
Вспоминая *alma mater*...

Елена Мурина

Е.Б. Мурина

Свои воспоминания начну с того, как я поступала на искусствоведческое отделение МГУ в 1944 году. Я пропустила после окончания школы целый год (работала фасовщицей в аптеке из-за продовольственной карточки). Мне уже исполнилось 19 лет, и попасть в МГУ для меня было, как мне казалось, вопросом жизни. Но мои надежды не оправдались. Мне не хватило одного балла из-за четверки по сочинению. Я была в отчаянии. Сажу дома и плачу. Неожиданно ко мне приходит моя подруга Марьяна Рысс, которая училась на пятом курсе филфака (на английском отделении), и говорит: «Хватит реветь, идем к декану факультета Петрову». По дороге она мне рассказала, что вся ее английская группа пошла к декану и попросила пересмотреть мое дело. Почти все ее соученики по группе меня знали и решили за меня похлопотать.

Об этом декане стоит немного рассказать. Он появился на факультете в 1943 году, когда Московский университет вернулся из эвакуации в Москву. К филологии он не имел никакого отношения и был, очевидно, «спущен сверху» известным учреждением, чтобы «приглядывать» за филологами, в основном недавними преподавателями и студентами ИФЛИ, еще до войны считавшегося подозрительным рассадником вольнодумства. Петров был типичным советским бюрократом и самодуром, упивавшимся своей властью над «гнилой интеллигенцией». Его действительно многие побаивались. По-видимому, он был польщен, что к нему с просьбой обратилась вся английская группа: дескать, знают, кто тут хозяин и кто может «казнить или миловать».

Унав от них, что я «хорошая» и «способная», он сказал: «Ладно, пусть придет». Когда я вошла в его кабинет, он оглядел меня каким-то противным оценивающим взглядом – с головы до пят – и вызвал преподавателя, принимавшего экзамен по сочинению. Надо сказать, что сочинение на тему «Образ М.И. Кутузова в романе Л.Н. Толстого “Война и мир”» я писала, как мне казалось, с пониманием, так как незадолго до того читала какую-то книгу о Толстом, кажется, Д.Н. Овсяннико-Кули-

ковского с подробным анализом образа Кутузова. В деканат вошел пожилой седой интеллигент, оказавшийся латинистом, и мне стало очень стыдно, особенно когда Петров высокомерно потребовал от него объяснений. Было видно, что латинист робеет перед ним, так как ожидает хамства, на которое просто не способен давать отпор. Выяснилось, что у меня были какие-то ошибки с запятыми, и Петров приказал ему исправить «4» на «5». Тот не сопротивлялся.

Вот так, с каким-то неприятным чувством, я поступила в МГУ.

Я подробно пишу об этом эпизоде, потому что он запомнился мне на всю жизнь. Между прочим, Петров, встречая меня в коридоре во время занятий (я иногда прогуливала что-нибудь неинтересное), кричал: «Муринa, опять прогуливаешь? Не забывай, что я тебя принял, я тебя и прогоню!» Он продержался в деканах несколько лет, пока его не заменили каким-то все же филологом.

Поскольку история искусства не имеет прямой связи с филологией, наше отделение жило на отшибе от всего факультета. И это давало нам какие-то преимущества. Отделение имело свой кабинет, в котором располагалась небольшая библиотека, где можно было заниматься. Там же мы сдавали экзамены и защищали дипломы. А за легкой перегородкой была небольшая «профессорская». Мы могли слышать разговоры старших, знали их манеру говорить не с кафедры, а друг с другом – в приватной обстановке.

Все это само собой исключало «казенные» безличные отношения. А наши лаборантки! Наталья Николаевна Усолицева и Наталья Ивановна Соколова – прямо-таки родные тетушки. Обе бездетные, они знали всех студентов, всегда готовы были помочь, если кто-нибудь в этом нуждался. В молодости обе они соприкасались по-своему с художественными кругами. Наталья Николаевна что-то рассказывала об увлечении «босоножками» Айседоры Дункан. А про Наталью Ивановну откуда-то было известно, что она в юности с сестрой постоянно летом жила в доме Максимилиана Волошина и была из числа «приближенных» поэта.

Наше отделение состояло из двух кафедр – истории русского искусства и общего искусствознания. Первой руководил Игорь Эммануилович Грабарь, но он вскоре ушел, в 1947 году «кафедралом» стал А.А. Фёдоров-Давыдов. Второй кафедрой, тоже до 1947 года, руководил Борис Робертович Виппер. Потом обе кафедры, кажется, объединились под руководством Фёдорова-Давыдова. Преподавательский состав в целом представлял почти весь цвет искусствоведческой науки Москвы. Постепенно, от курса к курсу, мы знакомились, как правило, с замечательными учеными и достойнейшими в человеческом плане людьми – настоящими представителями русской интеллигенции.

На первом курсе нам читал лекции по искусству Древнего Египта Всеволод Владимирович Павлов. Мы любили его слушать и, добавлю, на него смотреть. Он был, можно сказать, не по-советски изыскан: небольшого роста, какой-то кругленький, всегда элегантный, безупречно причесанный, с большим перстнем на пальце правой руки. Каким-то особенно легким взмахом этой руки он выделял важный эпитет в характеристике памятника, дополняя свою немногословную речь неповторимым жестом. В такие моменты он делал паузу и задерживал какой-нибудь диапозитив на экране, чтобы мы вместе с ним прониклись выразительностью представленного памятника. Помнится, что он не очень углублялся в религиозно-мифологическую природу египетского искусства. Но умел внушить нам восхищение стилистической красотой каждого произведения. Как раз то, что было нужно первокурснику, входящему в мир искусства.

Особую роль в нашем начальном развитии сыграла Шелли Марковна Розенталь. Она вела описание и анализ памятников искусства. В юности получившая образование в Германии, она учила понимать смысл произведения искусства, неразрывно связанного с формами его воплощения. Занятия она вела очень интересно и увлеченно.

Еще до поступления в МГУ я увлеклась книгой Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусства». Вспоминаю, что в своем анализе «Пьеты» Микеланджело я попыталась связать трагические переживания Мадонны с пластикой статуи. Шелли Марковна оценила мои наивные попытки и предложила мне прочесть мой «opus» вслух. Вскоре у меня с ней установились близкие отношения. Она приглашала меня в гости, пила

чаем, познакомилась со своим мужем. В 1920 годы она занималась экспертизой западноевропейской живописи и рассказывала нам разные забавные истории о встречах с изготовителями фальшивок. К сожалению, она заболела раком и вскоре умерла. Для меня это было большое горе.



Соученики по искусствоведческому отделению МГУ. Слева направо, сверху: Анатолий Кантор, Вадим Полевой; внизу: Дмитрий Сарабьянов, Петр Никифоров. 1946 (или 1947). Москва

Д.В. Сарабьянов

Я перед самой войной поступил в ИФЛИ. И летом 1941 года всех студентов послали рыть окопы где-то под Лобней. Когда немцы подошли совсем близко, нас оттуда срочно увезли в Москву. Потом институт эвакуировали в Ашхабад. Так что первое время я учился в Ашхабаде, потом ушел на фронт и только в 1945 году пришел учиться на второй курс. ИФЛИ к тому времени расформировали по гуманитарным факультетам МГУ.

Е.Б. Мурина

Дмитрий Владимирович оказался моим соучеником. МГУ мы закончили в 1949 году, будучи уже мужем и женой. Не помню, какие предметы мы изучали в тот год, когда к нам на курс пришел Сарабьянов. Кажется, искусство Древнего Востока. Большинство этих занятий проходило в Музее восточных культур, но кто их проводил, я забыла. Зато хорошо помню Марию Михайловну Кобылину, которая читала лекции по истории искусства Древней Греции и Рима. Она была известным специалистом по античности, но, признаться, не обладала даром преподавателя и лектора. Курс получился довольно бледным. Думаю, что античность мы так и не получили бы, если бы не Юрий Дмитриевич Колпинский, который вел спецкурс по древнегреческой скульптуре. Вот уж кто был совершенно неподражаем в своем умении живо и непосредственно показать, что античная скульптура не древность, а живое воплощение красоты и совершенства человека.

Он так горячо восхищался каждым памятником, что невозможно было не разделять его восторг. Когда на экране появлялось изображение какой-нибудь статуи, он не только словами анализировал ее пластику, но руками обводил ее силуэт, прослеживал все переходы форм, показывая нам пластическое становление этой красоты. Под его руками статуя оживала. Казалось даже, что в «ласкающих» прикосновениях его рук проявляется какое-то почти эротическое обожание этих одухотворенных каменных изваяний. Как это было талантливо! Пожалуй, никто на моей памяти не обладал такой откровенно чувственной любовью к искусству, как Колпинский. Он, как правило, вставал в позы анализируемых статуй, уверяя нас, что этого требовал от студентов профессор В.К. Мальмберг на экзаменах.



Дмитрий Владимирович Сарабьянов в 1952 г. Москва

Помню, что он ухитрился стать в позу «Дискобола». Получилось!

Вообще он был очень эмоционален, открыт и даже экспансивен. В общении со студентами прост и дружелюбен. Любил пошутить. Однажды он нам заявил: «Вот, девочки (у нас на курсе был лишь один мальчик Петр Никифоров, и тот намного старше нас и женат), – скоро к вам придет Дима Сарабьянов. Он всю Румынию проскакал верхом на коне, гоняясь за румынками!» Так он шутил – на войне, как говорил Дима, было не до «румынок».

Теперь мне уже трудно восстановить последовательность дальнейших занятий – что и на каком году обучения мы слушали. Скорее всего, на третьем курсе мы приступили к изучению древнерусского искусства. Лекции нам читал Михаил Владимирович Алпатов. И вот что удивительно: человек, который так глубоко и артистично писал об искусстве, лекции читал исключительно по записям – монотонно и невыразительно, даже с каким-то смущением. Надо было с усилием вникать в его чтение, чтобы по достоинству оценить его мысли и образные анализы иконописи. Как я узнала спустя годы, Алпатов никогда не говорил, а всегда читал свои выступления по заранее написанному тексту.

Параллельно общему курсу древнерусского искусства Михаил Андреевич Ильин вел спецкурс и семинар по древнерусской архитектуре. Выдающийся знаток этого материала, увлеченный и живой, он привлек довольно много студентов, ставших позднее его дипломниками. Хочу напомнить, что за свою любовь к древнерусской архитектуре он пострадал – был в начале 1930-х годов выслан из Москвы на несколько лет в какую-то глушь за то, что боролся против разрушения церковных зданий.

Преподавать Михаил Андреевич начал в послевоенные годы. В его семинаре по древнерусской архитектуре участвовал Дима. Он написал основательную работу о подмосковной церкви XVI века (названия не помню), высоко оцененную Ильиным. Вскоре они сблизились в связи с любовью к охоте и многие годы охотились вместе под Угличем. У них даже был знакомый егерь, который держал их охотничьих собак. Иногда мы с Ниной Ивановной, женой Михаила Андреевича, сопровождали наших мужей на охоте. Ильин был шутник и рассказчик разных охотничьих историй. Это были веселые деньки.

Как-то Михаил Андреевич нам по секрету рассказал, что у него есть родной дядя-эмигрант, Иван Александрович Ильин, знаменитый религиозный философ и ненавистник большевизма. Тогда он был еще жив (умер в 1954 году), и Михаил Андреевич держал, естественно, это опасное родство в тайне.

Особенно интересным был спецкурс и семинар по древнерусскому искусству, который вел Герман Александрович Недошивин. Он же читал нам лекции по искусству Византии и западного Средневековья.



*По дороге на охоту. Начало 1950-х гг.
Фото М.А. Ильина*

*На охоте. Кулишки Тверской обл.
Начало 1950-х гг.*

И тоже вел семинар. Это были блестящие лекции и по форме, и по своей содержательности. Его универсальные знания и, главное, метод анализа материала, его интерпретации были для нас настоящей школой, а для меня и Димы он стал самым главным и любимым Учителем. Думаю, что не только для нас, но и для многих других студентов с разных курсов. Вот кто был прирожденным педагогом, преданным этому трудному делу.

Помимо занятий он играл в нашей жизни огромную роль. Еще совсем молодой, живой и обаятельный, он понимал молодежь и ее интересы, не отказывал ей в своей дружбе, внимании и заботе. Общение с ним было настоящим счастьем, как во время личных бесед, так и в студенческих «посиделках», в которых он охотно участвовал. Герман Александрович очень хорошо пел, знал много старых песен. Например, такую «фабричную» – это был особый душевный жанр народной песни – «Вот скоро-скоро поезд грянет. / Гудок уныло прозвенит. / Вот скоро-скоро нас не станет, / Кого-то поезд утащит...» и т. д. Сколько раз я ее потом пела, провожая в 70-е годы друзей за «бугор»...

Но Недошивин не был единственным преподавателем, общавшимся со студентами помимо занятий. Существовала долгие годы даже такая традиция – совместно с преподавателями отмечать окончание учебы и получение дипломов. Помню, что наш курс очень бурно отметил это событие с участием Недошивина, Ильина, Колпинского и даже Лазарева.

Д.В. Сарабьянов собирался написать воспоминания о Недошивине, с которым были связаны лучшие годы нашей молодости. Еще будучи студентами, мы начали общаться с Германом Александровичем и его женой – Натальей Юрьевной Зограф, умницей и красавицей.

Они часто бывали у нас дома или мы вместе встречались у наших общих друзей Саши Каменского и Тани Гурьевой-Гуревич. Выпивали, иногда играли в преферанс и от души веселились, когда Герман Александрович читал вслух избранные места из Салтыкова-Щедрина. Вот уж кто был так актуален в те годы, словно жил и писал в наше абсурдное время.

Летом 1948 года мы вместе с Недошивиными месяц провели на Волге, в Юрьевце, рядом снимали дачи в Троицком на канале Москва – Волга, а в 1950 году ездили в Ферапонтов монастырь – к Дионисию, о котором Герман Александрович издал небольшую книжку.

К сожалению, Дима не успел обо всем этом написать подробнее. Только набросал заметки, которые я здесь пересказываю.

Но его краткие тезисы, касающиеся лекционной деятельности Недошивина, я считаю нужным процитировать (Дима слушал его еще в Ашхабаде, куда в начале войны был эвакуирован МГУ).

«Лекции завораживали. Движение художественных тенденций.

Закономерность развития. Возникновение шедевров. Их высокий смысл.

Смысл эпохи. Соединение теории и истории. Лекции – итог мыслительного процесса.

В лекциях Г.А. состоялся. Мы не состоялись, как его ученики. Не записали, не настояли на превращении курсов в книги. Ничего не осталось от курсов: происхождение искусства (первобытное искусство), от древнерусского искусства – один “Дионисий”; от Средних веков – “Реймский собор” (маленькие книжки, которые Недошивину удалось издать в начале 50-х годов. О большем тогда не приходилось и мечтать – религиозное искусство в те годы не поощрялось)».

Надо сказать, что Дима, как никто из нас, глубоко воспринял уроки Недошивина. В обоих его семинарах он написал выдающиеся для студента работы: «Икона Толгская Богоматерь» и «Готика и Ренессанс». Эти курсовые работы, напечатанные на пишущей машинке, привезенной из Германии, переплетенные в твердые обложки, выделялись своей зрелостью и обилием привлеченного материала. Мы-то, девочки, писали свои наивные доклады в школьных тетрадках или на листочках бумаги, которую еще надо было раздобыть. Например, мои доклады – «Кашинская школа иконописи» и «Образ св. Петра у Феофана Грека и Эль Греко» – так, детский лепет...

Вернусь к другим преподавателям. Конечно, выдающимся был курс по искусству итальянского Возрождения, который читал Виктор Никитич Лазарев. Читал он, заглядывая по временам в свои записки, которые были им заготовлены на многие годы. Он не стремился быть увлекательным оратором. Но благодаря его знаниям большого ученого

мы получили системную картину сложной истории итальянского искусства. По мере развития курса перед нами возникала структурная взаимосвязь периодов и школ Ренессанса. Помню, когда мы готовились к экзамену по записям лекций, мы особенно оценили, с какой безупречной логикой был выстроен огромный материал этого курса.

Д.В. Сарабьянов

Тогда цветных диапозитивов просто не было, только черно-белые, и наши учителя пытались в лекциях нам дать представление о цвете. Например, Лазарев, спасибо ему, просто рассказывал, что какого цвета. Они-то, профессора, все это видели когда-то и рассказывали нам по памяти, прямо «на пальцах» показывали. А мы так и запоминали – других источников у нас не было.

Е.Б. Мурина

Я думаю, наши профессора понимали всю абсурдность такого обучения истории изобразительного искусства. Поэтому Виктор Никитич особенно подробно описывал цвета одежд, пейзажных фонов и т. п., чтобы мы хоть как-то могли представить колорит картин. Но все равно для нас вся мировая живопись была бесцветной. Тем более, что и книг по западному искусству было очень мало, да и цветная полиграфия была еще не развита. К тому же доступ к искусствоведческим книгам был не так прост. Кое-что мы читали в нашем кабинете, но в основном пользовались Ленинской библиотекой. Правда, чтобы попасть в читальный зал, надо было часами стоять в очереди на лестнице, пока кто-нибудь уйдет и освободит место.

Нашему курсу отчасти повезло благодаря Диме. Вернувшись с фронта, он привез книги по искусству. В разрушенной войной Германии все было брошено, в том числе книги. И когда начальство посылало его за трофейным «барахлом», он себе брал только книги. Набрал два больших чемодана.



Поездка в Киев с В.Н. Лазаревым. Середина 1960-х гг.

Д.В. Сарабьянов

Да, книги я привез фактически в качестве трофеев. Они были по тем временам замечательно изданы, там даже цветные репродукции иногда встречались. Я тогда всех своих сокурсников по этим книгам и альбомам просвещал.

Е.Б. Мурина

Насколько помню, Лазарев не углублялся в философско-культурную проблематику Ренессанса. Знания, необходимые для понимания этой эпохи, нам восполнял спецкурс Андрея Александровича Губера о культуре Ренессанса. Вот кто был превосходным лектором! Да и сам он незабываем: воистину эталонный представитель интеллигенции другой эпохи. От него веяло благородством и во внешности, и в манерах. Красивый, подтянутый, в строгом сером костюме, он легкой походкой входил в аудиторию, садился пред нами на стул нога на ногу и начинал свой воодушевленный рассказ, насыщенный фактами, именами, событиями. Речь его лилась непринужденно, без пауз и затруднений в выборе слов. Слушать его и видеть его было огромное удовольствие.

В течение двух лет историю русского искусства XVIII–XIX веков нам читала Наталья Николаевна Коваленская, она же вела семинар по своему предмету. Коваленская была одним из лучших тогдашних специалистов по русскому искусству XIX века, автором книг и статей. Свои основательные знания она вложила в большой курс лекций, которые читала без блеска, но с большой любовью и к предмету, и к студентам. Не могу не вспомнить, что она была добрейшим, благороднейшим человеком, скромным и преданным своему делу. Мы с Димой ее любили, и она считала нас «своими». Бывали у нее дома, знали ее мужа – известного переводчика поэзии Осипа Румера.

Как-то Наталья Николаевна рассказала мне историю своей поистине романтической любви к мужу. Она полюбила его, когда ей было 16 лет, и пронесла эту любовь через всю жизнь. Он был старше ее, имел семью и ради детей не мог ее оставить. Лишь когда его сыновья стали взрослыми, он позволил себе разделить ее чувство. Этот рассказ уже пожилой Натальи Николаевны приоткрыл для меня ее душевную глубину и нравственную цельность. Я уверена, что ее верность в любви распространялась и на отношение к науке и к людям. И теперь уже некому об этом вспомнить, кроме меня.

Когда я поступила в аспирантуру при Третьяковской галерее, Наталья Николаевна стала моим руководителем. Однако, сдав кандидатский минимум, диссертацию я не написала. Начав собирать материал, я поняла, что моя диссертация – «Крестьянская тема в русской живописи конца XIX – начала XX века» – настолько не актуальна для искусства этого времени, что работать над ней бессмысленно. На этот раз Г.А. Недошивин, придумавший эту тему, меня «подвел». Менять ее

было поздно, но Наталья Николаевна меня поняла и простила. Так я и осталась «неостепененной».

Конечно, с особым интересом мы ждали встречи с Борисом Робертовичем Виппером, который был знаменит своим курсом европейского искусства XVII века. Каково же было наше разочарование, когда мы узнали, что он читать лекции больше не будет, а будет только вести семинар. О причинах его отказа читать лекции мы ничего не знали. О них можно только догадываться. Как известно, с 1946 года началось наступление советской идеологии на все сферы культуры. По-видимому, Виппер решил прекратить лекционную деятельность, не дожидаясь обвинений со стороны каких-либо ретивых «проработчиков». Он не был марксистом, как и М.В. Алпатов и В.Н. Лазарев, покинувшие в 1947 году искусствоведческое отделение.

К счастью для нас, Виппер оставил за собой семинар «Европейское искусство XVII века», который был очень интересен и поучителен, так как после каждого доклада он не скупился на развернутые комментарии. Борису Робертовичу понравился мой доклад «Проблемы исторической картины в живописи XVII века». Он предложил мне писать у него диплом. Но я считала, что заниматься западным искусством, которое мы никогда не увидим (так мы думали), не имеет смысла. К тому же я хотела писать диплом под руководством Германа Александровича. Было очень неловко «отказывать» *самому* Випперу – целое испытание.

Историю западного искусства XVII века поручили вести Юрию Константиновичу Колпинскому. Читал он свой курс совершенно бессистемно, частенько игнорируя историческую последовательность развития национальных школ и направлений. Зато он преподносил нам со свойственным ему темпераментом вдохновенные лекции о вершинах живописи XVII века – о Рембрандте, Веласкесе, Рубенсе, Пуссене. Тут он выкладывался со свойственным ему артистическим темпераментом, как говорится, на полную катушку. И его неподдельная увлеченность искусством этих гениев была незабываема. А про малых голландцев или испанских «караваджистов», которых он пропускал, можно было узнать и самим. И все же мы, избалованные В.Н. Лазаревым, его критиковали.

Д.В. Сарабьянов

Да, Колпинский, который читал XVII век, – вот он нас увлекал, даже иногда вставал в позы изображенных на картинах персонажей.

Е.Б. Мурина

Конечно, в образовательной программе, касавшейся искусства XIX века, имелись серьезные пробелы. Совершенно стерлось из памяти, кто читал историю западного искусства XIX века, но хорошо помню, что из нее был исключен импрессионизм, как «безыдейное буржуазное искусство», и, конечно, все искусство XX века.

Мне повезло, что я еще до войны успела несколько раз побывать в Музее нового западного искусства, который как-то случайно «открыла» для себя, гуляя с подругой по Кропоткинской улице (ныне Пречистенка). До сих пор помню, где и как висели некоторые картины Ренуара, Клода Моне, Писсарро, Матисса, Ван Гога... И, конечно, незабываема очаровательная «Мадам Сомари» Ренуара, которую, входя на второй этаж, видели посетители музея «идушей» им навстречу во всем сиянии своей красоты. Это была настоящая удача экспозиционеров, поместивших портрет прямо напротив входной двери.

Позднее, во время войны мне удалось каким-то образом достать альбом с цветными репродукциями картин Музея, сделанный на небывалом для того времени полиграфическом уровне. Я украсила этими репродукциями свою комнату и пыталась «просвещать» моих соучениц, не всегда, правда, с успехом. Кому-то из них такая живопись казалась непонятной.

Из-за борьбы с «формализмом» и его «пережитками» особенно пострадала история советского искусства, которую нам читал Поликарп Иванович Лебедев. Это был настоящий партийный функционер, возглавлявший тогдашний Комитет по изобразительному искусству, и один из самых ярких борцов с «формализмом». Как лектор он был поразительно бездарен и скучен. Его «подача» советского искусства целиком определялась «генеральной линией партии», с начала 1930-х годов насаждавшей соцреализм. Ранний период советского искусства он свел к краткому упоминанию так называемого ленинского плана монументальной пропаганды. Зато подробно рассказывал об АХХРе и его представителях, лишь мимоходом упоминая о других творческих направлениях 1920-х годов. Даже «остовцев» подверг критике за «экспрессионизм», не называя, конечно, «страшные» имена Д. Штеренберга и А. Тышлера. Всячески восхвалял Александра Герасимова, Ефанова, других «боссов» соцреализма из их окружения. Мы бы вышли из университета, ничего не зная о В.А. Фаворском и его школе, о П.В. Кузнецове, «бубнововалетцах» и т. д., если бы не пытались сами что-то узнать помимо этой «усеченной» и унылой истории советского искусства.

Хоть сколько-нибудь ее «оживлял» спецкурс Рафаила Самойловича Кауфмана – «Советская тематическая картина». Он руководствовался достаточно осторожным, но все же более широким подходом к построению своего курса. Это был исключительно добросовестный специалист по советской живописи, очевидно, искренне принимавший «догмат» соцреализма, но более объективный и сдержанный в подборе и оценках материала. Уже после окончания университета мы с Дмитрием Владимировичем оценили и полюбили этого умного и исключи-

тельно порядочного человека. Когда он овдовел, стал болеть, Дмитрий Владимирович регулярно его посещал.

Очень влиятельной фигурой на отделении был Алексей Александрович Фёдоров-Давыдов. Он читал историю русского искусства XVIII–XIX веков наряду с Н.Н. Коваленской, в 1948 году стал заведующим кафедрой русского и советского искусства. Он был известен своим ораторским талантом острого полемиста, когда еще в 1920–30-е годы активно участвовал в разных дискуссиях и диспутах, сотрясавших художественную жизнь Москвы. Однако в те годы его сильно «потрепали» как представителя «вульгарной социологии», и его «официальная» репутация была не безупречной. Талантливая книга Фёдорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма» (1929 г.) была подвергнута разносной критике за вульгарную социологию, хотя в ней было сказано много ценного и интересного. Не забывали и о его скандальной концепции новой экспозиции в Третьяковской галерее в духе все той же вульгарной социологии – экспозиции, осуществленной им в качестве директора по науке.

В 1943 году Алексей Александрович пришел на отделение и проявил себя блистательным лектором по истории русского искусства. Я только однажды попала на его лекцию о Врубеле в Третьяковской галерее. И впрямь, слухи о его таланте лектора более чем оправдались. Он был увлекателен, точен, остер, красноречив. С присущей ему темпераментом подлинного оратора он анализировал стилистику картин, раскрывая их смысловые пласты. Было захватывающе интересно следить за его стремительными «перебежками» по врубелевскому залу от картины к картине. Это было целое вдохновенное представление и, как оказалось, «прощание» с Врубелем. Вскоре на место «Поверженного Демона» была повешена картина А. Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле»; как ее прозвали художники, «Два вождя после дождя», а Врубель был куда-то перемещен.

Когда мы были на четвертом курсе, Алексей Александрович открыл семинар по русскому модерну. По тем временам это было довольно смело с его стороны. Почему-то на эту тему откликнулось всего четыре студента: Дима Сарабьянов, Лена Фельдман (Зингер), Ира Никонова и я.

Мы выбрали темы для докладов. Я писала о «Монументальных росписях В.А. Серова». Пока мы работали над докладами, наш руководитель провел несколько занятий по теме семинара. Было очень интересно. Да уж, искусство он любил и понимал. Но в жизни он был не так однозначен. Какая-то нервная озабоченность своим положением определяла его поведение в те тяжелые годы, когда наша культура находилась под идеологическим прессингом после известных партийных постановлений по культуре 1946 и 1948 годов.

Как-то Н.Я. Зограф рассказала нам, что, выступая на одной из дискуссий о натурализме, он сказал, что художнику-натуралисту безразлично, что писать – сапоги ли Сталина, сапоги ли Гитлера. Казалось бы, аргумент убедительный. Но сближение таких имен в те годы, независимо от контекста, могло стоить жизни. Видно, азарт острого полемиста превзошел на этот раз чувство страха, которому были подвержены миллионы людей в годы сталинского террора.

Вряд ли Алексей Александрович мог забыть эту свою «оплошность». Наталья Юрьевна этого не исключала, когда мы «судачили» о его карьерных амбициях. Он очень рвался в Академию художеств, задуманную в 1948 году как идеологический оплот соцреализма, и очень настойчиво позиционировал себя как борца за «марксистскую науку» об искусстве.

Как мы потом поняли, отделение с его подачи вступило в полосу принципиальных разногласий, поскольку большинство нашей профессуры опиралось на традиции классического искусствознания, а не на марксизм, что в тогдашней обстановке было чревато серьезными неприятностями. Кроме того, непримиримость Алексея Александровича порой приводила к личным конфликтам. Например, мы знали, что он не ладил с Натальей Николаевной Коваленской, которая в конце концов ушла в Институт истории искусств АН СССР. То же самое произошло с М.В. Алпатовым и В.Н. Лазаревым, которых он, по-видимому, считал своими главными принципиальными противниками, притом признанных больших ученых. Я вспоминаю об этом, потому что Фёдоров-Давыдов подтвердил свою к ним неприязнь поступком, о котором расскажу позднее.

Надо сказать, что у него на отделении были единомышленники. Например, Иван Людвигович Маца, который читал курс лекций по теории искусства. Он был венгерским коммунистом и теоретиком-марксистом с большим стажем. Приехав в Россию, кажется, вскоре после революции 1917 года, он стал очень активным участником художественной жизни в качестве пропагандиста марксистских взглядов на искусство. В том же качестве Маца, очевидно, преподавал и нам. Ничего не могу сказать о его лекциях, так как почти ничего не понимала из того, что он говорил со своим «венгерским» акцентом. Подозреваю, что такой непонятливой была не одна я.

Пожалуй, самым верным Фёдорову-Давыдову был Недошивин – как учителю и старшему другу. Мы, конечно, знали, что Герман Александрович серьезно относился к марксистской теории искусствознания. Рассказывал нам, что еще в 1930-е годы, будучи студентом, он находился под влиянием известного венгерского философа-марксиста Дьёрдя Лукача, бывшего властителем дум у гуманитариев ИФЛИ, где он тогда преподавал. Да и вообще в те годы идея марксистских гума-

нитарных наук казалась очень «актуальной», хотя ее реализация на практике вызывала много вопросов. Характерно, что замечательно талантливые статьи Недошивина в довоенном журнале «Искусство» методологически, как и лекции, которые он нам читал, были скорее традиционно искусствоведческими, нежели «марксистскими». В молодости он занимался классическим западным искусством. Его кандидатская диссертация «Нидерландский портрет XV века» была защищена в 1940 году. Но позднее он отошел от истории искусства и сосредоточил свои интересы на марксистской теории, то есть – в конечном счете – на социологическом объяснении явлений искусства. Надо признать, что мы в своей последующей практике так и не приняли эту «марксистскую науку», хотя в студенческие годы очень хотели следовать по стопам своего учителя.

В 1949 году я попросилась к Недошивину в дипломники, и он предложил мне тему «В. Серов и революция 1905–1907 годов». Когда я спросила его, с чего мне начать работать, он сказал: «Сначала прочтите сочинения В.И. Ленина». Я прямо-таки опешила. Это и есть марксистская наука? Ну, куда не шло, статьи вождя о Л.Н. Толстом. Но все сочинения?.. Конечно, я на такой «подвиг» оказалась неспособной. Но пыталась как-то связать «революционный подъем» с творческим подъемом Серова. На этом мои попытки стать на уровень «передового» учения закончились.

К сожалению, в монографии «Очерки теории искусства» (1953 г.) стремление реализовать понимание марксистской науки на материале советского искусства привело Недошивина чуть ли не к апологетике соцреализма. Мы с горечью оценили эту книгу как полный провал. Невозможно было смириться с тем, что ее написал наш Недошивин. Вскоре наши пути начали расходиться. Герман Александрович не одобрял наше увлечение русским искусством 1910-х годов, например, «Бубновым валетом». Отругал меня за статейку о Машкове, выставка которого в 1956 году с его ранними картинами привела меня в восторг. В 1950-е годы мы сдружились с молодыми художниками так называемого «левого МОССХа», потом стали заниматься «предавангардом» и авангардом, к которому Герман Александрович относился если не непримиримо, то сдержанно. Случилось так, что мы, его ученики и друзья, так много от него получившие, стали отдаляться, а потом и совсем отошли. С годами мы об этом очень жалели. Конечно, наше молодое стремление к свободомыслию было важно, но сохранить любовь и преданность важнее. Только вот понимаешь это с опозданием.

Последний раз я увидела Германа Александровича, совсем больного, незадолго до его смерти. Мое сердце прямо сжалось от жалости и любви к нему: он сыграл такую важную роль в моей жизни. А тут еще он мне говорит: «Лёлька, Вы написали замечательную книгу. (Он имел в виду «Проблемы синтеза пространственных искусств». – Е.М.)

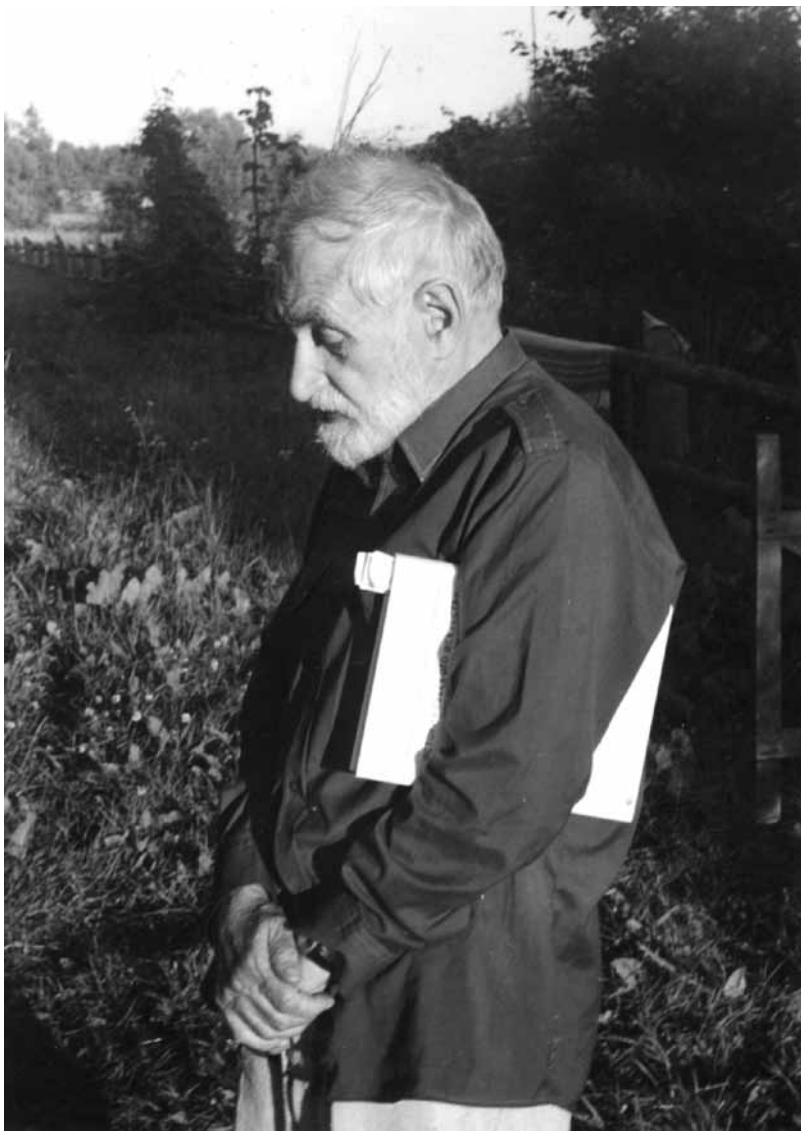
Хочу написать на нее рецензию». Но не успел. Потом его внук мне передал его заметки и экземпляр книги с разными надписями одобрения или несогласия. Не скрою, похвала Германа Александровича мне была очень дорога. Ведь я все же руководствовалась его уроками, полученными на его лекциях и во время многих бесед об искусстве.

Последние годы нашей учебы совпали с периодом разнузданной борьбы с «космополитизмом» и «буржуазной идеологией». На филологическом факультете она вылилась прежде всего в преследование лучших преподавателей. Был арестован кумир студентов – Леонид Ефимович Пинский, на лекциях которого аудитории буквально ломались от количества желающих его слушать. Мы тоже по возможности ходили, как тогда говорили, «на Пинского». Другой популярный педагог – Абрам Александрович Белкин – был уволен и долго оставался без работы. Мы с ним дружили и видели, как он страдал без лекций и учеников. На факультете шли непрерывные собрания с осуждением профессуры. Наверное, были и другие гонимые. И что самое скверное – к этой травле привлекались прежде всего студенты.

К сожалению, к такой «тактике» прибег и А.А. Фёдоров-Давыдов. По-видимому, он решил «использовать» сложившуюся политическую ситуацию, чтобы свести счеты с «буржуазными» учеными – М.В. Алпатовым и В.Н. Лазаревым, для чего привлек своих учеников – А. Каменского и Д. Сарабьянова.

Д.В. Сарабьянов

Он нас, молодых, натравил на стариков. В общем, мы с Сашей Каменским составили большую разгромную статью, по-моему, в «Советскую культуру». Я писал про Лазарева, а Каменский – про Алпатова. Потом в редакции решили, что две статьи – это слишком много, и напечатали только Сашину статью – про Алпатова, а мой текст о Лазареве печатать не стали. Зато под статьей про Алпатова стояли обе наши фамилии. И хотя я этот текст не писал, я всю жизнь потом перед Михаилом Владимировичем каялся. А перед Виктором Никитичем оставался вроде как чист: статью-то не напечатали, никто, кроме меня и Каменского, о ней не знал. Но я об этой ненапечатанной статье помнил – написана-то она была. Мной написана. А мы с Виктором Никитичем всегда были в хороших отношениях. И однажды я ему об этом сказал. Это был удивительный эпизод. Я его спросил: «Помните статью против Алпатова, которая была подписана Каменским и мной?» Он говорит: «Конечно, а как же?» И я говорю: «Так там была вторая часть, которая была написана против Вас. И ее писал я». И он так на меня посмотрел и говорит: «Да ну?» И все. И больше мы никогда к этому не возвращались, и это никак не отразилось на наших



Дмитрий Владимирович Сарабьянов в деревне. 1990-е гг.

отношениях с Виктором Никитичем. А мы с ним и работали вместе потом до самой его смерти, и дружили, и в гостях у него бывали – он часто нас звал. И на футбол вместе ходили – он был страстный болельщик, как и я. Вот так.

С Алпатовым мне было гораздо сложнее. В свое оправдание я начал специально заниматься творчеством Михаила Владимировича, писал предисловия и послесловия к его книгам и каялся перед ним лично. Он тоже меня простил. Да, конечно, это была инициатива Фёдорова-Давыдова, мы были молоды, мы ему доверяли, во многом находились под его влиянием, но все равно мы с Сашей сами виноваты. Все-таки не дети. Но – меня простили.

Е.Б. Мурина

Недавно я нашла в архиве Дмитрия Владимировича эту статью, написанную по образцу бездарных начетнических «опусов» тогдашних погромщиков «буржуазной» науки. И это писал Саша Каменский, известный тогда своим талантливым дипломом «Рембрандт и проблемы барокко», писавшимся под руководством Б.Р. Виппера! Как было не простить этих молодых глупцов таким мудрым людям, как Алпатов и Лазарев, понимавшим, откуда дует ветер?! Это были редкие, высокого достоинства и великодушия люди. И в науке они были настоящими масштабными фигурами. Все же нам повезло, что среди наших преподавателей были и такие высокопорядочные люди старой закваски.

Если говорить о системе образования на нашем отделении в целом, то она была очень основательной. Правда, помимо уже упомянутых мною лакун, было в ней, как мне кажется, еще два упущения. Во-первых, отсутствовал курс первобытного искусства, который ранее, до своего ареста, читал А.С. Гуцин. Во-вторых, не было курса истории художественной критики, необходимого для будущих искусствоведов-критиков.

Я с ужасом вспоминаю теперь свои первые беспомощные статьи о выставках, написанные по образцу тогдашних официальных обзоров. Мы не знали никого из плеяды блестящих профессионалов русской художественной критики – ни А.Н. Бенуа, ни Я.А. Тугендхольда, ни А.М. Эфроса – никого. Все это мы открывали позднее сами.

Но программы изучения главных предметов – русского и западноевропейского искусства – были очень продуманными, основанными на огромном опыте научной деятельности нашей профессуры.