нравились те, которые не были лучшими, а самых лучших я не понимал. Мои усилия были направлены не в ту сторону. Но *внутренняя самоорганизация* шла правильным путем. И она привела к пониманию – меня вдруг осенило. И я сделался таким энтузиастом иконы!

Я понял, что в искусстве главное – не эмпиризм, не обязательная близость к натуре, а та мера творческого обобщения, которая схватывается линией, плоскостью, краской, живописью. И я понял самое главное: что икона – это не просто живопись, это алгебра живописи<sup>13</sup>. То искусство, которым я занимаюсь, – это арифметика, а икона – это алгебра живописи. Как алгебра – гораздо более отвлеченная наука в сравнении с арифметикой (арифметика конкретна и понятна), так и здесь, в иконе, высока степень отвлечения. Именно степень отвлечения возвышает это искусство намного над всеми иными областями. Это не значит, что Рембрандт хуже, как и прочие художники. Но тогда, в тот момент, когда я это понял, для меня каждая новая икона, которую я видел, была гораздо интереснее, чем каждая новая картина Рембрандта. Потому что я открыл нечто новое, чего у Рембрандта нет. Я сделал доклад об иконе Дионисия «Митрополит Алексий с житием». Огромная икона, и житийных клейм много, восхитительная вещь. В общем, увлекался страшно. Ходил в Третьяковскую галерею, даже – не поленился – ходил в запас<sup>14</sup>, потому что в экспозиции висело далеко не все. Я был допущен, смотрел все вещи. Литературы, к сожалению, было мало. Из литературы был только М.В. Алпатов<sup>15</sup>, издана была на немецком языке *Geschichte der altrussischen Kunst*<sup>16</sup>; на русском – Д.В. Айналова кое-что было<sup>17</sup>. Была еще старая литература Н.П. Кондакова<sup>18</sup>. Была литература П.П. Муратова<sup>19</sup>. Он как ученый и критик как раз состоялся и оценивал все это в момент, когда была раскрыта истинная иконная живопись. Ведь до ее раскрытия – а произошло это после 1910 года, и только тогда стали раскрывать иконы, а до этого их и не видали – никакого представления о древнерусской иконной живописи и не было<sup>20</sup>. Знаете, как о Рублеве писали? Рублев великий художник, по источникам – самый главный. Вот его Звенигородский чин, вот у него в Успенском соборе во Вла-

димире монументальный иконостас<sup>21</sup> – все это было известно, но еще не было раскрыто. О стиле его исстари было известно, что он необыкновенно тонко писал. «Дымом писано» – такая фраза была в ходу. Так никакого дыма у него и в помине не было! Живопись была у него пастозная и сильная. То есть даже легенды искажали Рублева. А тут, наконец, он был открыт как нашими русскими художниками, так и искусствоведами. И я для себя открывал древнерусскую живопись. Даже думал ею специально заниматься. Но потом от этого отошел, началась война, все переменялось. Так что вот вам личный пример.

Эпоха Возрождения – это уже третий курс, и это В.Н. Лазарев. Он всегда читал курс по искусству Возрождения, он был классик в этом деле. Лекции В.Н. Лазарева были основательными, но они не были захватывающими по тому, как они преподавались. Дело в том, что Виктор Никитич Лазарев однажды эти лекции записал и читал их. Тот же Ю.Д. Колпинский, который был очень остроумен и ироничен, говорил, что В.Н. Лазарев может во время болезни не приходить для чтения лекций, а посылать свою домработницу. Он читал эти лекции уже лет 20, пока дошел до нашего курса. Это были старые тетрадки с конспектами. По мере появления в искусствознании каких-то новых сведений, новых суждений, Виктор Никитич вносил их в свой курс, то есть лекции были не раз и навсегда записаны, они менялись. Однако само это чтение не очень вдохновляло. Хотя Лазарев был самым большим специалистом по Возрождению.

Византийское искусство на втором курсе у нас читал Герман Александрович Недошивин. Он же, как я уже говорил, читал и первобытное искусство. Он тогда был еще неопытный преподаватель, и сам материал не очень интересный, и этот курс был не очень удачным. А византийское искусство он читал прекрасно, и затем искусство западноевропейского Средневековья. Герман Александрович очень основательно готовился к лекциям и умел захватить аудиторию трудным материалом – что византийским, что западноевропейским. Как лектор он был очень хорош – более строгий, в отличие от импульсивного Ю.Д. Колпинского!

## Война

Наступила война, и был перерыв в занятиях. Я вместе с родителями уехал в эвакуацию. Несколько раз я призывался, но из-за плохого зрения так и не был призван в армию.

Я проходил военную подготовку, когда учился, и стрелял из малокалиберной винтовки, как полагалось (из малокалиберной винтовки мы стреляли в подвале своего института). Винтовка

легкая, стрелять не трудно, и я даже получил звание ворошиловского стрелка. А потом, тоже еще до войны, стали стрелять из боевой винтовки – на 300 метров. Поехали на стрельбище, на станцию Строитель, около Мытищ. И надо сказать, что там у меня дело не пошло – у всех-то плохо пошло (хотя из малокалиберной мы все нормы сдали), а у меня совсем не пошло. Мои очки – астигматические, с изменением оси. Расстояние до мишени 300 метров, мишень большая, но издалека кажется маленькой, винтовка тяжелая, стрелять неудобно. В общем, ни одна пуля у меня не попала в мишень. Так как винтовка тяжелая, то стреляешь лежа, опираясь на локти, винтовка дрожит, и отдача очень сильная. Я и не ожидал такой отдачи, так бьет в плечо, так сильно! Я подумал, может у меня руки не так держат? И тогда попросил разрешения стрелять из другого положения, чтобы проверить, от зрения это зависит или от моего неумения. Там были такие мешки с землей. Мешочек подложишь под винтовку, и она уже твердо лежит. Я положил винтовку на этот мешочек, прицелился – винтовка уже лежала твердо. Я уже имел опыт, знал, что надо очень плавно сдвигать курок, стрелял добросовестно, и снова ни одна пуля не попала. Я понял: оптика не дает правильного прицела, оптика не верна, и отказался от дальнейших попыток. А когда война началась, то я три раза призывался, проходил комиссию, но был освобожден от армии из-за астигматизма. Вообще здоровье было неважное и осталось таким.

Я уехал с родителями в эвакуацию, потому что институт наш закрылся, а через год вернулся уже один, так как профессор М.В. Алпатов выхлопотал в Комитете по делам высшей школы для меня вызов, потому что возобновились занятия в университете. Я приехал один и жил в общежитии. XVII век читал опять профессор В.Н. Лазарев, но уже не в институте, а у себя дома.

А потом получились некоторые осложнения, и я был мобилизован и ездил на трудфронт. Мы пилили лес под Серпуховым, и когда мы приехали, лес был большой, а когда мы уехали, то этого леса уже не было, его весь распилили. Дело в том, что этот лес шел на дрова. Так как Донбасс был занят немцами, то Москва нуждалась в топливе. И вот тогда в Подмоскowie сводили леса на дрова. Конечно, это нехорошо было, но ничего не поделаешь!

Потом, еще не окончив университет, я поступил в Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и там работал в отделе западноевропейского искусства. Вскоре я перешел на заочный сектор, и окончил университет по заочному сектору.



## Однокурсники и соученики

Наш курс в ИФЛИ был небольшой. Мужской части курса не повезло – началась война, и почти всех мобилизовали. Потом, к счастью, многие вернулись, но не все пошли по искусствоведческой линии. Из них – Владислав Зименко, он работал в институте Академии художеств, был потом ответственным редактором журнала «Искусство»; Борис Вешняков стал ответственным редактором журнала «Художник». А из женщин в нашем секторе работала Нина Воркунова. Из нас мало кто вышел в крупные имена. Зименко, правда, активно занимался наукой, он первым из нас стал кандидатом наук, во время войны уже получил это звание. Способный был человек, хорошо рисовал. Товарищ мой Сергей Демин, который меня увлек на искусствоведческое отделение, был на войне, остался в живых, продолжил учебу, но пошел по административной линии, работал в Союзе художников. Кира Володина – самая способная из всех, закончила аспирантуру в институте Академии наук. Не знаю, защитила она диссертацию или нет, так как в ее судьбе произошел перелом: она вышла замуж за знаменитого Героя Советского Союза, летчика А.Б. Юмашева, который вместе с М.М. Громовым и С.А. Данилиным вслед за В.П. Чкаловым совершил перелет через Северный полюс в Америку<sup>22</sup>. А.Б. Юмашев – генерал-лейтенант, высокий красавец, в общем, заглядение! А Кира – скромной внешности девушка, и когда она вышла замуж, то я, узнав об этом первым, сообщил новость коллегам. Я тогда работал в Музее изобразительных искусств, а они были аспирантки. Ну, женщины чуть с ума не сошли, такое это произвело потрясающее действие. Меня за это сведение хотели убить, хотя я совершенно ни в чем не был виноват.

А Юмашев был на редкость симпатичный. И с ним я познакомился, когда водил экскурсии по залам с экспозицией Дрезденской галереи. Он пришел со своей супругой (но это была не Кира), по-моему, она была балерина – элегантная, невысокая женщина, вся в черном, на очень высоком каблуке, а с ними художник Фонвизин, акварелист. И я прошелся с ними по залам.

Сам А.Б. Юмашев был еще художником и даже выставлялся, у него была такая свободная живопись<sup>23</sup>. И человек очень добрый и душевный. Во время войны руководил авиационным полком, имел большие заслуги, какие подвиги совершал! Но сейчас все это забыто... Он славился своей улыбкой. Вид блестящий: какая выправка, плечи прямые, а как улыбнется!.. У него была неотразимая улыбка. Когда он прилетел в Америку, только они сели в городе Сан-Джасинто – это южнее Лос-Анджелеса,

недалеко от границы с Мексикой (они сделали мировой рекорд по дальности), то его тут же провели через пост, и как они вышли из самолета, все американские фоторепортеры защелкали и сравнили его с американской кинозвездой, у которого тоже неотразимая улыбка была, наверное, с Робертом Тейлором. Он имел там огромный успех. И вот Кира с ее прескромной внешностью вышла за него замуж. После этого она перестала заниматься наукой. Может и занималась, но я ее работ не видел. Вот такая судьба. Но на коллег произвело такое впечатление – сказочный принц! Чтобы был и герой, и рекорды ставил, и художник...

Дмитрий Владимирович Сарабьянов тоже учился в нашем институте на моей памяти. Началась война, когда он учился на первом курсе. Он человек очень способный, очень достойный, и он сразу проявил лидерский характер, он сразу занял важное общественное положение на факультете. Еще совсем молодым он быстро защитил диссертацию по русскому искусству XIX века и выдвинулся, и вот стал заместителем директора нашего института<sup>24</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

- 1 Е.И. Ротенберг родился в 1920 г. в Туле в еврейской нерелигиозной семье. В это время Тула представляла собой город с активной культурной жизнью. Помимо достопримечательностей, связанных с развитой промышленностью – традиционным оружейным делом, в 1919–1920 годах в Туле открылся Художественно-исторический музей с бесплатным входом. В основу его легла коллекция палаты древностей, собранных тульским краеведом Н.И. Троицким, а также произведения, поступившие из помещичьих усадеб. В 1924 г. музей переехал в здание бывшего Дворянского собрания. В 1919 г. в городе была открыта астрономическая обсерватория. См.: Королева Е.В. Тульский городской досуг в 1-й половине 20-х годов XX века // Тульский краеведческий альманах. 2005. № 3. С. 65–71.
- 2 Видимо, речь идет либо об Успенском кафедральном соборе, построенном в 1902 г., либо об Успенской церкви Успенского женского монастыря, построенной в 1773 г.
- 3 Музей современного искусства в Нью-Йорке (Museum of Modern Art).
- 4 Григорий Иосифович Ротенберг (1932 г. р.)
- 5 Музей нового западного искусства (МНЗИ) в Москве был создан в 1928 г. на основе национализированных советской властью частных собраний московских коллекционеров и меценатов Морозовых и Шуклиных.

После революции, в 1918 г. художественные коллекции были национализированы. Собрание С. Шукина было открыто в 1918 г. как Первый музей новой западной живописи (Большой Знаменский пер., д. 8), а собрание И. Морозова – в 1919 году как Второй музей новой западной живописи (Пречистенка, д. 21). В 1923 г. два собрания были объединены в Музей нового западного искусства, ставший в 1925 г. филиалом Музея изящных искусств (Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В 1928 г. обе коллекции были объединены в одном здании на Пречистенке, д. 21. В 1930-х гг. картины обеих коллекций «перераспределялись» между ленинградским Эрмитажем и московским Музеем изобразительных искусств. Многие шедевры бесследно пропали, другие были проданы за границу. В 1948 г. музей закрыли. Оставшиеся картины поделили между Эрмитажем и московским Музеем изобразительных искусств. В морозовском особняке разместилась Академия художеств СССР, объявившая войну «буржуазному формализму».

- 6 Александр Герасимов (1881–1963) – советский художник, лауреат четырех Сталинских премий, первый президент Академии художеств СССР.
- 7 С большой долей вероятности можно утверждать, что расформирование коллекции связано с кампанией по борьбе с космополитизмом, которая началась в 1947 г. с выступления И.В. Сталина 13 мая перед руководителями Союза писателей. В нем говорилось о «неоправданном преклонении перед заграничной культурой» прежде всего интеллигенции, в том числе научной. Вместе с тем до войны Сталин не раз говорил о необходимости «ученичества» у Запада. См.: К. Симонов. Глазами человека моего поколения. Размышления о И.В. Сталине. М., 1989. С. 129, 130. Кожин В.В. Россия век XX (1901–1939). Гл. 7. Москва, 1999 г. (интернет-ресурс [http://www.hrono.ru/libris/lib\\_k/kogin7.php](http://www.hrono.ru/libris/lib_k/kogin7.php)).
- 8 Московский институт философии, литературы и истории имени Н.Г. Чернышевского (МИФЛИ, часто просто ИФЛИ) — гуманитарный вуз университетского типа, существовавший в Москве с 1931 по 1941 г. Был выделен из Московского государственного университета им М.В. Ломоносова и в конечном счете снова с ним слит. См.: Шарапов Ю.П. Лицей в Сокольниках. Очерк истории ИФЛИ — Московского института истории, философии и литературы имени Н.Г. Чернышевского (1931—1941). М., 1995.
- 9 В январе 1931 г. факультет литературы и искусства 1 МГУ был ликвидирован. Литературный факультет ИФЛИ был создан в 1934 году и назывался факультетом литературы, искусства и языка. Искусствоведческое отделение возникло вместе с ИФЛИ, просуществовало до зимы 1941 года, когда ИФЛИ влился в МГУ. Заведывали отделением сначала Мих. Лифшиц, с 1937 г. – М.В. Алпатов, затем Б.Р. Виппер.
- 10 О семинаре академика Ю.В. Готье сохранилось воспоминание одного из учеников, Марка Карповича, которое приводит в своей книге Ю. Шарапов: «Наиболее колоритной фигурой среди корифеев ИФЛИ предвоенной поры был академик Юрий Владимирович Готье. Лекций он, правда, не читал. Но

- вел на первых курсах семинар по Древней Руси. Заниматься с ним было очень интересно: он умел создавать непринужденную, почти домашнюю обстановку и в то же время сохранял полную серьезность, стараясь вывить у нас какие-то исследовательские качества, научить творчески относиться к историческим источникам. Под его началом мы штудировали летописи, свод законов Киевской Руси – “Русскую правду». Занимаясь с нами, Юрий Владимирович никогда не давил своим авторитетом крупного ученого, ценил каждую попытку самостоятельного толкования древних текстов». Шарапов Ю.П. Лицей в Сокольниках... С. 98-101.
- 11 В.В. Павлов – выдающийся египтолог. Среди его многочисленных трудов: *Архитектура Древнего Востока. Египет. Ассирия-Вавилония // Памятники мировой архитектуры (путеводитель по выставке)*. М., 1934; *Архитектура Древнего Египта (приложение к главе первой) // Шуази О. История архитектуры*. Т. 1. М., 1935. С. 63–76; *Египет. Путеводитель. Государственный Музей изобразительных искусств*. М., 1945; *Египетская скульптура в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Малая пластика*. М., 1949.
  - 12 Павлов Л.Н. (1909–1990) – советский архитектор. В 1930 г. окончил ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Всю жизнь работал в системе «Моспроекта», в 1960 г. возглавлял «Моспроект-2».
  - 13 Ср.: слова В.Н. Лазарева, написанные в 1950 г.: «... можно было бы сказать, что образ человека в византийском искусстве – это алгебраическая формула классической гармонии». В кн.: В.Н. Лазарев. *История византийской живописи*. М., Искусство. Янв. – февр. 1950. С. 81-87.
  - 14 То есть в запасник музея.
  - 15 Алпатов М.В. Рец. на кн.: Р. Muratov. *La pittura russa antica*. Praha—Roma, 1925. — «Известия на Българския Археологически институт», IV (1926–1927). София. 1927. С. 348-351.
  - 16 M.V. Alpatov, N.I. Brunov. *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg, 1932.
  - 17 Айналов Д.В. Рец. на каталог: *Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования дома Романовых* (М., 1913). — «Библиографическая летопись», I. СПб., 1914, отдел «Критика и библиография». С. 30–34; Айналов Д.В. Рец. на сб.: *Русская икона, 1 и 2*. СПб., 1914. — «Библиографическая летопись», II. СПб., 1915, отдел «Критика и библиография». С. 27–33.
  - 18 *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей / Записки Императорского Новороссийского университета*, ч. 21. Одесса, 1877; *Лицевой иконописный подлинник*, т. 1. *Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*. СПб., 1905; *Иконография Богоматери*. В 2-х томах. СПб., 1914–1915; В соавторстве с гр. И.И. Толстым: *шеститомное издание «Русские древности в памятниках искусства»*. Т. 1-2. СПб., 1889; Т. 3. СПб., 1890; Т. 4. СПб., 1891; Т. 5. СПб., 1897; Т. 6. СПб., 1899.
  - 19 R. Muratov. *La pittura russa antica*. Praha—Roma, 1925. П.П. Муратов написал историю древнерусской живописи («Русская живопись до середины XVII

века». М., 1916) для первой «Истории русского искусства», которую начал осуществлять в 1910 г. И.Э. Грабарь; всего было издано шесть томов.

- 20 Первая выставка древнерусского искусства состоялась в 1913 г. и сопровождалась каталогом.
- 21 Современные исследователи древнерусского искусства связывают иконостас Успенского собора с мастерской Андрея Рублева.
- 22 В 1937 г. на самолете АНТ-25 А.Б. Юмашев в качестве второго пилота совершил беспосадочный перелет Москва – Северный полюс – Сан-Джасинто (США).
- 23 А.Б. Юмашев стал членом Союза художников СССР в 1946 г. Вместе с Р.Р. Фальком ездил по Средней Азии и писал достопримечательности Востока.
- 24 Институт истории искусств АН СССР (сейчас Государственный институт искусствознания). Д.В. Сарабьянов работал в институте с 1954 по 1960 г. (был старшим научным сотрудником, заведующим сектором, с 1955 по 1958 г. исполнял обязанности заместителя директора).

*Продолжение следует.*