

# Беседы с Е.И. Ротенбергом

---

Лидия Чаковская

## От публикатора

Мы продолжаем публикацию бесед с Е.И. Ротенбергом, состоявшихся весной 2007 года. В первой части Евсей Иосифович рассказывал о своем детстве и годах учебы в Институте филологии, литературы и искусства (ИФЛИ)\*. Публикуемая часть беседы посвящена работе в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, учебе в аспирантуре и защите диссертации, а также важнейшим издательским проектам, которые инициировал или в которых принимал участие Е.И. Ротенберг.

## Запись бесед с Е.И. Ротенбергом 2007 год

### Работа в музее

Я поступил в музей раньше, чем Ирина Александровна<sup>1</sup>: она в 1945-м, а я в 1944 году. И я работал там до 1950 года. В конце 1949-го музей превратили в выставку подарков Сталину: по сути он был закрыт, большая часть сотрудников уволена. Смущал состав сотрудников, он был не нужен, так как в музее уже был другой материал. Они ушли «по собственному желанию», это называется «сокращение штатов». Вся работа в музее была фактически свернута. А я как раз за год до этого поступил в аспирантуру. Я учился в аспирантуре и работал ученым секретарем музея. Тогда работа ученого секретаря отличалась от теперешней: сейчас он в основном занят перепиской, корреспонденцией, связью с общественностью и прочим, а тогда через ученого секретаря шла вся научная работа музея, он как бы был помощником заместителя директора музея по всем отраслям<sup>2</sup>. Многого зависело, конечно, и от самого занимающего должность: например, в обязанности ученого секретаря не входило участие в экспозициях, во всяких других научных мероприятиях, а я как раз очень активно в них участвовал. А если учесть, что в это время в музее экспонировалась Дрезденская галерея, то можете

---

\* См.: Лидия Чаковская. Беседы с Е.И. Ротенбергом // Искусствознание. 1-2/2012. С. 28–48.

себе представить, каким разносторонним был характер моей работы. И все это закончилось в 1949-м. А незадолго до этого меня вызвали в ректорат Университета и сказали, что пребывание одновременно и на музейной работе, и в очной аспирантуре – это незаконно. Мне предложили выбрать, где остаться – или в музее, или в аспирантуре. Если бы не выставка подарков Сталину, то я, может быть, еще подумал, хотя поступление в аспирантуру стоило многих трудностей из-за пятого пункта<sup>3</sup>, и они были преодолены с большим трудом, так что уходить, конечно, не хотелось. Но тут, когда сам музей перестал существовать в своей главной функции, я не колебался, решил перейти в аспирантуру и ушел из музея. Но музейную работу я изведаль на себе: я был и хранителем, и научным сотрудником со всеми обязанностями, и ученым секретарем. И эта работа была очень тяжелой и ответственной, особенно хранительская, когда на тебе лежит ответственность за определенное количество памятников. Директор музея – он как капитан корабля, который идет в свободное плавание и уже ни от кого не зависит, но все зависит от него самого – все, что происходит. Ему в море не к кому обратиться за помощью, за директивами. И ответственность очень большая оттого, что на тебе все эти памятники и весь коллектив музея.

Я бы сказал, что музейная работа для историка искусств – это как военная служба для мужчины. Через это надо пройти. Но есть такая категория музейных работников, которые, раз попав в музей, остаются в нем на всю жизнь. Но я бы не хотел остаться в музее на всю жизнь, потому что это все-таки текущая работа, она связана с вещами, и заниматься целиком научно-исследовательской работой в музее очень трудно. Это можно было сделать в Эрмитаже: там научные сотрудники только занимались наукой, а хранение – это было отдельно. А в музее московском в те времена все было совмещено<sup>4</sup>. И вся популяризаторская работа тоже ложилась на сотрудников. Сейчас несколько иначе. Сейчас, например, Отдел западноевропейского искусства ГМИИ им. Пушкина – это преимущественно научный отдел. Сотрудники не водят экскурсии, а в те годы надо было еще и экскурсии водить, и для каждого сотрудника была норма по вождению экскурсий. Норма, конечно, не такая большая, как на экскурсоводе: экскурсовод должен водить в день по две экскурсии, что очень тяжело. Но какая-то часть нормы была. И я тоже водил экскурсии.

Я и сейчас чувствую, что мог бы принести пользу *в контакте* с художественным произведением. С тех пор как я работал в музее, особенно с вещами Дрезденской галереи, где вещи сами за себя говорят, мне не столько важен медиатор, сколько объект, от которого все исходит. Вы, наверное, почувствовали, как я преподношу памятники. Но сейчас это нельзя реализовать. Для этого надо быть рядом. Должен быть контакт с самим говорящим, с человеком, с личностью. Была выставка Париж–Москва<sup>5</sup>, и я показал всю выставку Л.М. 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 рядом здесь, — это польза, а когда вас нет и памятника нет — то это другое. Одно дело диалог, а другое дело письменная речь.

А когда в Пушкинском музее была выставлена коллекция Дрезденской галереи, то я был хранителем ее экспозиционной части, представляющей собрание в сокращенном виде. Поначалу ведь экспозиция была развернута по всему музею. А до этого весь верх был занят античными слепками. Все это было убрано и занято картинами, и остались только несколько залов: римский и средневековый, и еще зал Микеланджело. Вся античность была спущена в запас и развернута экспозиция, в том числе и внизу. Это производило колоссальное впечатление, более сильное, чем в самом Дрездене; я когда в Дрезден приехал, то понял: наша экспозиция была более впечатляющей, а уж «Сикстинская Мадонна» Рафаэля — она была экспонирована гораздо лучше, чем у них.

Вся экспозиционная часть выставок шла по оси — от Белого зала через лестницу на противоположную сторону, и там между колоннами в апсиде была экспонирована «Сикстинская Мадонна». Она была видна сразу, как взойдешь по лестнице. Она рисовалась между колоннами, и впечатление с самого начала было внушительное — она была в центре внимания, держала весь центр экспозиции и весь музей. А в дрезденском музее, когда я там был, она находилась в каком-то отдельном помещении и не центрированно, а как-то сбоку, и какая-то лестница там была, и видно было хуже, сам обзор оптический был не такой — у нас она видна была очень хорошо, производила впечатление. И весь музей был так экспонирован, вся Дрезденская галерея. Ведь поначалу считалось, что все это останется у нас в стране, и в связи с этим музейные вещи, оригиналы живописи тоже были помещены в экспозиционные залы.

Потом было объявлено, что скоро музей откроется именно в таком виде, и публика будет свободно на экспозицию ходить. А до того как музей был открыт официально, посещение тоже было очень большое. Многие приходили по специальным пропускам, по приглашениям, и многие видели Дрезденскую галерею во всей ее красоте. Летом 1946 года ожидали, что все, наконец музей будет открыт, но почему-то задерживался приказ об открытии. А потом вдруг пришел приказ, что все должно быть закрыто и свернуто. Выделены были два больших зала, где экспонировались лучшие вещи Дрезденской галереи, а старую музейную экспозицию велели возродить. Самое же главное было то, что доступ в эти залы с работами Дрезденской галереи сделали закрытым и туда пускали только по специальному разрешению из Комитета по делам искусств. Для этого был выделен экспозиционный день, четверг, когда можно было по разрешениям смотреть вещи.

Надо сказать, что разрешения давались довольно щедро, и несколько сот человек в четверг приходили по специальным спискам. И так было до 1949 года. И я был хранителем этой части Дрезденской галереи, наи-

более концентрированной ее части. Мы постарались «напихать» туда наибольшее количество вещей.

Интересно, что по неведению высших кругов на полную перестройку и ликвидацию общей дрезденской экспозиции и на замену ее музейной отводилось две недели. Но для музейных работников это срок совершенно нереальный. И нельзя все эти огромные картины (например, зал Веронезе – все картины очень большие, да и другие залы тоже трудные) снять, куда-то отнести, привезти собственную экспозицию, восстановить и еще устроить отдельные залы. Тем не менее, раз приказ таков, то мы его выполнили, хотя это было отпускное время и большая часть сотрудников отсутствовала. Вызвали из отпуска несколько человек. Нам нужна была огромная физическая сила – снять, убрать, перенести. Выделили чуть не две роты солдат и под руководством научных сотрудников носили вещи. Представляете, как это опасно, какая ответственность!

И вот я был хранителем этих двух залов, а затем стал ученым секретарем, и именно через мои руки проходили эти списки на несколько сот человек на еженедельное посещение. И когда я был хранителем, то в мои функции также входило давать пояснения всем проходящим. Но в музей приходили и помимо этих четвергов всякие очень важные люди по специальным разрешениям. Я перевидал огромное количество людей известных и менее известных, но важных, которым мне приходилось давать объяснения. Так что я Дрезденскую галерею рассматриваю как свою собственную. Когда я приехал в Дрезден, то чувствовал: все – мое, я сам участвовал в повеске большинства работ и в повеске самой «Сикстинской Мадонны».

– *А когда экспонаты из Дрезденской галереи вернули?*

– В 1955 году. Сначала посещение было по спецпропускам, а потом, когда была выставка подарков Сталину, то экспозицию этих вещей вообще убрали, уже никого не пускали, они были просто в запасе, в мертвой недоступности. Эти вещи с 1950 по 1955 год были абсолютно никому недоступны. Их сняли со стен, они висели в запасе или стояли у стен в штабелях, и все это было закрыто. В 1955 году, перед тем как отдать Дрезденскую галерею, устроили выставку. Огромные были очереди. Но почему не устроили до этого? Это наше отношение к культуре.

– *Должно быть политическое объяснение этим обстоятельствам...*

– Я вам выскажу свое объяснение, которое, по-видимому, является правильным. Дело в том, что тогда, незадолго до этого, была признана ГДР<sup>6</sup>. Авторитет ее был незначительным, на Западе она высоко не котировалась. И в самом деле, большая часть Германии, наиболее промышленно развитая, входила в так называемое тризоние – зоны американская, английская и французская. Берлин был разделен между всеми четырьмя державами. А нам отошла восточная часть, что вполне логично. Но это не промышленная часть и не самая главная. Международный

авторитет Германской Демократической Республики нуждался в поддержке. И, видимо, Хрущев сообразил, чем можно поддержать. Той финансовой поддержки, которую оказывали Западной Германии западные страны, мы оказать не могли, слишком для этого были бедны. У них был план Маршалла – полного восстановления германской промышленности и всего прочего<sup>7</sup>. Мы такого плана выдвинуть не могли. А вот передача галереи очень повысила авторитет ГДР как самостоятельной страны. Обладание таким сокровищем, такими музейными ценностями – это уже нечто, это не просто страна! Ведь Германия тогда и не воспринималась как страна, потому что и на западе, и на востоке стояли оккупационные войска. Передача главного музейного собрания очень повысила здесь ее статус – придавала ей стабильность, устойчивость, нечто серьезное. И платить денег не надо, понимаете, отдали – и все.

С моей точки зрения, отдавать не надо было ни в коем случае, потому что те разрушения и злодеяния, которые творили немцы в нашей стране, не поддаются никакой компенсации. Передача галереи нам – планировалось, что это будет оставлено у нас, – была хотя бы частью моральной компенсации. Но вот отдали. Даже нескольких картин не оставили. Хотя бы как память, как дар... даже этого не сделали. Топорная работа...

## Аспирантура

Я ушел в аспирантуру и больше музейной работой не занимался. Музей открылся в своем первоначальном виде только после смерти Сталина. В 1953 году он скончался, после чего выставку подарков ликвидировали и восстановили музей. Так что о музейной работе я имею представление довольно основательное по всем ее пунктам – я застал время и расцвета музея, и катастрофы, и всего остального.

Что самое главное для ученого? Контакт с памятниками. Это самое главное! Это то, чего недостает нашей науке, тем специалистам, которые занимаются зарубежным искусством. Специалисты по русскому искусству располагают материалом, он всегда при них. Те, кто занимается зарубежным искусством, раньше, до того, как были открыты возможности для поездок за границу, были лишены всего этого. Знали по Эрмитажу, только по Эрмитажу. Хотя сам Эрмитаж был в свое время обезглавлен продажей самых лучших картин на Запад<sup>8</sup>. Так что и этого мы лишились. Но даже то, что осталось, – и это не все для ученого. Чтобы заниматься искусством той или иной страны, надо побывать в этой стране. Причем есть страны, где художественная почва является решающей. Я колебался с выбором между итальянским и голландским материалом, используя свой опыт работы с вещами Дрезденской галереи. Я выбрал для своей диссертации тему по голландскому искусству. Почему по голландскому искусству? По одной веской причине. Голланд-

ское искусство – я имею в виду голландскую живопись XVII века – это преимущественно станковое искусство, которое может быть в музеях. Дрезден и Эрмитаж давали достаточно полный материал для того, чтобы с ним ознакомиться. Можно было и без почвы голландской обойтись – конечно, нехорошо, лучше познать и эту почву, но художники сами по себе настолько значительные, что можно. И потом, тот же Рембрандт, он настолько не похож на всю Голландию, что когда приезжаешь в Голландию, то прежде всего удивляешься, как на этой почве возник такой художник, как Рембрандт! Поэтому почва может быть «отделена» от искусства. А вот от Италии ее искусство отделено быть не может. Тут важна и сама почва, и архитектура, и вся ее история.

И вот сам выбор темы тоже был затруднен. Потому что это было время – я поступил в аспирантуру в 1948 году – время самого ужасного гонения на все западное<sup>9</sup>. Это было признано космополитизмом и так далее. Выбор темы был ограничен – нельзя того, нельзя сего.

### Кампания по борьбе с космополитизмом

Если все это рассказать, то это звучит на уровне анекдота, многим покажется невероятным. Вышла книга Бориса Робертовича Виппера о Тинторетто<sup>10</sup>. Небольшая, но блестящая работа, которую он написал за два месяца, за лето, он даже похудел тогда. Человек он был очень выдержанный и дисциплинированный, но здесь его охватил необыкновенный энтузиазм. Причем он опирался на то, что, когда он был за границей, в Латвии, и путешествовал по Италии, и был в Венеции, то он попал на выставку Тинторетто 1937 года<sup>11</sup>. Это была грандиозная выставка, она была и в церкви Сан-Рокко и в скуоло Сан-Рокко. Тинторетто экспонировать очень трудно – огромные холсты в огромном количестве, и при этом темные. Все это Борис Робертович видел, и это произвело на него неизгладимое впечатление. В нем это хранилось, и тут наступил момент, когда это выразилось в книге. Он написал в предисловии к книге, в кратком предисловии, что в таком-то году мне посчастливилось попасть и увидеть выставку Тинторетто<sup>12</sup>. Это слово «посчастливилось» было расценено как преклонение перед Западом, космополитизм, и было специально организовано заседание кафедры в Московском университете, где я как раз был в аспирантуре, где его ругали официально<sup>13</sup>. Представляете кретинизм ситуации, когда ученого такого высокого научного авторитета коллеги, которые признают этот авторитет, вынуждены ругать неизвестно за что. Особой ругани, правда, не произошло, но, тем не менее, факт такой был занесен как плюс для кафедры: что она политически не только разобрала, но и разнесла концепцию.

А почему это появилось? В «Литературной газете», которая тогда имела очень дурную репутацию<sup>14</sup> (она и была посвящена разгрому литературы и искусства, всего и вся), была помещена статья поэтессы

Е. Шевелевой<sup>15</sup>, которая вопреки своим профессиональным поэтическим обязанностям почему-то ополчилась на эту книгу. Но она была, видимо, подставным лицом, были какие-то другие силы. И там вменили в грехи Борису Робертовичу, что у него во время войны была выпущена книга об английском искусстве. Мы тогда с Англией были в союзе, и в издательстве музея вышла небольшая книга «Английское искусство»<sup>16</sup>. А об английском искусстве у нас раньше работ вообще никаких не было. Так это тоже ему вписали в вину. И там Е. Шевелева с презрением писала, что «сей англоман», в общем, такая лексика...<sup>17</sup> Надо было откликнуться, и кафедра откликнулась таким образом – обсуждением. Вот вам самый слабенький, невинный пример того, что было<sup>18</sup>. Потому что людей и лишали работы, и ставили в самое сложное положение<sup>19</sup>.

И вот в этих условиях надо было мне выбирать тему и писать диссертацию. Так что и сам выбор темы был сопряжен с трудностями, и ее утверждение... Не так как теперь – тему выбрал, ее утверждают. А тут это было специальное утверждение кафедры. Смысл был таков, что не надо брать тему по классическому искусству, а надо по революционному. Если все это рассказать, то никто не поверит, и может только прийти в ужас<sup>20</sup>.

Вообще было катастрофическое положение. Казалось бы, подумаешь, искусствознание, кому оно нужно? Была же уничтожена целая наука – биология, в той ее части, которая касается генетики<sup>21</sup>. Это ужасно отразилось на экономике страны, на всем прочем, много людей пострадало. И готовилась такая же процедура по физике с признанием идеализма в физике и, следовательно, вредности его. Это было время, когда только что появилась новая наука кибернетика<sup>22</sup>, и появление кибернетики было рассмотрено как величайшая диверсия. Ругательства, которые были по поводу кибернетики, даже неудобно произносить. Причем называли ее мистикой и прочее. Основоположник кибернетики, знаменитый ученый Норберт Винер очень был этим удивлен, и больше всего его удивляло, почему его обвиняют в мистике? Никак не мог понять, и никто не мог ему объяснить, почему он мистик. Все-таки это математическая наука, и она не имеет отношения к идеологии.

– Но Вам тему все-таки утвердили?

– Да нет. Для кандидатской диссертации, которая имеет ограниченный объем и ограниченные сроки аспирантского выполнения, надо выбрать тему максимально более узкую. Я выбрал такую тему монографическую. Но сказали, что писать на узкую специальную тему – об этом не может быть и речи! Должно быть что-то крупное. Я выбрал крупную тему – творчество Вермеера Дельфтского. Художник бесспорный, и вдохновило меня то, что в Дрездене было две его картины. Это страшно редкий художник, и наличие двух картин, причем разных этапов его творчества, и при этом одной совершенно замечательной – это «Дама, читающая письмо» – давало возможность погрузиться и понять

весь смысл творчества. Знаете, это тот случай, когда по одному произведению постигаешь все. Казалось бы, бесспорно, что художник-реалист – тогда самое главное было, чтобы не был идеалистом, – художник высочайшего мастерства, ни в чем дурном не замечен. Нет, не подходит. Почему? Слишком узкая тема. Как же узкая? Он узкий, но на его примере-то... Уже само монографическое изучение великого мастера не есть узкая тема. Пушкин – это узкая тема? Нет, не узкая. Всякий крупный художник – это не узкая тема. – Нет, не годится. И мне вменили выбрать тему более широкую. Если уж вы хотите, то берите всю голландскую живопись. Но голландскую живопись нельзя всю выбрать для диссертации. Тем не менее на этом настояли. Да и эта тема прошла с трудом. И я выбрал тему, которая формулируется так, название такое флаговое: «Реалистические основы голландской живописи XVII века. (Рембрандт и мастера жанровой живописи)». Тут и Рембрандт, и мастера жанровой живописи, и Вермеер там, следовательно, тоже есть, и голландцы, которых бесчисленное множество, и все прочее. Так и эта тема прошла со скрипом. Казалось бы, шире некуда. Искусство голландское тоже безупречное, например, французский классицизм не прошел бы, и итальянское барокко тоже ни в какой степени – это не реалистическое искусство. Оппозиция была со стороны русской кафедры. Большим влиянием пользовался А.А. Фёдоров-Давыдов<sup>23</sup>. Его мнение было в своем роде решающим, хотя было две кафедры – западноевропейская и русская, но западноевропейская уже в силу того, что она западноевропейская, считалась ущербной. Ее возглавлял Борис Робертович Виппер. Раз Запад, то уже плохо. И мне сказали: «Вы побеседуйте с А.А. Фёдоровым-Давыдовым, постарайтесь его убедить в приемлемости вашей темы». Положение осложнилось тем, что А.А. Фёдоров-Давыдов и Б.Р. Виппер были в дурных отношениях, причем инициатором этих дурных отношений был Фёдоров-Давыдов, который, по-моему, со всеми был в дурных отношениях, у него скверный характер был. И вот от него это зависело. Я его долго ловил, наконец, я его поймал и беседовал с ним. Он сделал очень серьезное лицо и сказал: «Я сомневаюсь, да...» В общем, он выразил сомнение. Но все-таки тему утвердили, и я начал работу. Но следствием такого выбора было то, что я не уложился в нужные сроки, тем более что часть аспирантского времени я работал в музее. Я долго писал, диссертация получилась большая – 25 авторских листов. Но интересно, что, когда я ее защищал, уже «космос» этот прошел, все изменилось, но состояние застоя нашей научной общности сохранилось, и эта его сохранность заключалась в том, что были довольно рутинные представления.

Достаточно сказать, что на кафедре была специально организована дискуссия о проблеме стиля. Никто к этой проблеме не был подготовлен ни в малейшей мере из профессуры. Потому что этим не занимались<sup>24</sup>. А надо долгие годы этим заниматься. Этого не было, поэтому



были провокационные выступления. Например, Герман Александрович Недошивин<sup>25</sup> просто сказал: «А зачем заниматься проблемой стиля? Что такое стиль? Сама категория несет в себе нечто сомнительное, недаром есть слово стилияга». Помните, тогда были стилияги – первая форма бытового протестантизма. Ну вот, он говорит, что эта тема не плодотворная и она ни к чему не приведет. И это вместо того, чтобы понимать проблему стиля как одну из центральных в искусствознании, как одну из теоретических проблем и не только теоретических, но и историко-практических. В общем, выводов никаких сделано не было, и обсуждение носило весьма скромный характер. Там были обе кафедры: и западная и русская. И ожидать было ничего нельзя. Уровень был достаточно низкий.

### Защита диссертации

Получилось так, что, когда произошла моя защита – я сильно запоздал, защита моя произошла в 1956 году, – обе кафедры образовали ученый совет, и я представил свою здоровенную работу. Меня профессора знали достаточно хорошо, и я надеялся, что никаких затруднений не должно быть.

Председательствовал А.А. Фёдоров-Давыдов. И он с грозным видом развернул мой том и стал в него вникать, пока зачитывались оппонентские отзывы и все прочее. И дошел до примечания. А примечание было такое: в одном месте я поставил вопрос: почему малые голландцы работали в малом размере – писали маленькие картины кабинетного формата? Этот вопрос не был разобран с достаточной полнотой. В голландской живописи нет жанровой картины с развитой тематической концепцией, они все созданы в камерном масштабе, кабинетном, изображают ограниченный репертуар развлечений и бытовых мотивов, максимально незначительных, не ставят крупных тем. Даже тема труда там очень редкая. Почему нет масштабных вещей? И я написал, что вопрос этот уже ставился Гегелем в его «Эстетике». Имя Гегеля в это время было еретическим, потому что философия Гегеля считалась, по личной формулировке Сталина, «аристократической реакцией Германии на французскую революцию»<sup>26</sup>. Уж Сталина не было, но это полное неприкосновение к материалу немецкой философии сохранялось, инерция тянулась. И А.А. Фёдоров-Давыдов увидел Гегеля, и на него это произвело освежающее впечатление. Он, видимо, вспомнил, что он все-таки имеет другое образование и когда-то занимался именно эстетикой Гегеля не так как теперь, по каким-то дурацким схемам<sup>27</sup>. И он сказал Недошивину: «Герман Александрович, будьте добры, подойдите ко мне» – и указал на это место. Оба поразились: голландская живопись – с точки зрения Гегеля, здесь фигурирует даже Гегель! Сейчас это звучит элементарно, но на них это произвело впечатление.

Защита прошла хорошо. Моим оппонентом был Андрей Дмитриевич Чегодаев<sup>28</sup>, который об этом при своей феноменальной памяти совершенно забыл. И когда я ему однажды сказал об этом, он возразил: «Да не был я твоим оппонентом». – «Вам вот хорошо, вы можете этого не помнить, но я как диссертант не могу забыть своих оппонентов». Защита прошла хорошо, А.А. Фёдоров-Давыдов был в хорошем настроении, его отношение ко мне сразу изменилось. Когда кончилась... это было лето уже, июнь месяц, все вышли на улицу, и Фёдоров-Давыдов вместе со мной шел и сказал, что он очень доволен, что хорошая такая работа. «Как вы так Гегеля...» – тут я узнал, для чего он звал Германа Александровича. – «Как удачно вы привели Гегеля, как это важно!» И с тех пор он ко мне хорошо относился, и я слышал, когда работал в Академии художеств, в институте отзывы его обо мне, а до этого был настроен недоброжелательно: раз ученик Бориса Робертовича, значит, уже нет. Вот такая преамбула для всего последующего.

Я вам говорю о таких фактах нашей работы, которые не носили характер чего-то слишком фундаментального. <...> Хотя сейчас пишут много вздора о старом и многое уничтожается совершенно несправедливо. Как будто тогда ничего не было хорошего, все плохо. И культура, и литература, и искусство никуда не годятся. Ведь все далеко не так. В самых тяжелых условиях позитивный процесс проявляет себя в каких-то очень важных моментах и приносит определенные результаты. А ныне, когда полная свобода, то результатов гораздо меньше. «В цепях свободы» – такой тезис, который выдвинул, если я не ошибаюсь, Корнель, он несет в себе много справедливого. Научные результаты, конечно, многие были не достигнуты в силу обстановки, среды, контроля, но многое было достигнуто даже и в эти времена.

## Всеобщая история искусств

Закончив аспирантуру, через год после этого я был принят в Академию художеств. И там была к этому времени задумана и начала осуществляться шеститомная «Всеобщая история искусств»<sup>29</sup>.

– *А в какой Вы сектор попали?*

– В сектор западноевропейского искусства. Он-то и осуществлял «Всеобщую историю искусств». Другие сектора в этом не участвовали. Причем интересно возникновение идеи издания. Это апокрифическое изложение, мое, я только слышал об этом, но не гарантирую, что это абсолютно точно. Идею подал Андрей Дмитриевич Чегодаев, который тогда работал в этом секторе. Видимо, надо было работать над какой-то крупной темой, потому что это институт, а институт должен давать крупные сочинения, коллективные. И вот он придумал «Всеобщую историю искусств». Но это казалось неподъемной задачей, учитывая, что сектор тогда был довольно слабават для этого. А он сказал: «Мы

сделаем это так. Ведь и я, и Юрий Дмитриевич Колпинский, и кто-то еще читают курсы по истории искусств. Вот мы запишем наши тексты, и они будут служить основой для глав. Так и поступили в отношении первого тома. Там основное-то – античное искусство, а по античному искусству специалист Ю.Д. Колпинский, он читает лекции по античному искусству. Вот он лекции свои и реализует. И сам Андрей Дмитриевич Чегодаев тоже любил античное искусство, занимался им, читал лекции, и ему принадлежат статьи «Греческое искусство» и «Античное искусство» в Большой советской энциклопедии. Очень хорошая статья – «Греческое искусство». Ну вот, они так и решили поступить, но когда они посмотрели на свои тексты, они поняли, что это не совсем то, что нужно. Что они решили, я не знаю, но решили, помимо этих лекционных текстов, поручить главы специалистам.

Работа шла одновременно над первым томом и над четвертым (четвертый том – это искусство XVII века). Тома решили выпускать не в хронологическом порядке. Для XVII века нужна была статья по Италии. Ее поручили Виктору Николаевичу Гращенкову. Он написал очень хорошую главу. По искусству Голландии XVII века написать поручили мне, и я написал эту статью. Ну и другие так писали. Работа шла ни шатко, ни валко, но первый том сделали, и, в общем, он получился. Статьи по Древнему Востоку заказали ленинградской ученой Милице Эдвиновне Матье<sup>30</sup>. Она как историк искусства, собственно искусства, не очень была сильна в аналитической стороне, в оценочной, в раскрытии художественного элемента, но зато она серьезный специалист, там уже все основательно. Статьи по искусству Ирана поручили Михаилу Михайловичу Дьяконову, тоже специалисту. А основная часть тома – античная. Ее писал Ю.Д. Колпинский. И вот когда я поступил работать, то оказалось, что Колпинский отказался писать главу об искусстве эллинизма. Он говорит: «Я этой эпохой специально не занимался, ее не очень хорошо знаю» – и отказался. А ее не хватало: она была одной из центральных. Тогда поручили писать мне. Я до этого занимался античным искусством, в студенческое время, и я в аварийные сроки написал эту главу – месяца за полтора. Я хорошо все эти памятники знал, так как знал всеобщую историю искусств, как полагается на этом уровне, но все-таки исследовательскую работу не вел. Ну вот я написал эту главу, и том был выпущен. И он имел большой успех. Том был видный, в черной суперобложке. Всего шесть томов вышло.

После этого сказали: «Ну вот, теперь можно отдохнуть». Особенно отдохнуть захотел директор института, им был тогда Фёдор Иванович Калошин<sup>31</sup>. Он считал, что мы уже застолбили нишу, а это издание было подписным. Он считал, что главной задачей было написать учебник по советскому искусству и тома по истории русского искусства, ведь тогда западное искусство было не в чести. Из-за этого тома должны были издаваться с годичным перерывом, а наш том через годичный перерыв не

вышел, и еще дальше последовало время. Посыпались письма от подписчиков на это издание: что вот, где ж эти тома? И дело дошло до ЦК партии. И вот, вы знаете, там это приняли к сердцу. И вызвали нашего директора туда, и сделали ему такой нагоняй, и сказали, что отныне его обязуют, чтобы каждый год непременно издавалось по тому, и что искусство – то в основном зарубежное. Там русское искусство тоже есть, но все-таки оно занимает не очень большую часть. И чтобы без малейших перерывов все издавалось. Ну, он насел на нас, естественно, и мы были впряжены в работу. Да, и сказали, чтоб издавать в хронологическом порядке. Мы говорим: «Нужно издавать XVII век, у нас больше подготовлено». – «Нет, в хронологическом порядке». А следующий том – по Средневековью, специалистов в нашем секторе вообще нет, причем искусство громадное, не только европейское, но и азиатское – в общем, мы приуныли. Пришлось включаться в очень энергичную работу и в том числе и нам писать главы по средневековому искусству. Что мы и делали. Привлекли, конечно, и других специалистов. По искусству средневековья был привлечен Андрей Александрович Губер, другие главы тоже писались. Ну, в общем, написали два тома. Особенно интересно было работать над азиатским томом. Никто из нас не имел представления, кроме Бориса Владимировича Веймарна, который был востоковедом по своему искусствоведческому профилю. Но он занимался в основном мусульманским Востоком и Средней Азией, а тут нужна была и Индия, и все остальное. И все это мы одолели. И, в частности, мы были мобилизованы на новые главы, и я среди них. Мне поручили написать «Искусство Индонезии». Мне пришлось сначала для этого изучить искусство Индии, а потом и искусство Индонезии, и мы одолели и этот том. А вот после этого уже пошел том ренессансный. Ну, это наша область. Вот там я был уже вместе с Юрием Дмитриевичем Колпинским титульным редактором. А затем том по XVII веку. Тут мы написали большие главы. Я написал «Введение» и затем раздел по искусству Центральной Италии. Впоследствии эти главы вышли отдельной книжечкой.

Юрий Дмитриевич написал раздел по искусству Венеции, ну и другие. Нидерландское искусство написала Наталья Михайловна Чегодаева, и германское искусство тоже она написала. И, в общем, мы соблюдали все сроки. Все вышло. Я после XVII века и XVIII века уже не участвовал. В томах по XIX веку и по XX я не принимал участия – в это время я работал уже над другим изданием.

## Памятники мирового искусства

В конце издания «Всеобщей истории искусств» возникла необходимость нового издания, и я считаю своей личной заслугой то, что я придумал такое издание типа «Kunst Geschichte», издание памятников с крупными вступительными главами. Наш директор, уже другой, не

Калошин, а Андрей Константинович Лебедев, был против этого. Калошин, надо сказать, вскоре скончался, и к власти пришел Андрей Константинович Лебедев<sup>32</sup>. Он на этих томах достаточно претерпел: его все время подгоняли по «Всеобщей истории искусств», и он понимал, какой это труд, тем более издание подписное. Когда неподписное – выйдет – не выйдет, неважно, а подписное – ты отвечаешь финансово. А я предложил это издание именно как подписное. Почему? Именно потому, что если издавать его не как подписное, оно никогда не выйдет. Пока будут возиться с одним томом, с другим, а тут все включается – и издательство, и типография – на полную мощность. Он не хотел, но я его все-таки убедил – это тоже моя заслуга. Председателем редколлегии был наш Юрий Дмитриевич Колпинский. Редколлегия была: Б.Р. Виппер, В.Н. Лазарев и еще некоторые сотрудники, в том числе и ваш покорный слуга. Первый том поручили мне. Был выработан список, какие тома должны издаваться, – примерно двадцать томов. Ну вот, первый том поручили мне – искусство XVI века. Это тоже выбрал я, потому что я считал, что оно самое эффектное, а первый том должен быть самым эффектным. И когда делались тома «Всеобщей истории искусств» по XIX и XX векам, я уже был занят «Памятниками мирового искусства». Я сделал этот том – я уже рассказывал, что он имел большой успех. Следующий том – «Искусство Древнего Востока» – тоже делал я. Я ничего в нем не писал, но я был организатором этого тома, я нашел авторов, и я сыграл важную роль в его иллюстративном аппарате, который, как вы знаете, тоже имеет очень большое значение. Я горжусь, что такого тома, посвященного Древнему Востоку, и за границей нет, и с таким художественно впечатляющим научно-иллюстративным аппаратом. Аппарат иллюстративный можно расширить многократно, но он не произведет такого концентрированного впечатления. А здесь это было достигнуто. Следующий том – «Искусство Греции». Это делал Юрий Дмитриевич Колпинский. Потом последовал том по искусству XVII века – это уже делал я. Когда этот том вышел из издательства, я ушел из Академии художеств и перешел в наш институт теперешний (Институт истории искусств, ныне Государственный институт искусствознания. – Л.Ч.). И следующие тома делались – я был членом редколлегии и участвовал в обсуждениях, и оказывал прямую помощь, когда требовалось. У меня был огромный опыт работы над всем этим, и когда над следующими томами работали другие авторы, не имевшие этого опыта, они ко мне обращались, и кое-какая польза от меня, как говорится, происходила.

– А как происходила руководящая роль партии? Ведь Вы говорили, что Академия художеств – это оплот реакции. Правда, она была оплотом реакции при директоре Александре Герасимове...

– Да, была и оставалась. После Александра Герасимова был директором Б.В. Иогансон<sup>33</sup>. Иогансон не был реакционером по существу, но он и не был передовым, так сказать, по своим взглядам. И при нем на-

шему институту жилось довольно свободно. Он никакого нажима на нас не оказывал. Но там проявилась уже другая сторона научного процесса, в которой я не участвовал. У нас главным считался сектор советского искусства. На него была возложена задача: написать учебник по истории советского искусства. Хороший фундаментальный учебник. Они его написали. Но тут они столкнулись вот с чем: как ни предложат этот учебник на обсуждение в Президиуме Академии художеств, все недовольны. Каждый из членов Президиума хочет, чтобы о нем было написано возможно лучше. Они писали старательно, никого не ругали, и вообще это было полное воспевание советского искусства и порицание всякого формализма, а формализм из самой Академии был исключен, но, тем не менее, они были неудовлетворены. А учебник в конце концов написали, но на это ушло, по-моему, лет 10–12 – столько раз его перedelывали. На моей памяти лет шесть он обсуждался и не издавался. Он был издан, когда я уже ушел из института. И вот эти непрерывные переделки – это и есть стиль работы Академии художеств в советском искусстве. Но в русском секторе была издана двухтомная «История русского искусства»<sup>34</sup>. <...> По русскому искусству таких переделок не было. Потом они стали делать работу по истории русского искусства: там выпустили ряд больших томов – все как следует. Я не берусь высказываться по этому вопросу, но хочу сказать, что это работа большая, и она заслуживает уважения.

Андрей Константинович Лебедев был сторонник того, что никаких индивидуальных работ в институте выпускать не надо. Все работы должны быть коллективные. Индивидуальную работу пиши вне плана. Если хочешь писать, пиши вне плана. Для него это было преступление – если человек написал индивидуальную работу в плане.

И он придумал такую сверхработу, в которую был вовлечен громадный коллектив. В ленинградском Эрмитаже прекрасная библиотека. Директор этой библиотеки О.Э. Вольценбург<sup>35</sup> сам по своей инициативе разрабатывал биобиблиографический словарь русских художников<sup>36</sup>. Подобия такого словаря были уже в XIX веке. Н.П. Собко написал такой словарь, но он, к сожалению, не был закончен<sup>37</sup>. И вот по всему русскому искусству, которое тогда афишировалось и представлялось без всяких границ и ограничений, было решено издать биобиблиографический словарь всех русских художников. А это, надо сказать, очень сложная вещь. Нужно найти материал биографический о каждом художнике, а художников второстепенных очень много, и вдобавок дать характеристики самих картин. И вот для этого был подготовлен целый огромный коллектив, потому что это целая энциклопедия. И вот они его издавали, и это была адская работа по объему. Перерывать такое количество материала в разных литературных источниках по второстепенным мастерам, все это выстроить и так далее. Я не знаю, сколько томов выпустили, но не очень много. На этом, как

говорится, многие пострадали, потому что работа эта не творческая, а такая, скорее, архивно-изыскательная.

– *Пострадали – в каком смысле?*

– Вместо того чтобы заниматься научной работой творческой, они были сведены к такой вот архивной работе. Знаю, что канитель была большая. Во главе этого был поставлен А.А. Фёдоров-Давыдов. Тут для них было полезно то, что у О.Э. Вольценбурга уже был костяк этого словаря, и уже многое было собрано. Но, конечно, ему одному было не под силу одолеть этот громадный материал, и поэтому он включился в эту работу, и, конечно, его вклад чрезвычайно велик, но потом это выросло в нечто совершенно другое, не то, что у него. К сожалению, у меня дома нет этого биобиблиографического словаря. Что значит биобиблиографический? Кроме подробного изложения всей биографии художников с указанием их произведений приводились все работы, которые были им посвящены даже в газетах. Вот это собирание библиографии для каждого – это кошмар какой-то. И, самое главное, это труд сизифов: вы его собрали сейчас, но пройдет пара лет, и будут новые книги, и надо новый сочинять биобиблиографический словарь. Катишь камень, а потом опять чего-то нет. Всякие мифологические образы приходят на ум: бочка Пандоры – все это бездонно и бесконечно. Сколько библиографий ни приводи, но проходит десять лет, и возникает новая библиография, и более нужная, потому что та уже устарела. Конечно, это важный памятник прошлой эпохи, и если есть возможность и есть специалисты, отчего не создать этого. Возражать против этого не приходится, но весь смысл еще в том, кому понадобится этот материал, ведь русское искусство сейчас не изучается в той степени подробности всей библиографии, которая когда-то была написана, ну кто сейчас этим занимается? Это такой *plus quam perfectum*, который мало кому нужен, а если нужен, то единицам. А... когда первый том вышел, вышли такие статьи хвалебные, дескать, вот такое издание! Мне запомнилось одно название: «Люция в мире прекрасного». Люция – это курс, которым лоцман руководствуется, когда он ведет корабль, значит, маршрут. А там люция-то есть, то есть все библиографии по художникам имеются, но нет мира прекрасного. [*Смеется.*] Мира прекрасного нет, есть только биографии и вот эта библиография. Но кому это нужно? В библиотеках это должно быть, но в каких библиотеках? Это должно быть в библиотеках научных институтов, а они наперечет; в библиотеках академий – они тоже наперечет. Ну, десятки экземпляров. Но издавать тысячами это не нужно, а тираж-то тысячами шел. Это напрасный расход сил, средств и вообще себя не оправдавший, с моей точки зрения. Тем более что они до конца его не довели: нужно ведь довести до буквы «Я». Каждый том включает несколько букв, и довели ли они его до буквы «Я», я просто не знаю, не берусь судить<sup>38</sup>. Но народу там было много: десятка два, а то и больше, и руководил всем А.А. Фёдоров-Давыдов, который, на мой взгляд, по

темпераменту для этого совершенно не годился. Фёдоров-Давыдов – это такой полемист, ярый оценщик, борец, человек очень капризный и, по моему, к строгой педантичной организации научной работы на этом материале, а это и есть основа такой работы, он совершенно не приспособлен. Что он там сделал, как он там руководил этим – это было почетно, вот он, ответственный редактор всего этого, но как он этим руководил, я не представляю, потому что я хорошо его представляю как ученого и как человека, но не как руководителя для такой работы. Вот чем занимался тогда институт.

### Комплексная история искусств

Теперь о дальнейшей судьбе «Истории искусств». Еще работая в Академии художеств, я вдруг получил предложение написать рецензию на том «Комплексной истории искусств», которая задумана в Институте истории искусств, в котором мы теперь и пребываем<sup>39</sup>. Этот том был посвящен ренессансному искусству и составлял собственно два тома: XV век и XVI век. Дали мне на рецензию. Написать рецензию на два больших тома – это довольно трудная вещь... но из уважения к руководству, которое меня просило, я взялся за это дело. А тут меня подгоняло то, что я сам участвовал в составлении истории искусств, и Ренессанс как раз моя тема – вот подучимся, значит, узнаем что-то. Институт истории искусств котировался гораздо выше института Академии художеств и по руководству, и по своему составу. Когда я там приступил к работе, многие сотрудники только недавно окончили аспирантуру и даже университет, и не имели никакого опыта вообще научной работы, тем более – по крупным предметам, и они учились в процессе самой работы. Теперь уже опыт поднакопили. А в теперешнем нашем институте, грабаревском, были уже люди опытные. Вот, думаю, сейчас мы узнаем, что это. Когда я прочел, я был довольно сильно разочарован: том был плохо организован, статьи были разные, единой идеи никакой не было, были главы хорошие, были главы и совсем бесцветные, в общем, пестрота такая, что нет ощущения единства строгого, того, что требуется от истории искусств. Тем более, задача была сложная, это том комплексный: там не только изобразительное искусство и архитектура, но также театр и музыка. Все это очень сложно и спаять нельзя. Самая же трудность заключается в том, что все эти виды искусства развиваются асинхронно: музыка XV–XVI века – это совсем не то, что искусство XVI века. Так же и средневековая музыка: она сильно отстает от архитектуры и изобразительного искусства. И включить это в единый процесс трудно: чем дальше время вперед, тем ближе виды искусства, и искусство XVIII века – и музыка, и театр находят больше точек соприкосновения, а в XIX веке они синхронизируются. В XVI веке, в XV веке этой синхронизации нет, и, конечно, и все это очень было разнородно. Я написал рецензию.



В общем, откровенно говоря, книга мне не особенно понравилась... и мне не понравилась неорганизованность этого дела. Руки редактора не присутствовало вовсе. Достаточно сказать, что по искусству Эль Греко были две части в двух разных главах: одна в главе Бориса Робертовича Виппера об искусстве второй половины XVI века, а другая – в главе об искусстве в Испании. И там Греко, и здесь, ну так же не бывает. Причем что-то можно заменить, выбросить из одного и оставить в другом, но там было хуже. Сначала искусство рассматривалось по видам, а потом оно словно перегородилось, и его стали рассматривать по горизонтали. <...> Так же нельзя делать: сначала одно, а потом другое, сначала по вертикали, а потом по горизонтали. Все это я отметил, но не хотелось давать отзыва очень такого обостренно-сокрушительного, и я сказал, что все это возможно исправить, если взяться за дело. Никогда не думал, что исправлять это придется лично мне. [*Смеется.*]. То есть участвовать в исправлении. Отзыв мой был очень обширен: 40 страниц я написал, потому что нужно было написать о каждой главе, а глав-то много – два тома. Меня поразило то, что ученый совет собрал большое количество народа. Сейчас на ученый совет никто не приходит, а там пришло много народа, и зачитал я, конечно, не все это, а это страниц примерно 18, что тоже заняло много времени, – всем надоел. А там ожидали отзыва, конечно, более положительного, потому что никто не представлял, что там написано. Вот так это было.

А потом получилось так, что я ушел из института Академии художеств и перешел в этот, и первое, что на меня возложили, – это подготовка вот этой комплексной истории искусств. Сектор возглавлял А.Д. Чегодаев<sup>40</sup>. Борис Робертович умер в 1967 году, и возглавлять сектор стал А.Д. Чегодаев. А я перешел в 1971 году, через четыре года после смерти Бориса Робертовича. Ну я удивляюсь: Борис Робертович был, видимо, главный редактор, но к этому времени, когда я свой отзыв зачитал, он уже скончался; его не было, Б.Р. Виппер сумел только видеть сложившийся материал, но не приступил к его организации, и так все и оставили. Если бы, конечно, он организовывал, все было бы иначе. И поручили мне это, и я взялся за XV век, и, где возможно, провел организацию – приведение в более приличный вид. И том был издан. Я нажал, как всегда, на иллюстративную часть. Как видите, она не очень-то соотносится с текстом. Михаил Яковлевич Либман, который был автором книги по XV веку, был не очень доволен иллюстративной частью, потому что он писал про одно, а я взял другое. Я решил: то, чего недостает, с моей точки зрения, в текстовой части, восполняется иллюстративной частью. Том был издан в 1980 году. Сам я здесь ничего не писал, я сделал возможную корректную организацию того, что было.

Потом был подготовлен «Семнадцатый век», и когда я поступил в институт, то мне поручили написать о XVII веке. <...> «Искусство Голландии» и «Введение» я написал. <...> Надо сказать, что в XV веке, в

томе по Ренессансу, самое лучшее было это введение, которое написал Александр Абрамович Аникст, – очень хорошее введение. Теперь, может быть, это уже не так смотрелось бы, много времени прошло... А иллюстрации в этом томе смотрятся хорошо, по-новому, свежо. То есть, представлен XV век как есть. Самое главное – это ведь зрительное представление. Там много цветных воспроизведений. Ведь вообще столько есть баракла, с вашего разрешения, в котором все теряется! Вот, например, две вещи: вот одна, и вот другая. Это сделал Веронезе, а это Якопо Пальмо младший. Он сделал под Веронезе, но это, знаете, совсем не то... Тут Венеция, коронованная победой, а тут апофеоз Венеции. Это разные вещи. Конечно, помещать это надо, но такого «пальмового» здесь не больше, чем нужно. А Веронезе мастер удивительный. Вот есть Сан-Себастьяно. Это в Венеции церковь, которая целиком посвящена его работам. Там огромные картины. И там он, просто, как говорится, феноменален бывает – удивительные вещи. Вот эта темная живопись, вот это мученичество святого Себастьяна. Замечательная картина. Вот еще его картина. А вот это – в плафоне. Ну вы посмотрите: это в те времена, это в XVI веке, когда еще не было плафонных фресок. Ну подумайте: еще не было таких ракурсов – это же не барокко, барокко еще никакого не существует! Как восхитительно это сделано, это же феноменально! Смешать все это воедино, и вот посмотрите: скачущие кони – конь Мардохея и конь Амана – чистое барокко! Откуда он все это знал, ведь до этого ничего этого не было. Какая перспектива! Феноменально совершенно. Вот это искусство! Так сгрудить все, с таким изяществом, мастерством! А какой колорит! Это же плафонная фреска, но это не фреска, а натянутый на плафон холст. Это совершенно изумительно. Но все это теряется в материале, не представляющем, как говорится, никакого интереса.

Так вот, должна быть концентрированная подача материала, чтобы видно было, что если Кватроченто, так это Кватроченто. Вот видите, это кватроченто. Все вещи хорошие. Вот видите, Донателло, причем обилие материала очень большое. И большинство мелких вещей. Вот как рисуется, вот это Кватроченто! Вот это «Благовещение» Кавальканти, из него фрагмент; а это из его падуанского алтаря. Какие руки, вы посмотрите, какой интеллектуализм. А вот сам падуанский алтарь в развертке, отдельные его мотивы: вот это «Воскрешение», здесь алтарная «Мадонна». Вот это на мелких вещах, но, как говорится, показано в максимуме. Вот архитектура. Тогда была мода на мелкие иллюстрации. А здесь слабых работ совсем нет. Вот Антонелло да Мессина. Вот четыре вещи. Исчерпывающее представление. И «Святой Себастьян» в старой редакции, и его лучший портрет, и вот этот «Святой Иероним», его маленьким нельзя сделать, он потеряется. Вот Пьеро делла Франческа, вот сама церковь Сан-Франческо, весь ее апсидный ряд, вот сами эти вещи, вот еще оттуда, видите, очень плохая цветная репродукция,

а вот это «Несение креста», и так далее. А вот это суровое искусство. Вот это Андреа дель Кастаньо. «Тайная вечеря». Вот Пиппо Спано. Видите, как он меч согнул. Какие руки, как он отвлечен, отделен от них!

Вот она сама, «Тайная вечеря». Нас учили: искусство XV века еще во многом примитивно, Иуду изображают отдельно от апостолов, потому что он нехороший. Я скажу: это не недостаток, а большое достоинство, это его исключение. Смотрите, как он исключен из всего, из всего ряда. И это есть не недостаток. Смотрите, как он стоит, у него даже руки вздрагивают. Вот спящий Иоанн, все есть. И вот Андреа дель Кастаньо на двух разворотах, вот Доменико Венециано, вот Мазаччо, вот Паоло Учелло (Паоло Учелло слабоват здесь, он недостаточно конструктивен), а это – прекрасная вещь Бернини. Что говорить, искусство великое! Вот Фра Анжелико. Всего несколько вещей. Вот «Благовещение», «Снятие с креста», из него деталь, это Никодим. Какая красивая голова! Вот Христос отсюда же – какая красивая голова! И вот этот персонаж ударный, вот эта фреска из монастыря Сан-Марко, вот деталь. Какая красота, а? Вы не находите? А вот, смотрите, «Страшный суд». Какая деталь избрана – открывшиеся гробы.

В общем, вот это мы проделали. А потом пошла дальше «Всеобщая история искусств».

– *Вы безболезненно ушли из Академии художеств?*

– Нет, это было очень даже болезненно. Это целая история, важный эпизод в моей биографии. Я не знаю, следует ли его излагать для печати, – я не хотел бы. А вам я могу рассказать. Все шло хорошо по нескольким причинам. Первое: сам Андрей Константинович Лебедев, специалист по русскому и советскому искусству, в наши дела не вмешивался. Наш сектор работал, том выходил за томом, и ладно. «Памятники» тоже вышли, но вот сделался вице-президентом Академии Владимир Семёнович Кеменов – человек очень нехороший в личном плане и еще более нехороший в служебном плане<sup>41</sup>. Он был с очень большими связями, имел большое покровительство в ЦК и ничего не боялся в своих злодействах. Интересно, тем не менее, что как-то жизнь его складывалась так, что он терпел ряд неудач. Он, например, был председателем ВОКСЗ; ВОКСЗ – это Всесоюзное общество культурных связей с заграницей. Ответственный пост, многофункциональный и требующий большой дипломатии и с Западом, и с нашими властями. В общем, он где-то проштрафился (или не проштрафился), но его оттуда удалили и сделали его руководителем нашего отдела при ЮНЕСКО в Париже. Ну, это замечательная жизнь: живешь в Париже с семьей, дел, в общем, никаких нет, особых связей тогда с заграницей не было – скорее это была не связь, а отсутствие связей. И, конечно, он свои функции выполнял как надо. Но случилось так, что один из сотрудников его отдела сбежал – остался за границей. Его за это сняли.

– *Кто же остался?*

– Какой-то технический сотрудник, не имеющий никакой научной репутации. И пострадал за это ни в чем не виноватый В.С. Кеменов – сбежал-то не он. И его сняли, перевели сюда. Здесь его сделали заместителем директора нашего института. Директором тогда был Кружков. Сам Кружков был человеком очень влиятельным, в свое время член ЦК, и даже участвовал в составлении биографии Сталина. Он пострадал: для него было понижением то, что он был назначен директором института, потому что он был каким-то образом связан с Александровым, который был начальником отдела агитации и пропаганды в ЦК и был снят с работы за бытовое разложение. И хотя он сам не был ни в чем виноват, но так как он был под руководством Александрова, его тоже перевели. Но вот Кружков был хороший директор для нашего института. Я его знаю только потому, что, когда я зачитывал свой отзыв по первому тому «Комплексной истории искусств», он председательствовал на ученом совете, и самое главное, что он понял, о чем идет речь в моем отзыве, и когда подводил итог, верно формулировал задачи и все прочее. Вот тут я познакомился с ним официально, не лично. А потом В.С. Кеменов был назначен его заместителем, и тут он развернулся с самой дурной стороны. Нельзя было пустить ни одной работы, чтобы В.С. Кеменов ее не одобрил. Всегда он что-нибудь найдет не то, тормозил всячески, и чем работа лучше, тем он больше придирался. Я, когда кончил аспирантуру, некоторое время еще не работал, не устроился, было очень сложно устроиться, я в «Энциклопедии» вел внештатную работу и там участвовал в составлении словника – и в редактировании глав и в подборе иллюстраций. И каждая статья, которая в «Энциклопедии», проходит рецензирование. И одним из рецензентов был В.С. Кеменов. И всегда что-нибудь не так. И даже когда хорошая глава – нет творческого образа, нет чего-то другого, в общем, такой вредный, очень плохой человек. И вот в Институте он показал себя очень дурно. Я здесь не работал и знаю только по рассказам. Достаточно сказать то, что Борис Робертович Виппер написал прекрасную книгу по искусству Италии XVI века. Называется она несколько иначе, как всегда, вклинивается и здесь реализм. Ее официальное название я могу посмотреть: «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века». Эта работа была и остается очень сильной. Вот Кеменов так ее взял в оборот и так к нему придирался, что Борис Робертович сказал мне: «Если бы я сейчас ее написал, я бы написал ее иначе». Кеменов накинулся даже на самого талантливого и мощного автора нашего института, а если кто-нибудь послабее, то тем более. Кончилось тем, что его сняли с этого поста и назначили заведующим сектором русского искусства, тем самым, которым теперь Г.Г. Пospelов руководит. И они работали над томами по русскому искусству – над большой «Историей русского искусства» – многотомной, которую они выпускали. И там он тоже на всех наехал: то не так, это не так – такой интриган, и кончилось это тем, что сектор собрался и объявил,

что они с ним работать не будут. Подали официальную бумагу. Скандал, каких мало, – не хотят с ним работать. Кеменов развил бешеную деятельность. Он подсаживал и Кружкова, директора... Директор его, естественно, не любил и хотел от него избавиться. Избавиться от него было непросто, потому что за В.С. Кеменовом стояли его влиятельные покровители. Чего он только ни делал, чтобы остаться, но, тем не менее, сняли его с работы. Это было не при мне, я тогда еще не работал. Было обсуждение колоссальное на ученом совете, где Кеменов отбивался от всяких недостатков своих, опровергал их и, наоборот, обвинял в недостатках других, но, в общем, его сняли. Но особенность Кеменова была в том, что он, как говорится, если падает, то только вверх. И после этого он был назначен вице-президентом Академии художеств, на пост гораздо более влиятельный, нежели руководитель сектора и даже замдиректора института. Вот тут он развернулся. Надо сказать, его особенность была такая, что против художников он не выступал, а против искусствоведов – страшно. Причем этот человек был подобен вампиру, который обязательно питается свежей кровью. Без этого он умрет. Ему обязательно надо кого-то терзать. Это терзание сказывалось в том, что он ежегодно устраивал поездки в ленинградский институт имени Репина, где принимал государственные экзамены у искусствоведов и дипломные работы. Причем дипломные работы он читал, не спал ночами: сразу их много, и прочитать их нужно в ограниченный срок. Безошибочно находил лучшие и тут же именно по лучшим наносил самые сильные удары. Возражать ему никто не мог: все его боялись как огня. В Академии тем более – вице-президент Академии облечен властью. А президентом был Б.В. Иогансон. Иогансон как руководитель был слабый президент и не возражал Кеменову никак, тот проводил свой курс без всякого сопротивления. Это было ужасно. Вот он добрался до нашего сектора как вице-президент Академии. До этого мы с Академией не имели никаких отношений: они свое дело знают, советское искусство. А он против искусствоведов. И вот он взялся за институт и дошел до меня.

Я с ним был знаком до этого времени, но никаких столкновений не имел. Но когда я написал свою главную работу в институте, том «Памятников мирового искусства» – «Искусство XVII века», где есть ряд нововведений и всего прочего, то...<sup>42</sup>

К этому времени альфой и омегой Академии художеств и института был реализм: реализм, реализм, реализм. Всякая работа начинается со слова «реализм». <...> Но потом уже к этому стали охладевать, стали спорить о том, что такое реализм, – до этого реализм был бесспорным, а тут стали спорить, что есть реализм, что такое реализм, и в общем потерялось всякое представление о реализме. Ну и в самом деле: искусство XVII века – Веласкес и Рембрандт – безусловно, реалистическое. А искусство Возрождения – Рафаэль, Леонардо, Микеланджело – они реалисты или нет? Тут сразу возникал терминологический спор. Нет,

они вроде не совсем реалисты, так же не бывает, чтобы все ходили обнаженные и красивые. Значит, реализм XVII века как бы выше, а искусство Высокого Возрождения – это скорее искусство идеала, чем реализм. Получилась такая путаница в трех соснах. Два головотяпа запутались в трех соснах и не могут выйти – это у Щедрина есть такая притча. На помощь им пришел третий головотяп, который эти три сосны как свои пять пальцев знал. Вот тут третьего головотяпа не доставало явно. Все так запуталось; а во «Всеобщей истории искусств» надо проводить идею реализма – он побеждает. На эту тему была дискуссия, когда готовились средневековые тома: реалистично это или не реалистично. Явно не реалистично: это же не объективное искусство. А если такое, значит, за ним нельзя признать достоинство, значит, оно нехорошее. Ну, новый идеал – опять три сосны, из которых нельзя выпутаться. Дальше – больше. Искусство Эль Греко – реалистическое или не реалистическое? Андрей Дмитриевич Чегодаев считал, что искусство Эль Греко антиреалистическое. Вот Веласкес – это реалист, а Эль Греко – антиреалист. Затем он поехал в Америку. В Америке в Метрополитен музее он увидел картины Эль Греко. Они его восхитили и подавили, и он пришел к выводу, что, видимо, Эль Греко, может быть, и не реалист, но художник очень хороший – а до этого он считал его очень плохим. В общем, все перепуталось.

И вот во избежание всех этих «перепутаниц» я в своем «Искусстве XVII века», которое явно реалистичное, слово «реализм» не употребил нигде: исследуется это искусство, все говорится, и все прочее, но слово «реализм» не применяется ввиду неясности [того], что оно означает. В.С. Кеменов, когда прочел этот мой текст, пришел в ужас: нет этого слова вообще! Интересно, что ученый секретарь Академии художеств Пётр Матвеевич Сысоев, человек Александра Герасимова (он введен был в нашу редколлегию как краугольный камень ортодоксии), тоже прочитал этот текст – как член редколлегии он был обязан прочесть – и не заметил, что там этого слова нет. Когда это обнаружилось, он был совершенно обескуражен – нет этого слова! А вот Юрий Дмитриевич Колпинский и Борис Владимирович Веймарн заметили, что «реализма» нет, и тоже стали возражать. Тем не менее на редколлегии все это прошло гладко, несмотря на эти возражения. Но когда Кеменов взялся за это дело, он сказал: «Мы этот текст не пропустим». А для меня это был очень важный момент и в плане чисто служебном, и в плане подписного издания: оно должно выйти, а он задерживает. Действия Кеменова были очень своеобразными: всякую работу он брал себе на прочтение и затем не читал ее сразу, а читал через год. Настолько [высок] был его авторитет, и так его все боялись, что никто не решался потребовать: «Дайте работу – время, сроки», – нет, держит, пока... Здесь вот тоже самое получилось. В общем, он стал придираться. Я сказал, что переделывать ничего не буду. А на заседании ученого совета Андрей Константинович

Лебедев сказал: «Следует задержать издание», – а том уже, понимаете, в печати, уже все готово, я бы сказал, он уже даже напечатан. Они этого еще не знали, что он напечатан. «Следует задержать в печати, какие-то внести исправления», и так далее. Ну вот, тогда я решил, что работать я больше здесь не буду: у меня такая была позиция. Я бы не сказал, что ко мне относились очень хорошо или очень плохо, начальство относилось средне – никаких льгот я не имел, хотя репутацию научную имел достаточно высокую. Вот, допустим, командировку в Италию, на итальянскую виллу, принадлежащую Академии, я получил в последнюю очередь, и то случайно.

– Но Вы же беспартийным были плюс ко всему.

– Большинство тоже были беспартийными, но весь сектор советского искусства побывал в Италии, а я не побывал, хотя мне это было нужно по производственной необходимости для той же Академии, потому что том издавался-то по итальянскому искусству, и так далее. Ну, на это я не обращал внимания, пока не трогали того, что мы писали: пусть трогают меня, но не трогают работу. Пусть плохо будет мне, но когда плохо будет и мне, и работе, то работать здесь нельзя. И я подал заявление об уходе. Оно было совершенно неожиданным для нашей дирекции, которая была вовсе не заинтересована в моем уходе, так как я вел ряд томов и был на хорошем счету научном. На номенклатурном счету я был на плохом из-за пятого пункта, а на научном – на хорошем. Никто этого не ожидал, но я до этого времени уже обращался в Институт искусствознания (тогда Институт истории искусств. – Л.Ч.), в отдел кадров, получил согласие на поступление.

Почему я получил согласие на поступление в Институт? Ведь в то время, в 70-е годы, устроиться было из-за пятого пункта очень трудно, необычайно трудно. Но меня, во-первых, хорошо знали, а во-вторых, Кружков, который присутствовал на обсуждении «Комплексной истории искусств», слышал мой отзыв и имел обо мне научное представление. Поэтому согласие было получено. За меня хлопотал А.Д. Чегодаев и другие, но этого было недостаточно, и, если бы Кружков был против, меня бы не приняли. Но он счел это полезным. А в отделе кадров я говорю: «Не могут ли меня задержать?» – я больше всего боялся, что меня могут задержать в Академии художеств, в Институте под тем или иным предлогом. И... мне объяснили, что нет, «с момента, как вы подали заявление, только две недели они могут не давать вам расчета, а потом они обязаны дать, несмотря ни на что». Так что расчет я там получил, но тоже не так просто. Так как мое заявление было неожиданным, Андрей Константинович Лебедев, директор, был яростно против и сказал, что так отпустить он меня не может, и надо, чтобы было решение ученого совета. И был собран ученый совет сразу на следующий день после моего заявления, а там меня затребовали, сказали: почему вы уходите? Ну, ожидали, что я скажу: «Ну, ухожу от плохого отношения дирекции и

Академии». Я решил этого не делать, тем более, что я хотел сохранить свое место в редколлегии «Памятников мирового искусства» – я мог быть там полезным – и я сказал: «Я уйду по той причине, что меня приглашали в этот Институт, и меня приглашал Борис Робертович Виппер, это было за несколько лет до этого. Он приглашал перейти в Институт наш теперешний, и я не согласился, хотя я очень хотел работать с ним, это было... мое желание. Я и в музее с ним работал – это был, как говорится, наилучший вариант, – но я не согласился тогда потому, что вел в это время ряд книг, которые проходили издательство и типографию, именно тома “Комплексной истории искусств” и “Памятников мирового искусства”, и бросать на полдороге нельзя было...» Потом Борис Робертович скончался, и вот я сказал: «Он меня приглашал. Тогда я не мог перейти, а теперь вот возможность открылась, и я, выполняя, так сказать, свое прежнее желание, перехожу». Ну, все, конечно, поняли, что это объяснение такое косвенное, но, тем не менее, я удалился. Вот, собственно, таков был мой переход... Он вызвал резонанс такой большой: ушел из одного института, перешел в другой, и что все это дело рук Кеменова. Сам Кеменов об этом тоже пожалел, и потом несколько раз, встречаясь со мной, он уговаривал меня вернуться. Но я под разными предложениями отказывался.

– *А что сулил при этом? Или ничего не сулил?*

– Да ничего не сулил, просто уговаривал вернуться. Как я слышал, мне повезло. Я очень боялся того, что, когда он узнает об этом (а он не хочет, чтобы я ушел, не потому, чтобы я остался там работать, хотя это тоже имелось в виду, а чтобы иметь в распоряжении человека, которого можно притеснять, иметь очередную жертву, чтобы пить из нее кровь), он не захочет меня отпустить. Такова была его, так сказать, позиция. И лишаться такой жертвы он не хотел. Но я боялся, что поднимется страшный шум и нажмут на Кружкова, директора нашего института, чтобы он меня не принимал. И тот не захочет принимать в кляузах какое-то участие. Но, на мое счастье, В.С. Кеменов уезжал в командировку на несколько дней, на неделю, кажется. Но перед этой командировкой он дал директиву: ни в коем случае Ротенберга не отпускать, ни в коем случае. На ученом совете были такие высказывания, что нельзя уходить, вы уже связаны с нашим институтом столько лет; семнадцать лет работали и все прочее – самый главный был аргумент Б.В. Веймарна. К счастью, я все свои дела завершил – все тома «Памятников» и по «Всеобщей истории искусств». Но Б.В. Веймарн прибег к такому аргументу: был разработан план на несколько лет, и там была перспективная работа для меня по искусству итальянского Возрождения. Он сказал: «Как же так, Вы вставлены в этот план, и кто же будет его разрабатывать?» Я сказал: «Тот, кто будет принят на мое место». Он сказал: «Да, но мы не можем гарантировать тогда желательного для нас результата». Я сказал: «Ну что делать, выберите того сотрудника, который будет выполнять это на



необходимом уровне». Юридически это никакого значения не имело, и я удалился. Ну вот, и Кеменов несколько раз мне предлагал возвращаться, но, знаете, есть такое выражение – «что-то не хочется».

Вот такие дела. А здесь уже я продолжал работу над «Всеобщей историей искусств», над индивидуальными работами. Во «Всеобщей истории искусств» я какие работы считаю среди важных? Во-первых, главу по голландскому искусству XVII века. Это большая глава, четыре с лишним или даже пять [авторских] листов. Затем, этот том XVII века состоит из двух томов, вот это [глава] во втором томе. Первый том – тоже моя глава, это «Архитектура Италии XVII века», барочная архитектура. Огромный массив такой... <...> Она тоже попала ко мне как бы случайно. Автором ее должен был быть сотрудник наш, по фамилии Локтев. Локтев был по специальности не искусствовед, а архитектор, но он писал статьи по архитектуре. Главу по этому [разделу] он написал, но она была необыкновенно субъективна, она была, я бы сказал, непрофессиональная. Всю эволюцию архитектуры барокко он свел к эволюции фасадов дворцов, которые он рассматривал как архитектор, анализируя достаточно профессионально и умело каждый фасад: вот так, у Борромини так, у Бернини так, у Мадены. Ничего остального не было – только архитектура фасадов. А, между прочим, архитектура барокко включает в себе многое другое, не говоря уже о величайшем вкладе в градостроительство, вообще весь облик Рима создает архитектура барокко... Этого ничего не было, и я, как редактор, сказал, что глава абсолютно непригодна. Он яростно отбивался и сказал: «Я архитектор, я мыслю именно так, и никак иначе не буду». И кончилось тем, что он обиделся на нас и ушел из нашего сектора и из нашего института. Том был весь подготовлен, не хватало только этой главы. Кому писать – никто писать не может. Тогда я сам взялся за эту «Архитектуру» и написал. Это я считаю одним из своих достижений. Но это не просто какая-то импровизация. Я сам, во-первых, в Риме был, жил там целый месяц и всю эту архитектуру видел собственными глазами, и для меня это одно из самых сильнейших впечатлений, которые только дает Италия. Весь Рим. Это было мною все продумано, и только ждало... приложения, когда оказалось, что никто не берется; к архитектуре классической к этому времени наша советская архитектура остыла, архитектуроведение остыло, никто этим не занимался. Раньше были там А.Г. Габричевский, В.Ф. Маркузон, В.Е. Быков, а тут их уже не было, кадров для этого не было. Так что для себя я считаю удачей, что мне пришлось взяться за это, и я написал главу, которой я горжусь. Эта глава проектировалась даже как отдельная книга в издательстве «Искусство». Но в издательстве «Искусство» по архитектуре почти ничего не выходило, и, в общем, это дело не вышло, о чем я очень жалею, потому что книга могла быть хорошо иллюстрирована, я иллюстрировал и этот том очень хорошо, и такого очерка в нашей литературе не было, и она могла принести пользу, конечно. Вот то,

что я там [в институте] написал. Затем еще, что же я еще написал-то... в этой «Комплексной истории искусств»? Вот – по архитектуре Италии и «Архитектура Голландии». Больше там, по-моему, ничего не написал. Какое-то «Введение» я написал.

– Конечно, Вы написали «Введение».

– Ну вот. Введения всегда носят проблемный характер, требуют от автора широкого горизонта, всегда дискуссионны, поскольку они захватывают генерализующие проблемы, их писать одновременно и интересно, и ответственно. Вот такая работа была дальше.

– *Евсей Иосифович, а вот когда Вы пришли в институт, он был очень либеральный, такой оплот свободомыслия. С кем Вы были близки из других секторов? Я знаю, что Вы общались с А.А. Каменским.*

– Он не работал в нашем институте. Он был свободный художественный критик, по-моему, он нигде не работал. Это настоящий художественный критик по темпераменту, по складу научной личности, по характеру своему и по характеру дарования. Он хорошо писал, быстро схватывал существо. С ним я познакомился, еще когда учился в институте. Он учился на курсе с Ириной Александровной и был тогда молодым, задиристым, но видно, что очень способным, и проектировал еще в аспирантуре учиться и даже занимался Рембрандтом<sup>43</sup>. Я думал, что он пойдет по научной линии, у него все задатки для этого были, но темперамент у него был скорее не ученого-исследователя, а именно художественного критика. То есть чуткость отклика на события, ощущение эпохи, того, что ей нужно, те направления, которые для него наиболее важны и наиболее плодотворны, острое чувство художественной индивидуальности отдельного художника – все эти качества были у него налицо, и он тоже много пострадал. Он был человек такой свободомыслящий, и когда было организовано нападение на всяких «либерально» – либерально в кавычках – по-настоящему свободомыслящих критиков, то вот особому нападению подвергся и он. Была такая составлена обойма критиков, занимающих *неправильные* позиции. В нее входили Герман Александрович Недошивин – один из видных сотрудников нашего сектора и профессор университета, Дмитрий Владимирович Сарабьянов, который одновременно был заместителем директора нашего института, затем А.А. Каменский и В.И. Костин<sup>44</sup>. Этот В.И. Костин был как приложение, вроде «примкнувшего к ним Шепилова», может, вы такого помните. Он был не слишком даровитый критик. И такая обойма – Недошивин, Сарабьянов, Каменский... и Костин – вот, всюду она фигурировала. Наибольшим врагом был президент Академии художеств В.А. Серов – это была зловещая фигура, человек очень умный, очень хитрый, властный, такая натура могучая<sup>45</sup>. Как художник он был неинтересен, хотя он был очень плодovit и следовал самому правильному курсу, получал неоднократные Сталинские премии. И он обрушился и на художников-формалистов, но особенно на критиков; когда на художников уже в это время не очень

было принято обрушиваться, он говорит: «Я их не виню, художников, виноваты во всем критики – они повели художников по неправильному пути», и столько он ругал этих Недошивина, Сарабьянова, Каменского и Костина, и все время, выступая, говорил: «Они еще не раскритикованы». Мне это больше всего нравилось – они были раскритикованы до последней степени, остался только порошок от них – нет, не раскритикованы. И, конечно, это осложнило жизнь А.А. Каменского, его мало печатали в это время, вообще ему было тяжело – когда тебя так ругают со всех официальных трибун и ты находишься в соответствующей обойме, то, конечно, очень тяжело. Но потом... вдруг внезапно Серов умер, и ситуация изменилась: не стало этого вечного ругателя и чудовища такого. И стало немножко, как говорится, легче, и Каменский стал одним из самых видных наших художественных критиков, некоторые считают, что самым видным. Вот что я могу о нем сказать.

– *То есть он писал о современном искусстве?*

– Да. Не только о современном, он писал и о классическом русском искусстве. У него есть монография о Голубкиной, известном русском скульпторе XX века, еще про русских художников XX века у него есть монографии. Но он писал и об армянском искусстве, очень плодovit был, очень плодovit. У меня ряд книг его есть, и я был с ним в хороших отношениях, мы, так сказать, не были друзьями, но относились друг к другу с положительной оценкой. Сам он был такой человек, я бы сказал, легкий по подъем и на все прочее – то, что нужно для художественного критика; это не то, что тот, кто решает какие-то академические задачи, вот этот академический уклон был ему несвойственен. <...>

– *А Вы общались только с ним или с его семьей?*

– Да, мы были знакомы, я у него бывал в гостях, и с его супругой хорошо знаком, и с его сыном хорошо знаком – с сыном не очень хорошо, а с супругой хорошо, потому что тоже вместе учились, только она на другом курсе. Она работала в издательстве «Советский художник». Она способная такая, умная, и, надо сказать, я думаю, что как жена она сыграла очень важную роль в его жизни – такая организованная, практичная. А что вы смеетесь? Это очень важно... У них двое детей: один сын в Америке, не знаю, чем занимается, а другой здесь... раньше работал заместителем директора Музея изобразительных искусств<sup>46</sup>. Человек, как говорится, нашего круга. Но это уже совсем другое поколение.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ирина Александровна Антонова – жена Е.И. Ротенберга, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина с 1961 г.
- 2 О. Никитюк, одна из старейших сотрудников ГМИИ им. А.С. Пушкина, вспоминала о том времени, когда Евсей Иосифович занимал должность ученого секретаря музея. Она говорила о его колоссальной эрудиции и авторитете, которым он пользовался у сотрудников.
- 3 Пятый пункт советского паспорта – это графа «национальность».
- 4 На самом деле и в Эрмитаже научные работники совмещали научную деятельность с хранительской. Сейчас музеи лишены звания научных учреждений.
- 5 Выставка проходила в музее в 1981 г.
- 6 Германская Демократическая Республика была провозглашена 7 октября 1949 года.
- 7 План американской помощи Европе, названный по имени государственного секретаря США Алана Маршала (официальное название – «Программа восстановления Европы»). Вступил в действие в 1948 г. План предусматривал финансирование восстановления промышленности Германии и в обмен на это – вступление стран в соответствующие международные организации, что ставило экономику этих стран в форватер американских интересов. Поэтому Советский Союз отказался от участия в плане Маршала и к этому же призывал своих союзников.
- 8 Е.И. Ротенберг говорит о продаже важнейших экспонатов коллекции Эрмитажа в первые годы Советской власти. См. об этом: Ю.Н. Жуков. Сталин: операция «Эрмитаж». М., 2005.
- 9 Борьба с космополитизмом и низкопоклонством перед Западом – с конца 1948 по 1953 г. – одна из ключевых идеологических кампаний послевоенного времени. В основном проходила в форме критики и самокритики в трудовых коллективах. Жертвами кампании стали широкие слои научной и творческой интеллигенции. Включала в себя как выступления в прессе, так и критику в трудовых коллективах.
- 10 Виппер Б.Р. Тинторетто. Издательство Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 1948.
- 11 Борис Робертович Виппер вместе с отцом, выдающимся историком Робертом Юрьевичем Виппером (1859–1954), были вынуждены выехать в Ригу в 1924 году, после того, как в 1922 г. в журнале «Под знаменем марксизма» была напечатана работа В.И. Ульянова (Ленина) «О значении воинствующего материализма», в которой Р.Ю. Виппер был объявлен сторонником «теоретико-познавательного критицизма», связанного с достижениями экспериментальной психологии (эмпириокритицизм). Р.Ю. Виппер подал прошение в Латвийский государственный университет, а Б.Р. Виппер получил предложение из Латвийской Академии художеств. После ввода в 1940 г. советских войск на территорию Латвии, Р.Ю. Виппер получил персональный вызов в Москву. С 1941 года Б.Р. Виппер вновь в Москве, где он стал старшим научным сотрудником Института истории материальной культуры АН СССР и профессором, заведующим кафедрой истории искусств ИФЛИ. См.: Светлана Ковальчук. Историк и его история: Роберт Юрьевич Виппер // Сайт гуманитарного семинара Seminarium Hortus Humanitatis <http://www.humanitatis.info/25%20almanax/alm25%20kovalsuk.htm>

12 В первых строках книги Б.Р. Виппер говорит: «Автору настоящего очерка посчастливилось подробно ознакомиться с замечательной выставкой, организованной летом 1937 года в Венеции и посвященной творчеству Тинторетто» // Виппер Б.Р. Тинторетто. Издательство Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 1948. С. 3.

13 Вот что вспоминает о борьбе с космополитизмом профессор исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова Ия Леонидовна Маяк, тогда аспирантка кафедры Древнего мира МГУ: «Мы очень переживали борьбу с космополитизмом и буржуазным объективизмом. На нашей маленькой кафедре это прошло тихо: мы решили пожертвовать академиком Виппером. Он только что вернулся в Советскую Россию из Риги, куда уехал после революции. Во-первых, с ним ничего не было бы, а во-вторых, он никогда бы не узнал, потому что не читал газет. Объявили, что академик Виппер у нас задет космополитизмом, — никто, конечно, на это не отреагировал: все понимали, это нужно только, чтобы откупиться». (См.: Большой город. 23 июня 2013 г. — интернет-источник [http://bg.ru/society/poslednij\\_raz\\_ja\\_sdelala\\_mostik\\_v\\_88\\_let-18408/](http://bg.ru/society/poslednij_raz_ja_sdelala_mostik_v_88_let-18408/))

А.Я. Гуревич вспоминает сценарий подобной проработки, осуществленной на историческом факультете МГУ. Гонениям подвергся один из видных профессоров И.С. Завич, специалист по истории Англии. «Как строился сценарий проработки? Вначале слово берет секретарь партийной организации, рисуящую общую обстановку обострения классово-борьбы, “попытки буржуазной идеологии проникнуть в наши ряды. Проводниками этой идеологии объявляются лица, которым мы, товарищи, должны дать решительный отпор”. После этой “уввертюры” предоставляется слово для доклада кому-то из организаторов проработки, он подробно разбирает порочные взгляды профессора Завича. Затем, объективности ради, критикуемому дается право ответить. Объективность была, конечно, мнимой. Завич, как и все участники этой процедуры, прекрасно понимал, чем все это пахнет. Речь шла не о том, чтобы поправить товарища, который в чем-то заблуждается, а о том, чтобы убрать его с факультета. <...> Затем могли последовать арест, ссылка или другие невзгоды». См.: Гуревич А.Я. История историка. М., 2004. С. 36. Необходимо также отметить, что подобная атмосфера подрывала самые основы науки как коллективной деятельности. Страх отозваться неправильно о работе коллег, страх написать рецензию, поскольку непонятно, как сложится судьба автора в дальнейшем, — все это сопровождало жизнь советского ученого. Пагубные последствия именно этой ситуации сказываются до сего дня. Напомним, что за всю жизнь на работы Е.И. Ротенберга не было опубликовано ни одной рецензии!

14 С 1946 по 1950 г. «Литературную газету» возглавлял В.В. Ермилов — литературовед, критик, постоянный участник всех «проработочных кампаний» 1920–1960-х гг., с 1950 по 1953 г. — К.М. Симонов. В период 1948–1950 гг. почти в каждом номере газеты публиковались материалы, «разоблачающие» низкопоклонство перед Западом, космополитов и формалистов.

15 Екатерина Шевелева (1915–1989) — советская поэтесса, переводчица. В 1950-е годы публиковалась в «Литературной газете» по международным вопросам.

- 16 Виппер Б.Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. Издательство Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина М., 1945.
- 17 Статья Е. Шевелевой «Английский туман» была опубликована в номере 63 от 1 августа 1950 года. В ней говорилось, что «сей англоман тщится приписать английскому искусству лавры, на которые оно никогда не претендовало», а далее делается организационный вывод: «Удивительнее всего то, что космополитическая книжка Б. Виппера, изданная в 1945 г., до сих пор числится в списках литературы, рекомендованных Министерством высшего образования СССР для нашего студенчества. Книга эта может принести лишь вред. <...> Что же касается дальнейшей научной и педагогической деятельности Б. Виппера, то она может быть полезной лишь при одном условии. Б. Виппер должен подвергнуть честной и принципиальной самокритике свои ошибочные взгляды на развитие западноевропейского искусства». Журнал «Искусство» был вынужден напечатать в № 5 за сент. – окт. 1950 г. передовицу «Долг советских искусствоведов», в которой признавалось, что «о непреодоленных влияниях буржуазного формалистического искусствознания свидетельствуют и книги профессора Б. Виппера об английском искусстве и о Тинторетто». Автор «некритически следовал концепциям реакционных буржуазных искусствоведов – идеалистов и формалистов».
- 18 В 1948 г. нападкам был также подвергнут В.Н. Лазарев за его монографию о Шардене, изданную также в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Лазарев В.Н. Шарден. М., 1947). Начались они с передовицы Е. Шевелевой «Спор о прекрасном» в ЛГ, в номере 19 от 6 марта 1948 г. В статье поэтаessa рассказывает о полученном ею письме из Нью-Йорка, в котором выражено восхищение работой Шардена «Молитва перед обедом». В ответ поэтаessa пишет: «...облик шарденовской женщины с ее безнадежной покорностью будил во мне какое-то тяжелое воспоминание, вызывал острое чувство протеста, гневное желание возразить художнику... <...> Вы иронически спросили меня тогда, где я получила эстетическое воспитание». А в номере 50 появляется статья П. Трофимова «В роли трубадура буржуазного искусства», в которой о монографии говорится, что «отношение автора и к этой среде, и к самому Шардену таково, что книга может в гораздо большей степени называться восторженным панегириком французской буржуазии, чем очерком советского искусствоведа. <...> Проф. Лазарев пытается навязать советскому читателю глубоко ошибочную мысль, что буржуазный художник в состоянии передать миру полную правду о своем классе. <...> Он не находит нужным высказаться против деградирующей буржуазной культуры». Не менее сокрушительной критике подверглась вышедшая в 1948 г. в издательстве «Искусство» «Всеобщая история искусств» в двух томах М.Д. Алпатова.
- 19 Об этой ситуации так пишет А.Я. Гуревич: «В каком обществе мы жили, в каком мраке бродили, какому давлению подвергались прямо или косвенно! Казалось бы, лично тебе открыто никто ничем не угрожает, но в любой момент скрытая угроза могла реализоваться – не для тебя, так для твоего учителя». См.: Гуревич А.Я. История историка. М., 2004. С. 51.
- 20 Об этом пишет и А.Я. Гуревич: «Общие теории, общее понимание исторического процесса не нами вырабатывались, они нам были спущены с небес,

сверху, идеологами и присяжными философами, а мы разрабатывали конкретные темы, которые предназначались для иллюстрации конкретных проявлений общих исторических закономерностей, продиктованных марксизмом-ленинизмом. Историк-марксисту надлежало конкретизировать, уточнять учение о той или иной формации и, главное, иллюстрировать его конкретным материалом, который втискивался в образуемые теорией соты». См.: Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 98.

- 21 Гонение на генетику началось в 1930-е годы и продолжилось после войны. В 1948 г. состоялась сессия Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук им. В.И. Ленина, на которой Т.Д. Лысенко выступил с докладом «О положении в биологической науке», после чего все ведущие генетики лишились работы, а преподавание генетики в школе и вузах было запрещено.
- 22 Кибернетика – наука об общих закономерностях процессов управления и передачи информации в различных системах. Термин был предложен Норбертом Винером в 1948 г.
- 23 А.А. Фёдоров-Давыдов (1900–1969) – искусствовед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1960), член-корреспондент АХ СССР (1958). Преподавал в МГУ (1927–1931 и с 1944 г., с 1948 г. – заведующий кафедрой истории русского и советского искусства, специалист по истории русского искусства и архитектуры XVIII – начала XX в.
- 24 Проблема стиля и формального языка произведения искусства находилась в центре научных поисков до революции на Отделении истории искусств в МГУ, которое было выделено из кафедры в 1907 г. Затем эта проблематика разрабатывалась в ГАХНе – Государственной академии художественных наук.
- 25 Г.А. Недошивин – искусствовед, ведущий теоретик искусства 1940–70-х годов.
- 26 Слова о том, что идеалистическая философия стала аристократической «...реакцией на Французскую революцию и связанное с ней Просвещение», принадлежат К. Марксу и Ф. Энгельсу. Сочинения. Изд. 2-е. 1955–1981. Т. 32. С. 44.
- 27 Речь идет о том, что А.А. Фёдоров-Давыдов закончил в 1928 г. аспирантуру Института археологии и искусствознания, а с 1924 по 1929 г. состоял действительным членом Академии художественных наук, то есть ГАХНа. Об этом упоминается в Справке о трудовой деятельности в личном деле Фёдорова-Давыдова Алексея Александровича (РГАЛИ. Ф. 2095 Главное управление по делам искусств. Оп. 9. Ед. хр. 496. Л. 7).
- 28 А.Д. Чегодаев (1905–1994) – выдающийся советский искусствовед, автор книг по искусству XVIII–XX вв., а также по советскому искусству.
- 29 Издание «Всеобщей истории искусств» было необычайно важным начинанием. Фактически до ее появления существовали только дореволюционные издания. Также была двухтомная «Всеобщая история искусств» М.В. Алпатовой, которую Е.И. Ротенберг очень ценил. Он говорил: «До этого история искусств была “Алпатовская”. Он человек с обостренным художественным восприятием, и самое главное в его произведениях и работах – это аналитические оценки. Этим он превосходит многих других. Надо сказать, здесь его сила сказывается, и он написал два тома» (фрагмент беседы).

- 30 М.Э. Матье (1899–1966) – выдающийся советский египтолог, искусствовед и историк. Работала в Эрмитаже и преподавала в Ленинградском университете.
- 31 Ф.И. Калошин – советский искусствовед. Автор книг: Калошин Ф.И. Коммунистическая идейность и народность советского искусства. М., 1963; Калошин Ф.И. Содержание и форма в произведениях искусства. М., 1953.
- 32 А.К. Лебедев (1908–1993) – советский искусствовед.
- 33 Б.В. Иогансон (1893–1973) – русский и советский художник, ведущий представитель соцреализма в живописи. С 1953 г. был вице-президентом, а в 1958–1962 гг. – президентом Академии художеств СССР. С 1962 г. был главным редактором энциклопедии «Искусство стран и народов мира».
- 34 История русского искусства / Под ред. Н.Г. Машковцева. Том 1-2. М., 1957–1960.
- 35 О.Э. Вольценбург (1886–1971) – библиограф, библиотековед, библиофил, кандидат искусствоведения. В 1932–1959 гг. – заведующий библиотекой Государственного Эрмитажа. В 1957–1970 гг. – старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительного искусства АХ СССР. С 1957 г. возглавлял словарную группу по созданию 6-томного биобиблиографического словаря «Художники народов СССР» (с 1970 г.), в основу которого была положена собранная Вольценбургом картотека, содержащая сведения о 25 тыс. отечественных художниках, начиная с XI в.
- 36 Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. Москва: Искусство, 1970 (том 1), 1972 (том 2), 1976 (том 3), 1983 (том 4).
- 37 Н.П. Собко (1851–1906) – историк искусства и библиограф. В 1894–1900 гг. издал три тома «Словаря русских художников с древнейших времен до наших дней».
- 38 Словарь «Художники народов СССР» (составитель О.Э. Вольценбург) выходил с 1970 по 1983 г., всего вышло четыре тома из запланированных шести. Том IV заканчивался на букве «К».
- 39 Государственный институт искусствознания. Был основан в 1944 г. как Институт истории искусства и охраны памятников архитектуры при Отделении истории и философии АН СССР. До 1961 г. официально именовался Институтом истории искусств АН СССР, затем перешел в ведение Министерства культуры СССР с сохранением научно-методического руководства Академии наук. В 1977 г., в связи с расширением функций, Институт был переименован во Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (ВНИИИ). В 1992–1994 гг. – Российский институт искусствознания (РИИ). С 1995 г. – Государственный институт искусствознания (ГИИ). С 1996 г. – окончательно переподчинен Министерству культуры СССР. Ныне – Государственный институт искусствознания МК РФ. Евсей Иосифович проработал в нем до самой смерти.
- 40 Сектор классического искусства Запада.
- 41 В.С. Кеменов (1908–1988) – советский государственный деятель и историк искусства. В 1940–1948 гг. – председатель правления Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. В 1939–1953 гг. – ученый секретарь комитета по Сталинским премиям. В 1954–1956 гг. – заместитель министра культуры СССР. В 1956–1958 гг. – постоянный представитель СССР при ЮНЕСКО. С 1960 г. –



заведующий сектором современного зарубежного искусства Института истории искусств. С 1979 г. – вице-президент Академии художеств.

- 42 Е.И. Ротенберг видел проблему стиля как одну из центральных. Первая идея из его концепции стиля была опубликована в 1963 г. в томе «Всеобщей истории искусства», посвященном XVII веку, и прошла почти незамеченной. В томе «Памятников мирового искусства», посвященном западноевропейскому искусству XVII века (1971) она была представлена развернуто. Евсей Иосифович утверждал ключевое значение проблемы стиля для этой эпохи, когда в одном веке сосуществуют две стилевые формы – барокко и классицизм. Природа стиля – в его синтетичности, он обнимает все проявления художественной жизни. Его всеобъемлющий характер позволяет Е.И. утверждать, что стиль – категория мировоззренческая. Стиль создает эпохально-стилевую художественную «формулу», которая есть воплощенное в материале представление культуры о мире, она есть «образ мира». Стиль связан с преобладанием типологического над индивидуальным. Выводы Е.И. Ротенберга применимы к любому времени существования стилевых систем, вплоть до сталинского ампира. Но Е.И. открывает в XVII веке еще одну важнейшую черту. Оказывается, именно тогда появляются художники, не уместающиеся в рамки стиля. Рождается «внестилевое видение», и происходит это, прежде всего, в творчестве Караваджо.
- 43 Студенческая работа А.А. Каменского, посвященная Рембрандту, опубликована: Каменский А.А. «Портрет старухи» Рембрандта из собрания “in der Sammlung des Herzogs von Buccleuch zu London”. Публикация Л.С. Чаковской // Культура. Эпоха. Стиль. Сборник в честь 70-летия профессора М.И. Свиерской / Под ред. Л.С. Чаковской. М., 2009.
- 44 См. об этом: Анатолий Кантор. Искусствознание и художественная критика // Единый художественный рейтинг. Вып. 5. М., 2002. (<http://www.artunion.ru/rating/article20.htm>)
- 45 В.А. Серов (1910–1968) – советский художник, лауреат двух Сталинских премий (1948, 1951). Действительный член, с 1962 г. – президент Академии художеств СССР. Первый секретарь правления СХ РСФСР (1960–1968). Автор сборника статей. См.: Серов В. В борьбе за социалистический реализм. Сборник статей. М., 1963.
- 46 М.А. Каменский – искусствовед, генеральный директор «Sotheby’s – Россия и СНГ»; до периода работы в ГМИИ им. А.С. Пушкина был старшим научным сотрудником Государственного института искусствознания.