



ПАЛАЦЦО МАДАМЫ  
ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ  
ИРИНЫ АНТОНОВОЙ

ЛЕВ ДАНИЛКИН



Лев Данилкин

**Палаццо Мадамы: Воображаемый  
музей Ирины Антоновой**

«Альпина Диджитал»

2024

УДК 069(470-25)  
ББК 79.147.1:85.1

**Данилкин Л. А.**

Палаццо Мадамы: Воображаемый музей Ирины Антоновой /  
Л. А. Данилкин — «Альпина Диджитал», 2024

ISBN 978-5-00-223764-7

Несгибаемая, как Жанна д'Арк, ледяная, как Снежная королева, неподкупная, как Робеспьер, Ирина Антонова (1922–2020) смоделировала Пушкинский по своему образу и подобию. Эта книга – воображаемый музей: биография в арт-объектах, так или иначе связанных с главной героиней. Перебирая «сокровища Антоновой», вы узнаете множество историй о том, как эта неистовая женщина распорядилась своей жизнью, как изменила музейный и внемузейный мир – и как одержимость своими идеями превратила ее саму в произведение искусства и икону.

УДК 069(470-25)

ББК 79.147.1:85.1

ISBN 978-5-00-223764-7

© Данилкин Л. А., 2024  
© Альпина Диджитал, 2024

## Содержание

I	9
II	14
III	24
IV	33
V	41
VI	47
VII	55
Конец ознакомительного фрагмента.	59

# Лев Данилкин

## Палаццо Мадамы: Воображаемый музей Ирины Антоновой

Знак информационной продукции (Федеральный закон № 436–ФЗ от 29.12.2010 г.)

16+

Научный консультант: *Наталия Дядюнова*

Редактор: *Юрий Сапрыкин*

Издатель: *Павел Подкосов*

Руководитель проекта: *Татьяна Соловьёва*

Художественное оформление и макет: *Юрий Буга*

Корректоры: *Елена Рудницкая, Лариса Татнинова*

Верстка: *Андрей Ларионов*

*Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.*

*Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.*

© Лев Данилкин, 2024

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2025



# ПАЛАЦЦО

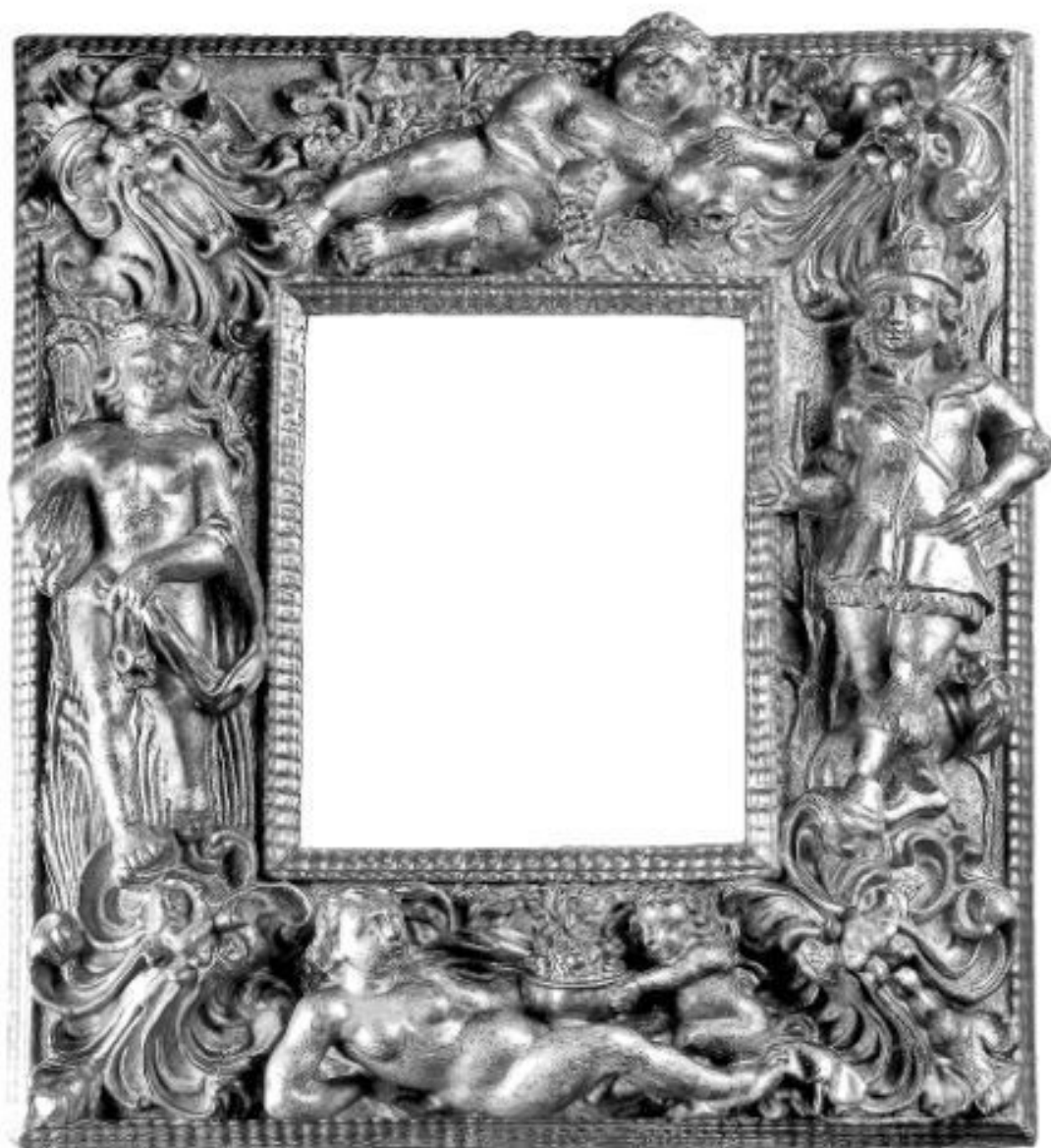
# МАДАМЫ

## ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ ИРИНЫ АНТОНОВОЙ

ЛЕВ ДАНИЛКИН

**АНО**  
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва, 2025





## I



Ян Вермеер

**Аллегория Живописи.** 1666/1668

Холст, масло. 120 × 100 см

Музей истории искусств, Вена

Картина вырисовывается следующая.

Внутри – зритель снаружи, четвертой стены нет – двое. Художник изображен со спины, расевшимся на табурете; выглядит скорее гофмалером, нежели ремесленником в домашней мастерской; Веласкес в «Менихах» и тот оделся поскромнее. Миниатюрная модель – тронутые улыбкой губы, театрально потупленные, будто ей велели симулировать Благовещение, глаза –

укомплектована «неслучайными» аксессуарами и задрапирована в складчатую, многозначительно округляющую талию ткань, из-под которой торчит повседневное, в пол, платье.

Вермеера – за «лучезарный свет» и способность рисовать «как будто жемчужной пылью» – очень ценил Б. Р. Виппер – и ставил выше него из голландцев разве что Рембрандта. Вермеерофильство ему удалось привить и ученикам, и благодаря их усилиям в Пушкинском перебивало столько «Дам» и «Девушек», что, соберись они все вместе в Белом зале, следовало бы закрыть границы, лишь бы оставить там этот сераль навсегда: «Пишущая письмо» – из Вашингтона; «У вирджиналя» – из Лондона; «С лютней» – из Нью-Йорка; «С письмом» и «У сводни» – из Дрездена; «За верджинелом» – из Лейденской коллекции. И все же самым значительным «приобретением» оказалась «Аллегория Живописи» из Вены – натурщицу с трубой и книгой не отпустили даже в Рейксмузеум, на вермееровский «конклав» 2023 года; а вот в Пушкинском она позировала целых два месяца.

Приглашенный сочинить буклет к той «выставке одной картины» искусствовед (и, по совпадению, муж директора ГМИИ) Е. Ротенберг подметил (но не разгадал) аномалию, связанную с фигурой живописца: «Если представить ее не сидящей, а в полный рост, то она неожиданно гигантски вырастает, достигая высоты люстры». В самом деле, далеко не архангеломорфный, художник будто надувается от осознания своей способности «сконструировать» героиню, а она – лучится в предчувствии воплощения; бликующая накидка отражает не то свет из окна, не то как раз ее внутреннее мерцание. Живопись, подразумевается, есть непорочное зачатие, чудо, не требующее ни физического контакта, ни слов, ни сложных пластических поз, ни вообще движения. Актеры останутся замершими, пока длится люминесценция и занавес не закроется, – а в звенящей тишине являет свое присутствие антураж, бутафория, декорация: типично вермееровская «озаренная» комната – черно-белый, со знаменательным орнаментом из крестов, пол, светопроводящее, но скрытое полузабранной полихромной портьерой окно, свободный, в ожидании кого-то третьего, стул; маска на столе; на стене подробная карта Нидерландов.

Пушкинский – в высшей степени италиянизированный музей, однако в историческом плане он напоминает скорее один из участков Северной Европы, где за счет предприимчивости обитателей возник небольшой анклав, добившийся процветания: «голландское чудо».

Пушкинский не родился «с серебряной ложкой во рту» – и карты ему изначально были сданы если не посредственные, то во всяком случае далеко не козырные. Игра шла то так, то сяк, гармоничное клейновское здание время от времени пополнялось разными коллекциями, случались и очень драматические приобретения и утраты, однако в какой-то момент здесь стало происходить нечто особенное: кто-то не просто разыгрывал, сообразно расчету и везению, доставшиеся ему карты – но ставил словно бы именно на заветную комбинацию, «тройку, семерку, туз». «Квантовый скачок» – когда к середине 1980-х Музей, не совершив ни одной громкой покупки, обрел международную репутацию, суверенность и идентичность, которую так же непросто разрушить, как идентичность Польши или Эфиопии, и, оставив позади себя таких гекатонхейров, как Третьяковка, Русский, Исторический, открыто притязал на то, чтобы сдвинуть с первого места Эрмитаж, коллекция и архитектура которого едва ли поддаются качественной и количественной ревизии в принципе, – корректнее всего назвать «волшебством»: кабинет диковинок эксцентричного просветителя превратился в национальную институцию, университетская глиптотека – в иконический объект; гипс – в мрамор, набор пронумерованных единиц хранения – в единое полотно, в красочном слое которого изнутри теплится, разгорается, полыхает свет – до сих пор, хоть золотой век уже позади.

Трудно достоверно сказать, кто именно из обитателей этих «нидерландов» на Волхонке знал «тайну трех карт», однако «магия Пушкинского»<sup>1</sup> стала проявляться не сразу – но начиная

---

<sup>1</sup> Крайне сомнительный термин, однако ж на входе в это здание испытываешь трепет – сродни предвкушению встречи

примерно с последней трети XX века, когда владычицей этого зачарованного острова стала Альцина по имени Ирина Александровна Антонова. Ей редко приходилось объяснять, кем именно она является, – и, когда все же требовалось, ограничивалась фамилией, как в известном анекдоте про себя<sup>2</sup>.

Да и как, собственно, она должна была представиться? Так, на «Аллегии Живописи» мы интуитивно – даже и не понимая, как именно следует расшифровать атрибуты натурщицы, – чувствуем, кто перед нами: само свечение, которое она источает, указывает на ее «должность». «Директор Пушкинского, умудрившийся продержаться на своей позиции более полувека»? Формально верно, но путаница между биографией и Книгой рекордов Гиннесса нежелательна. Распорядительница «Декабрьских вечеров», «инициатор учреждения Международного дня музеев 18 мая», «организатор многих знаменитых выставок»? Так же в молоко, как «талантливый искусствовед», «доверенное лицо Путина» и что там еще написано о ней в «Википедии» и газетных некрологах. «Муза Музея»? ИА без видимого неудовольствия присела на этот колченогий трон, однажды любезно подставленный ей А. А. Вознесенским, – и едва ли оказала серьезное сопротивление, если бы кто-то озаглавил книгу о ней именно так; но это все равно как если бы «Аллегория Живописи» называлась «Олицетворение красоты» – заведомое уплощение вермееровской трехмерной иллюзии.



Ближе к финалу своего жизненного пути ИА стала задаваться вопросом, насколько полно соответствует ее самоощущению слишком простое определение – не была ли она чем-то большим, чем «директор Пушкинского»? «Антонова», да – но в чем суть феномена «Антонова»? Не оставив откровенных, на манер Альмы Малер, дневников и не написав, к сожалению, настоящие – в духе «Моя жизнь в искусстве» – мемуары или программную автобиографию, где была бы изложена политическая история ГМИИ, она все же приложила значительные усилия, чтобы создать свой собственный «большой нарратив», и охотно публиковала материалы для будущего плутарха, чья задача – описать прогресс и моральное совершенствование одной замечательной личности, которой удалось изменить мир. Рассчитывая, небезосновательно, на добрую долгую память о себе, ИА представляла, надо полагать, будто однажды – скорее рано, чем поздно – некое также очень значительное, соответствующее масштабу ее личности творческое лицо, находящееся в поиске идеальной героини, найдет ее и, воспламенившись, возьмется рисовать ее аллегорический портрет. Он с кистью, палитрой и муштабелем – она в голубой тунике и лавровом венке, с книгой и медной трубой; он Офицер – она Смеющаяся Девушка, он Джентльмен в шляпе, она – застенчиво улыбающаяся Женщина; он Кавалер – она Дама с бокалом; комбинация типовых ролей: она – и некий «он», такой же блистательный, одаренный, рафинированный, особенный, как Рихтер, Шагал, Эренбург, Мальро, а лучше бы как все сразу...

Многие, однако ж, наши чаяния разбиваются о реальность; что-то, а по правде сказать, всё, пошло не так.

---

с чем-то торжественным и чудесным в своем совершенстве: как на пороге Уффици или Дома сецессиона или байройтского Фештипиляуса; и хотя в Итальянском дворике не увидишь ни «Рождение Венеры», ни Бетховенский фриз, ни «Зигфрида», здесь, как в «доме с привидениями», ощущается присутствие чего-то большего, чем известная сумма находящихся внутри предметов; возможно, это связано с не зарегистрированным в описях, но все же пребывающим здесь исключительным художественным объектом. – *Здесь и далее примечания автора, если не указано иное.*

<sup>2</sup> В ГМИИ – выставка троянских сокровищ, конец рабочего дня, в приемную директора заходит иностранец, ему навстречу женщина с прической английской королевы, которая натягивает перчатки и возится с ключами, чтобы закрыть дверь перед его носом. Посетитель спрашивает, не согласится ли она его принять. Та, игнорируя его: «Нет». «Извините, дело в том, что я – Шлиман...» – говорит родственник Шлимана. Та, даже не оборачиваясь: «А я – Антонова!»

ИА принадлежала к закрытой статусной группе профессиональных искусствоведов, где происхождение вашего интеллектуального капитала, источник образования и репутация имеют решающее значение; где привилегия десятилетиями созерцать ауру абсолютных шедевров наделяет вас особенной осанкой, благодаря которой ваше сходство с гротескными аристократами из гринуэевского «Контракта рисовальщика» приближается к полному; где попытка того, у кого выявляется хоть малейшее отклонение от евристического стандарта, войти в этот мир с черного хода, вызывает такую же четкую реакцию, как у музейных зрителей, обнаруживших, что экскурсант тянет руку к картине и вот-вот дотронется до полотна. В теории идея обеспечить подобие объективности при рассмотрении столь «противоречивой» фигуры за счет «симплициссимуса» – автора, максимально удаленного от искусствоведческой среды, – не так уж и дурна; но книга про Антонову в исполнении человека, который вчера окончил НЕ ТОТ факультет, сегодня не отличит офорта с акватинтой от сухой иглы, завтра спутает, пожалуй, Тинторетто с Каналетто, а послезавтра, неизбежно, и Венецию с Винницей? Абсолютно постороннего, чьи познания в искусствоведении в лучшем случае аналогичны талантам рок-исполнителя, которые демонстрируют участники чемпионата по игре на воображаемой гитаре?

Кроме того, есть еще одно, видимо, наиболее вопиющее обстоятельство, состоящее в том, что автор этой книги – у которого было несколько десятилетий, чтобы хотя бы шапочно познакомиться со своей будущей героиней, – скандальным образом упустил эту возможность.

Все это абсолютно неприемлемо – и, как часто бывает в жизни, никого не остановило.

Судьбой, не сказать проклятием, биограф – который, так никогда и не увидев ИА живую, влюбился, что называется, по портрету – было воспринимать свою героиню словно, как сказал бы профессор Б. Р. Виппер, «через морскую воду»: не напрямую, но при посредничестве плотной промежуточной среды. Надежда на то, что среда эта, насыщенная излучением искусства, даст особую светотень и что, несмотря на неизбежность искажающего эффекта, такая оптика позволит сделать из ее портрета нечто большее, нежели точную фотографию, разрушилась при столкновении с сопротивлением третьих лиц, чьи свидетельства могли бы дать автору твердую опору в его намерении заново написать образ ИА – в самом что ни на есть лучезарном свете, исключительно жемчужной пылью. Предупреждения держаться подальше от этих торфяных болот, поступавшие автору от сотрудников Музея – социального организма, напоминающего кроссовер «Имени розы» и «Театрального романа», – звучали очень недвусмысленно: (*мхатовским шепотом*) «Заклинаю вас, осторожнее! (*россиниевским крещендо*) Фигура ТАКАЯ!..» Такая – страшная, что может уничтожить даже с того света: одно неточное, недостаточно почтительное слово о ней – и весь мир тебя проклянет и забудет о твоём существовании. Такая, к которой применим только один переходный глагол – «боготворить»; «каждый ее осколочек, каждую пылинку», как сказано у Куприна. Большую часть проинтервьюированных автором – чей статус движущегося по странной траектории «одиночного посетителя» вызывал подозрения уже на самой ранней стадии общения – мемуаристов объединяет, как выяснилось, не столько любовь к искусству, сколько наличие в их организме специальной пружины, способной мгновенно захлопнуть створки раковины уже при приближении кончика носа того, кто при исполнении арии «Какой чарующий портрет!» позволял себе хотя бы одну ноту с интонацией, отличающейся от официального канона.

Впавший в меланхолию от осознания, что этой черепахе никогда не догнать Ахиллеса, автор много раз мечтал о том, чтобы ИА явилась ему хотя бы во сне или галлюцинации – как, пожалуй, Богородица св. Бернарду (который, как известно, сочинял ее жизнеописание и однажды настолько «изнемог», что его героиня возникла перед ним и «поддержала»); тщетно, несмотря на то что у ИА были все основания заметить признаки насущной необходимости такого рода визита. Однако ж, не считая нужным вмешаться напрямую, именно она, со своей одержимостью Мальро и его «воображаемым музеем», навела в конечном счете автора на мысль, что лучший способ точно воспроизвести историю – идеи, социального явления,

стиля или чьей-либо жизни – представить ее «метонимически», через несколько неслучайных вещей, выстроенных в определенную структурную последовательность. Эта биография ИА есть не что иное, как посвященный ей «воображаемый музей» из 38 арт-объектов, осенивших своим, хотя бы временным, присутствием Пушкинский.

Контактные – хранящие в себе воспоминания о прямом соприкосновении с ИА – реликвии отобраны автором таким образом, чтобы указать при их посредстве на различные аспекты биографии героини и черты ее характера; некоторая гротескность – или даже карикатурность – портрета, «написанного», на манер архимбольдовских, другими картинами и скульптурами, иногда курьезными и несущими в себе заряд экспрессии, – неизбежна; и все же есть шанс, что, прогуливаясь в том или ином направлении по этой несуществующей галерее произведений искусства<sup>3</sup>, читатель сможет не только получить представление о том, как на протяжении почти ста лет взаимодействовали друг с другом физическое тело ИА, ее государство, ее базовая институция, ее общество и ее искусство, но и, фигурально выражаясь, сунуть свой нос внутрь картины или даже, проникнув туда целиком, усесться, пожалуй, на лишний – как знать, не его ли как раз и поджидающий, – стул, углядеть, что происходит за не попавшим в кадр окном, подслушать, о чем молчат эти двое, и уразуметь, что за театр здесь творится – и что за актриса в нем играет.

---

<sup>3</sup> Которые едва ли смогли бы оказаться в компании друг друга в связи с каким-либо еще поводом; но в конце концов хороший музей – это, помимо триумфа исторической или тематической категоризации, всегда приключение.



## II



Сандро Боттичелли

**Клевета.** 1495/1497

Дерево, темпера. 62 × 91 см

Галерея Уффици, Флоренция

Боттичеллиевскую «Клевету» – одну из «базовых» картин Уффици; чтобы убедить хозяев выдать ее хотя бы ненадолго, вы должны сочинить нечто экстраординарное – показали в Пушкинском в 2005-м на «России – Италии. От Джотто до Малевича», в компании с рафаэлевской «Донной Велатой», «Головой женщины» да Винчи, «Старухой» Джорджоне и еще сотней шедевров категории «никому-кроме-Антоновой».

На картине девять существ, большинство очень боттичеллиевских: фигуры и лица ни с чьими не перепутаешь. Странная или даже сумбурная – в огороде бузина, а в Киеве дядька – композиция: три клубка персонажей. Ладно скроенная – родная сестра Венеры с «соседней» уффициевской картины – Истина зачем-то оттеснена на фланг картины. Косишься на нее, но заглавная – и центровая – Клевета: миловидная дева в бело-синих одеяниях, с факелом – в огне которого теоретически должна сгореть Истина. Другой рукой она хватается за волосы мужчину, изображающего жертву; при этом ее собственная голова привлекает внимание Вероломства и Обмана, которые намерены то ли помочь ей с укладкой прически, то ли как следует оттаскать ее.

На Истину с недоумением или завистью смотрит Старуха в черном – а справа от группы вокруг Клеветы разворачивается сцена с Царем в компании с Невежеством и Подозрением; судя по ослиным ушам, у власти здесь явно не тот, кто может объяснить, что здесь творится.

Серия сцен производит впечатление если не хаоса, то чрезмерно сложной системы балансов, взаимозачетов, сдержек и противовесов – здесь динамично взаимодействуют друг с другом злодеи и жертвы, господа и слуги, лжи и правды, добродетели и пороки. Несмотря на то что

картина выглядит пророческой аллегорической карикатурой на главную героиню этой книги и некоторых ее антагонистов, сходство двух историй про обман, вину, власть, глупость, гнев, зависть, невежество, подозрение, ярость, вероломство, покаяние, коварство и обиду наверняка мнимое. Смысл «Клеветы» крайне неочевиден; в сущности, это картина-загадка, на манер джорджоневской «Грозы» или беллиниевской «Озерной Мадонны». Возможно, он состоит в том, что очевидный магнетизм абсолютной истины – иллюзия и предполагаемая клевета на ее месте – ничуть не менее привлекательна.

4 апреля 1991 года в американском *The Art Newspaper*<sup>4</sup> была опубликована статья *Spoils of war: The Soviet Union's hidden art treasures*.

В ней утверждалось, будто бы многие из шедевров, считавшихся утраченными в ходе Второй мировой войны, на самом деле стали военными трофеями СССР и на протяжении десятилетий прятались в спецхранах. В 1945-м в Москву прибыли вещи из разных собраний – причем далеко не только государственных вроде «Дрездена», берлинского *Altes Museum* или Бременского кунстхалле; выяснилось, что советские войска систематически вывозили и частные коллекции – при этом, что особенно пикантно, не только гитлеровскую и сиенсовскую, но и вещи евреев, пострадавшей стороны, ранее реквизированные нацистами или приобретенные ими при сомнительных обстоятельствах и под давлением или просто хранившиеся в банках стран Восточной Европы; факт, вызывающий нечто большее, чем удивление. Список имен в разделе «живопись» выглядел ошарашивающим: Веласкес, Эль Греко, Моне, Сезанн, Курбе, Делакруа, Дега, Мане, Ренуар и т. д. Затем устами своих чиновников СССР тридцать лет лгал, что все перемещенные культурные ценности возвращены восточногерманскому государству и что особенно неукоснительно в стране соблюдаются законы, запрещающие вывозить в качестве военных трофеев собственность частных лиц, тем более ставших жертвами нацистского режима.

Несмотря на уверения авторов статьи, что в их распоряжении находится полный пакет документов, подтверждающий присутствие упомянутых ценностей в конкретных учреждениях, адреса спецхранов не назывались; однако даже и так складывалось впечатление, что СССР представляет собой подобие колоссальной пещеры Али-Бабы, набитой пропавшими шедеврами.

Текст, подписанный именами «Константин Акинша и Григорий Козлов», стал одним из самых резонансных за всю историю издания – и эталоном жанра: его обсуждали и перепечатывали во всем мире, он получил премии за исследовательскую журналистику; позже на его основе была создана целая книга. Словом, он именно что произвел «эффект разорвавшейся бомбы».

ГМИИ же – никогда не обращающий внимание на клевету и наветы – оказался, похоже, и единственным местом в мире, где осколки этой бомбы были напрочь проигнорированы. Меж тем директора, несомненно, могло бы заинтересовать в этом сочинении многое – и не только финал с упоминанием дворика перед Пушкинским музеем, где летом 1945-го разгружались ящики и, в частности, Пергамский алтарь, который, выяснилось, слишком громоздок, чтобы пролезть в скромные двери ГМИИ (описанная авторами сцена выглядела иллюстрацией более общего тезиса: есть же вот музеи, которые по свойственной им жадности слишком много на себя берут, чтобы в итоге попасть в глупое положение), – но и в особенности то, что текст подписан именем сотрудника ее музея. Вот это было нечто немыслимое: в ее, ИА, коллективе свил гнездо резидент, который устроил мировой скандал, при этом с намеком, что это только анонс и настоящие разоблачения еще последуют.

Теоретически пушкинского «сноудена» уже через десять минут после появления номера американского издания на столе ИА должны были вынести из кабинета директора с обширным инфарктом – и не на Белый пол, где обычно глотали валидол рутинные преступники, а далеко-

---

<sup>4</sup> <https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-artnews-stories-tracking-the-trophy-brigade-186/>.

далеко за пределы Музея, туда, где он должен был умереть в муках от осознания собственной ничтожности.

Странным образом ничего подобного не случилось ни через десять минут, ни через десять часов, ни через десять дней. «Сноуден» остался работать в «ЦРУ». ИА продолжала общаться с ним на совещаниях – как ни в чем не бывало.

Григорий Козлов – историк (с зоркими и цепкими глазами журналиста-расследователя) и искусствовед-популяризатор (с мертвой хваткой: у читателя ноль шансов выскользнуть). Он лауреат премии «Просветитель» и автор как минимум двух выдающихся книг – бестселлера «Покушение на искусство» и, с Константином Акиншей, *Beautiful Loot: Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, сенсационной работы о судьбе захваченных СССР в ходе Второй мировой художественных ценностях. Его конек – исследования истории циркуляции произведений искусства в обществе и разного рода смежных социальных практик, от мошенничеств и грабежей до аукционов и арт-стратегий диктаторов, одержимых коллекционированием. Козлов очень дотошный знаток послевоенной истории Пушкинского – особенно «альтернативной», ускользавшей от официальных хроник. Об ИА – стань Г. Козлов сам ее биографом, без этой книги, пожалуй, можно было бы обойтись – он говорит с некоторой иронией в голосе, однако она фигура, к которой он относится с почтением: высококлассный бюрократ, умный шахматист, дипломат, политик – но при этом малость, что называется, «с левой резьбой». Речь о ее странном желании быть директором не просто Пушкинского, а Эрмитажа-у-Кремля, «что, конечно, невозможно просто по житейским соображениям»; в силу этого, по мнению Козлова, она часто действовала исходя из «своих собственных целей, и цели эти, как мне кажется, не всегда совпадали с реальными целями музея. Ко всему этому, однако, всегда примешивался идеализм – потому что Антонова, безусловно, была человеком идейным, многие этого не понимали и считают ее абсолютным циником»<sup>5</sup>.

В конце 1980-х Г. Козлов был сотрудником готовившегося на тот момент к открытию Музея личных коллекций. Нанимая его на работу, ИА не подозревала о его «скрипке Энгра», как она сама бы выразилась, – втором призвании, однако с самого начала, по его словам, у них «были не совсем такие рабочие отношения, как у других сотрудников»<sup>6</sup>: они познакомились за несколько лет до ГМИИ – потому что он работал в Минкульте, инспектором в отделе музеев и Пушкинский входил в число тех музеев союзного подчинения (Эрмитаж, Третьяковка, Музей Востока), которые он курировал. Это была, по его словам, невеликая должность, однако он, несомненно, представлял организацию вышестоящую, перед которой ИА обязана была отчитываться. «Например – ежегодно готовился план работы, чем тот или иной музей будет заниматься. И прежде чем этот план утверждала коллегия Министерства культуры, его должен был кто-то просмотреть, собрать подписи. Вот во всем, что касается Пушкинского, таким человеком был я. Я собирал все эти бумажки – мы сидели, сопоставляли – что надо, что не надо, и потом все это подписывалось. Я ничего не решал – но я был человеком, который постоянно мелькал перед глазами Антоновой»<sup>7</sup>.

Г. Козлов, таким образом, был не просто человек с университетским искусствоведческим образованием, но и ответственный чиновник с бюрократическим опытом; неудивительно, что в тот момент, когда он захочет покинуть свою должность ради чего-то более «творческого», ИА – опрометчиво – сама предложит ему работу; причем, в силу того что он «видел Антонову в совершенно другой обстановке», их рабочие отношения не подразумевали тотального подчинения; это объясняет ее реакцию на выход «пашквиль».

---

<sup>5</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>6</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>7</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

Еще даже до Минкульта – на тот момент молодой сотрудник ВХПО им. Вучетича, готовя порученную ему внутриведомственную выставку к 40-летию Победы, Г. Козлов обратил внимание на странные воспоминания ветеранов, художников и музейщиков, которые как об абсолютно естественном факте рассказывали о том, что после войны в СССР попали не только Дрезденская галерея и Пергамский алтарь, но и сокровищница драгоценностей саксонских курфюрстов Грюнес Гевельбе, и некие коллекции графики, и ценности из многих немецких городов. Поняв, что набрел на своего рода Клондайк, Козлов попытался найти документальные подтверждения слухам о вывозе арт-объектов, дальнейшая судьба которых неизвестна. Те самые ветераны либо сами участвовали в отправке, либо знали людей, имевших к этому непосредственное отношение.

Уже в Минкульте он обнаружил, что слухи ходят и там. А уже внедрившись в Пушкинский, как-то раз зашел – и это один из наиболее оспариваемых оппонентами Г. Козлова моментов в его показаниях – в Министерство культуры, чтобы по старой памяти отксерить документы для ученого секретаря (в Пушкинском своего ксерокса не было). Зашел и обнаружил, что там был субботник – и сотрудники выбрасывали старые бумаги, ненужные копии. Заинтересовавшись, он с разрешения рабочего, который все это сваливал в кучу макулатуры, принялся их проглядывать – и, вот те раз, наткнулся на разрозненные копии документов, вывозы, приемки и т. д. С этого момента в голове Г. Козлова стала вырисовываться общая картина – поэтому, приступая к сканированию РГАЛИ, он уже точно знал, что помимо общеизвестной есть еще и не фиксирующаяся стандартными радарам часть деятельности музея; именно ее следы и следовало искать. Пазл, что называется, сложился окончательно, когда исследователь рассказал о своих догадках приятелю – однокурснику по МГУ, киевскому искусствоведу К. Акинше, который самостоятельно обнаружил примерно то же самое – в Киеве; а еще тот с 1990 года работал внештатным корреспондентом *The Art Newspaper*.

Непостижимо, почему ИА выбрала именно эту стратегию: сделать вид, будто она незнакома с публикацией *The Art Newspaper*, игнорировать участие в ней своего сотрудника и отвечать «нет» на все вопросы журналистов, дежуривших у входа в музей, касательно «награбленного», – но ровно так она и поступила и придерживалась этой перспективной линии на протяжении нескольких месяцев. Это работало вплоть до 4 апреля 1991-го, потому что все «разоблачения», просачивавшиеся в печать ранее, относились скорее к категории публицистики – неприятных вопросов, от которых можно было отделаться пожиманием плеч: мало ли чего секретного и неучтенного есть в СССР; есть, конечно, – почему не быть. 4 апреля 1991 года были предложены ответы, и в какой-то момент об апрельской сенсационной статье Акинши и Козлова раструбили «Известия». Вот тут песок, в котором ИА спрятала свою светлую голову, раскалился – и в кабинете Г. Козлова раздался звонок: вызов к директору.

Чувствовал ли Г. Козлов, что рано или поздно ему придется не только подвергнуться допросу в КГБ в связи с подозрением на разглашение гостайны, но и оказаться один на один именно с ИА, которая наверняка обвинит его в вероломстве и «предательстве»? Понимал ли он, что протест против незаконных действий СССР приведет его к охоте именно на своего директора – просто потому, что из всех на тот момент живущих она была лучшим претендентом на то, чтобы оказаться воплощением этой проблемы? Пожалуй, нет; и наверное, когда публикации только появились, даже и сама ИА не предполагала, что ее фотография во дворе Пушкинского, среди ящиков с немецкими надписями, станет «иконической». Штука в том, что никто другой на тот момент просто не мог привлечь к себе нежелательное внимание: в Киеве и других республиках все и так начинало шататься: сенсации там были покрупнее музейных; в Эрмитаже как раз только что умер Б. Б. Пиотровский, и никакой крупной фигуры, с которой можно связать в общественном сознании «укрывательство краденного», там не было. Оставалась Антонова – которая легко могла сойти за идеального монстра.

Объясняя причины своего поступка, Г. Козлов настаивает: «У нас была иллюзия, что есть люди старшего поколения, которых мы уважаем, и они могут что-то такое сделать, чего мы сами не в состоянии... Это сейчас звучит как тотальный идиотизм, но в то время [1991 год] казалось единственно возможным решением: мы считали, что после публикации статьи мы на себя возьмем ответственность перед партийно-государственными органами, а настоящие толковые люди – к которым мы причисляли и Антонову тогда – воспользуются этой ситуацией и, используя свое влияние, от этого утаивания шедевров избавятся. Откроют их миру. А нас – возможно – возьмут в сотрудники для того, чтобы мы просто рассказали им то, что мы уже собрали. Вот я шел на встречу с Антоновой – с надеждой, что она мне скажет: "Молодец! Всю жизнь мы не могли сказать, а вы сказали. Слава тебе господи, и давай работать над тем, чтобы эту историю разрулить"»<sup>8</sup>.

Уже в 1995-м авторам *Beautiful Loot* было ясно, что Антонова – не просто ноунейм-чиновник, представляющий вляпавшуюся в нехорошую историю институцию, но фигура, любопытная сама по себе; и поэтому Козлов охотно рассказывал интервьюерам (включая автора этой книги) об обстоятельствах этой «кошмарной» встречи, да и в их собственной книге есть целая сцена с Антоновой. Всего таких встреч у него было две, обе без участия третьих лиц, и мы знаем о них только со слов Г. Козлова – который публиковал их содержание; ИА ни разу не выразила свой протест.

Итак, «она выгнала всех из своего офиса и, усевшись за свой массивный дубовый стол XIX века, немедленно приступила к обвинениям. Любопытный штрих: за ее спиной висел трофейный гобелен XVII века «Времена года»<sup>9</sup>. «Это невозможно: вы сотрудник советского музея. Как можно сотрудничать с зарубежными СМИ? Как вы посмели написать о трофейных произведениях искусства, когда вы не имеете никакого отношения к ним, – да еще в иностранном журнале?» – спросила она. «Вы знаете о государственной важности этой проблемы и о вашей ответственности – не распространять информацию об этом»<sup>10</sup>.

Так она знала уже, что именно им известно?

«Когда Антонова начала со мной разговаривать, она читала пока только выжимки» – и, видимо, полагала, что ей придется вразумлять сотрудника, который, как и много кто в последнее время, слышал звон про «сокровища Третьего рейха», да не знает, где он. «И вот когда я начал говорить об именах, о справках, – у нее было такое лицо, как будто я проник в ее тайные мысли. Она была очень сильно потрясена, это было видно», потому что перед ней сидел человек, ее собственный сотрудник, который, среди прочего, не просто знал, что в Пушкинском находится золото Шлимана, но и указывал также и на конкретный документ, доказывающий, что принимала «Шлимана» в 1945-м именно сама И. А. Антонова<sup>11</sup>, – и, получается, очевидным образом годами – десятилетиями! – публично лгала, отрицая факт его существования.

Подождите: правда – сама ИА в 1945-м? Именно ИА? С какой, собственно, стати – она и работала-то в Пушкинском всего несколько месяцев? Правда: она была в музее в тот момент, когда позвонили с Внуковской таможни и сказали, что прилетел самолет с какими-то ценностями из Берлина, которые не учтены, с ними надо разбираться, и это она поехала туда – и расписалась: «Ее подпись стоит под этими документами, и она была первым человеком в стране – от судьбы не уйдешь, – который принял золото Шлимана в СССР. *Hoch persönlich*, как говорят немцы – ни убавить, ни прибавить, ни придумать, ни забыть. И дальше эти легендарные

<sup>8</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>9</sup> Akinsha K., Kozlov G. *Beautiful Loot: The Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*. – New York, 1995. P. 235.

<sup>10</sup> Ibid. P. 234–235.

<sup>11</sup> Г. Козлов. Личное интервью.



археологические находки оказались в Пушкинском музее, у них была своя судьба – но именно она их приняла»<sup>12</sup>.

Раскрыв друг другу карты, собеседники вовлекли друг друга в спор, касающийся морально-этической подоплеки их поступков. Козлов заметил, что «согласно кодексу Международного совета музеев – неэтично для музея сознательно хранить объекты, незаконно перемещенные из другой страны. Если такие работы обнаруживают в коллекции, предполагается, что музей должен уведомить законного владельца. "Это не ваше дело, – сказала Антонова. – Это ответственность руководства музея. Чего вы думали добиться своей статьей?"»<sup>13</sup> – «Я хочу сказать правду», – ответил Козлов. «Это демагогия!»<sup>14</sup> – воскликнула Антонова. Демагогия?! Но ведь «среди трофейных произведений искусства есть шедевры мировой культуры, которые спрятаны, украдены из мировой цивилизации. И мы лжем, когда говорим, что эти вещи не в СССР»<sup>15</sup>.

Затем они вступили в дискуссию о жертвах войны – чьей кровью было заплачено за трофейные произведения искусства: «Есть разные правды». – «По-моему, правда только одна». – «Есть дурацкие правды и умные правды, и ваша правда глупая. А еще есть справедливость. Вы молоды и неопытны. Вы не видели сожженного Петергофа, а я видела. Немцы совершили чудовищные преступления в нашей стране, и высшая справедливость на нашей стороне. Нам не нужно оправдываться, мы можем сами диктовать условия»<sup>16</sup><sup>17</sup>.

Разумеется, эти двое так ни о чем и не договорились. Под конец ИА дала понять Г. Козлову – осознававшему, естественно, что поставил ее и Музей в трудное положение: проблема трофеев была уже близка к разрешению и публикация в американском журнале нанесла ущерб Музею. А главное – вот там, наверху (она указала на потолок, как если бы этажом выше был кабинет Горбачева), – «они благодаря вам – вы могли их спровоцировать! – все отдадут. Начнут бояться и возвращать все немцам бесплатно, как это было уже один раз»<sup>18</sup>.

Она проявляла все большее беспокойство. Наконец Козлов предложил написать заявление о своем немедленном увольнении, которое она отвергла<sup>19</sup>.

Почему он – как любой другой выживший после визита к Минотавру – не обнаружил себя в Склифосовского, с трубочкой, торчащей из ноздри? ИА не кричала на него? Он пуленепробиваемый? Или министерское прошлое давало ему иммунитет, защиту от нее? «Нет, никакого иммунитета, просто в наших отношениях были... Она знала, что я ее... <не боюсь> Она никогда не разговаривала со мной на повышенных тонах – ни разу. Никогда не кричала в наших разговорах»<sup>20</sup>. (Кричала, вспоминал Г. Козлов в интервью немецкому *Die Tageszeitung*

<sup>12</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>13</sup> Akinsha K., Kozlov G. Op. cit. P. 235.

<sup>14</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>15</sup> Akinsha K., Kozlov G. Op. cit. P. 235.

<sup>16</sup> Козлов, однако, был не из тех, кого легко можно пронять исключительно апелляциями к жертвам, чьей кровью было заплачено за трофейные произведения искусства и которых Козлов «предал». Монополия ИА на разрешение этических вопросов такого рода не выглядела для него очевидной. «На что я ей сказал одно. Я родом из города Сталинграда, у меня в метрике стоит "Сталинград", моя семья находилась в городе, когда шла битва. У моей бабушки было много детей, и она с ними находилась в городе между немцами и русскими, а над ними летали "чемоданы" снарядов. Моему отцу едва исполнилось 17 лет, в каких только передрыгах он не побывал. Когда бои закончились, бабушка ему сказала: "Иди в армию, мы все помрем здесь, и ты тоже помрешь с голоду", – и мой отец пошел добровольцем, когда ему еще не было 18. Поэтому меня не надо агитировать, я понимаю, что такое война, что жертвы и ненавижу нацизм. Но война закончилась полвека назад! Необходимо открыть миру спрятанные шедевры и договориться об их судьбе. Та позиция, которую мы отстаивали, была очень простая: трофеи – это последний кирпич в стене холодной войны. Я говорил это с 1991 года. И я боялся тогда и говорил, что будет ужасно, если он окажется первым кирпичом в стене новой холодной войны» (Г. Козлов. Г. Личное интервью.).

<sup>17</sup> Ibid. P. 235.

<sup>18</sup> Akinsha K., Kozlov G. Op. cit. P. 235.

<sup>19</sup> Ibid. P. 23 6.

<sup>20</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

в середине 1990-х<sup>21</sup>.) «А у нас в рамках такого – "личного" – общения зрителей не было. Она публичного разноса не устраивала – еще раз повторяю, она не знала, чем эта история для нее обернется. Она оказалась в ситуации непонимания... Если б это произошло в настоящее советское время, мои дни были б сочтены в течение 15 секунд. Но ситуация была неясна. 1991 год, вильнюсские события... Это все произошло прямо накануне путча. Как будет разыграна эта история с трофеями, кем будет разыграна – она не знала»<sup>22</sup>.

«Несколькими днями позже Ирина Антонова проводила совещание с главами отделов, чтобы обсудить вопрос будущего Г. Козлова. Некоторые его коллеги потребовали его крови, другие предпочли сохранить нейтралитет и промолчать. Одни опасались разговаривать с ним, другие намеренно демонстрировали дружелюбие»<sup>23</sup>. В целом «поступок Козлова» в Музее воспринимали скорее с сочувственным интересом: с одной стороны, Козлов не давал подписку о неразглашении – и формально не нарушал ничего. С другой – Музей – артель, живущая на взаимном доверии, и, конечно, то было некомандное, противоречащее корпоративным нормам поведение; Козлов не мог не осознавать, что репутации Пушкинского это не сулит ничего хорошего. Неудивительно, что, помимо восхищавшихся его поступком, появились и те, кто воспринял его как предателя. Л. Акимова, замзавотделом археологии, к которому относился «Шлиман», впрочем, сухо замечает: «О Г. Козлове не помню никаких разговоров, это не обсуждалось, по крайней мере в той среде, где работала я. Никакой оппозиции у Ирины Александровны не было и быть не могло. Она не терпела инакомыслия»<sup>24</sup>.

Настроенным радикально коллегам ИА заявила, что уволить Козлова невозможно, потому что министр культуры Николай Губенко запретил это: «Не надо использовать эту ситуацию, чтобы ее раздули иностранные журналисты, постараться как бы спустить на тормозах»<sup>25</sup>. Кроме того, в тот момент общественное мнение, несомненно, было на стороне «правды»: так, «совесть нации» академик Д. Лихачев, еще даже точно не зная, о чем именно идет речь, уверенно заявил, что все трофеи следует возвратить, «устроив предварительно выставку, как это было с Дрезденской галереей», и уж только потом, очистившись, можно пытаться требовать у иностранных партнеров возврата чего-либо в Россию.

Официально Пушкинский не имел к трофейному искусству после Дрезденской выставки 1955 года никакого отношения: увезли – слезами горю не поможешь, – работаем дальше. На практике все было «не так однозначно», и об этом знала ИА, знал главный хранитель, знали хранители отделов, к которым приписывались те или иные вещи. Хуже того, задним числом большинство сотрудников Пушкинского утверждают, что они всегда прекрасно понимали, что в Музее – внизу, на лестничке, рядом со входом в экскурсионное бюро, за небольшой дверью – есть «кое-что еще»: спецхран.

Понимали странным образом как раз потому, что в Пушкинском Антонова никого внутрь не пускала под страхом смерти – тогда как, например, в Эрмитаже, где нравы были менее строгими, могли по знакомству и трофейного «Графа Лепика» Дега показать, да еще пожать плечами: а чего вы так далеко-то ехали – у вас у самих там, поди, не меньше. К концу 1980-х даже и «тайна золота Шлимана» стала секретом Полишинеля, и дверь рядом с экскурсбюро показывали друг другу как курьезную достопримечательность: нарисованный очаг в каморке у папы Карло, – причем все догадывались не только о существовании театра – но и что в этом театре за репертуар.

---

<sup>21</sup> Koldehoff S. Meine Wahrheit ist gut, Ihre Wahrheit ist schlecht: Der Kunsthistoriker Grigori Koslow zur Beutekunst-Debatte // Die Tageszeitung. 26.09.1995.

<sup>22</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>23</sup> Akinsha K., Kozlov G. Op. cit. P. 236.

<sup>24</sup> Л. Акимова. Письменное интервью.

<sup>25</sup> Г. Козлов. Личное интервью; Akinsha K., Kozlov G. Op. cit. P. 236.

Дело в том, что мимо экскурсбюро время от времени шествовала группа с весами и прочим оборудованием, и все знали, что, согласно музейным правилам во всем мире, если есть золотые вещи, хранителям надо их регулярно взвешивать. Г. Козлов рассказывает, что «существовал специальный старичок – хранитель этого особого фонда» (видимо, речь идет о Юрии Емельяновиче Чистякове, чью деятельность контролировали главный хранитель и специальный сотрудник Комитета финансового контроля), «он и главный хранитель осматривали его регулярно, Антонова при этом присутствовала. Они подписывали некий особый протокол – и все закрывали обратно: по инструкции полагалось определенное количество просмотров»<sup>26</sup>. «Тайну золота Шлимана» в Музее соблюдали (не из-за подписки о неразглашении; это считалось естественной этической нормой – и для тех, кто знал наверняка, и для тех, кто «просто» шушукался), но рано или поздно кто-то должен был рассказать; вопрос был в том, свои или иностранцы.

Козлов продолжал меж тем выполнять свои обязанности и встречаться с ИА на общих собраниях. «Я приходил и делал доклады по своей текущей музейной работе. Она сидела, слушала, в присутствии всех остальных делала мне замечания. Я готовил все это во много раз более тщательно, чем обычно. Я не собирался уходить из музея. Чтобы вы понимали степень идеализма – мы тогда верили, что все изменится к лучшему и что наше поколение будет это лучшее строить. Как она меня воспринимала? Может, считала меня странным, не от мира сего. Мне трудно сказать»<sup>27</sup>. Самый простой, очевидный и убийственный козырь Козлова состоял в том, что он в любой момент мог объявить, что «золото Шлимана» находится в Пушкинском. «Во время наших разговоров я увидел, что она совершенно точно понимала серьезность собранных фактов». ИА, похоже, действительно предпочитала сохранить плохой статус-кво, чем оказаться в эпицентре еще большего скандала, но проблема в том, что и без Г. Козлова дела обстояли неважно: 26 июня в «Литературной газете» – многомиллионным тиражом – вышел разоблачительный текст «Военнопленное искусство»; тот факт, что такого рода публикации появляются теперь не за рубежом, а непосредственно в СССР, шокировал ее.

В Музее ходили слухи, будто на самом деле у Козлова было противоядие: Антонова чем-то грозила ему, а он якобы записал этот разговор на портативный диктофон, и поэтому ей пришлось отыграть назад. К. Акинша опровергает этот слух – и без диктофона репертуар возможностей ИА был очень ограничен: «Выгнала бы – у нее сразу бы на пороге стояли "Московские новости", "Огонек", "Независимая газета"»<sup>28</sup>. Это был тот момент, когда деятельность Антоновой квалифицировалась общественным мнением как причастность к сталинским преступлениям. «И Антонова понимала, что забьет она сейчас Козлова – и завтра это превратится в общесоюзный скандал; одно дело от немцев отбиваться, а другое от тогдашней "Независимой газеты"»<sup>29</sup>. К счастью для обеих сторон, внешнеполитический фон, во-первых, отвлекал от Пушкинского внимание, во-вторых, служил катализатором развития событий.

Как выглядел дальнейший сценарий – и чем должен был завершиться конфликт прогрессивных искусствоведов с представителями старой школы? «Мы были уверены, – говорит К. Акинша, – что должны лишь подтолкнуть власти – пусть они сами скажут; это при том, что нас пытали немцы – где что находится. Но мы долго придерживались именно этой позиции: пусть сами скажут. Нам казалось, что есть легальные возможности: в этой ситуации начнутся серьезные переговоры, которые могут привести к миллиарду решений – и будут позитивны для советских музеев: вернуть, получить определенные компенсации за это. В каком состоянии были эти музеи в 1991 году – даже вспоминать не хочется. Решений была масса. И казалось,

<sup>26</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>27</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

<sup>28</sup> К. Акинша. Личное интервью.

<sup>29</sup> К. Акинша. Личное интервью.

новый перестроечный Советский Союз все это разрулит и конфликт сойдет на нет в течение полугода»<sup>30</sup>.

Очень скоро – возможно, из-за конкретных коллег, возможно, почувствовав, что тучи сгущаются, – Г. Козлов понял, что «оставаться дальше было невозможно», и подал заявление об уходе<sup>31</sup>.



Уже позже, зная как всю историю трофеев в деталях, так и эволюцию своей бывшей патронессы, Козлов реконструировал, с чем был связан ее политический выбор – и почему после долгих колебаний она в конце концов выбрала именно сторону «партии войны».

Пушкинский исторически очень серьезно связан с «трофейной историей», и началось это еще до того, как ИА устроилась туда на работу, в первые месяцы 1945-го, когда сотрудники музея или крупные фигуры в мире искусствоведения – создатель картинной галереи ГМИИ В. Н. Лазарев, многолетний сотрудник ГМИИ – ученый секретарь и главный хранитель особого фонда А. Чегодаев, директор ГМИИ в 1950-е А. Замошкин, – призванные офицерами, стали выезжать в Германию, чтобы разбираться там с сортировкой трофейных арт-объектов. «Ведь все эмиссары, – подчеркивает Козлов, – которые вывозили искусство из Германии, были москвичами. Чегодаев, Замошкин, Дружинин, Белокопытов! – все. А Эрмитаж только принимал эти вещи, да для экспертизы послал профессора Доброклонского. Трофеи – это московская история, центральная история, политическая история, а не искусствоведческая. И так это развивалось с самого начала»<sup>32</sup>.

Когда из Германии в 1945-м шли эшелоны художественных ценностей, главным хабом – и первым местом, куда они поступали, – был именно Пушкинский, потому что (как, опять же, с документами доказали соавторы) академик И. Грабарь и директор ГМИИ С. Меркуров еще задолго до окончания войны предложили ЦК создать на базе ГМИИ мегамузей мирового искусства, часть соседнего грандиозного Дома Советов, включив в него немецкие трофеи. Таким образом, дело даже не в техническо-логистических преимуществах Пушкинского (Москва, центр, близко, компетентный персонал, способный каталогизировать объекты), а в идеологии: в столице должен быть советский Лувр: везем все сюда. Именно поэтому в крохотных, по сути, помещениях Пушкинского (а не в Эрмитаже, где было больше места и сотрудников) оказались величайшие сокровища, отчужденные Советской армией в Германии: Дрезденская галерея, Пергамский алтарь (почти), золото Трои, исчисляемые тысячами ювелирные работы из дрезденского Грюнес Гевёльбе.

ИА видела все это изобилие – огромный приход, горы ящиков, визуализированный и ове ществленный триумф, победу, добычу; средневековые соборы разве что не стали вывозить – именно в тот момент, когда этот поток захлестнул Пушкинский, и, как бы дальше ни развивалась ее карьера, сам момент «золотой удачи», который бывает раз в жизни, конечно, запомнился ей и не мог не повлиять на ее поведение в дальнейшем. Собственно, ровно поэтому мечты о создании колоссального музея мирового искусства на Волхонке едва ли когда-либо

---

<sup>30</sup> К. Акинша. Личное интервью.

<sup>31</sup> И она его спокойно подписала? Нет. Он был хранителем в отделе личных коллекций – «я хранил <коллекцию> Зильберштейна почти всего, тысячи экспонатов, и это были серьезные все вещи». Одна из авторитетных музейных сотрудниц еще весной подсказала ему, что, даже если он и не собирается уходить, на всякий случай следует подготовиться: «Чтоб комар носу не подточил». И на протяжении года он готовился, очень тщательно. И в самом деле, получив заявление, ИА не ограничилась стандартным актом приема-передачи, а назначила проверку во главе с бывшим главным хранителем ГМИИ Е. Георгиевской. По словам Г. Козлова, та была «кристально-чистым, честным человеком и жестким профессионалом, ненавидевшим разгильдяйство» – и ничего она не нашла. «Был подписан акт, что я чист. И я ушел из Пушкинского музея – и никогда потом Антонова не говорила, что я некомпетентен, у меня было все в порядке как у искусствоведа». (Г. Козлов. Личное интервью.)

<sup>32</sup> Г. Козлов. Личное интервью.

казались ей маниловщиной – она уже видела его у себя во дворе, оставалось только распаковать ящики. Пережив триумф 1945 года, ИА – согласно психологической реконструкции Г. Козлова – всю жизнь стремилась вернуть все это к себе во двор: любой ценой.

Те события наложили свой отпечаток на судьбу и репутацию как музея, так и самой ИА – которая не принимала участие непосредственно в вывозе объектов из Германии, но принадлежала к кругу, где были распространены определенные мнения; и у нее было достаточно времени и возможностей проконсультироваться с теми, кто наполнил двор ее музея трофейными ценностями, осознать, с чем она / «ее» музей имеет дело, – и выработать (предсказуемую) эмоциональную позицию на этот счет.

В этом смысле любопытны опубликованные письма<sup>33</sup> из Германии американиста Чегодаева – для которого только что поверженный рейх был Ассирийским царством, родственным тому своей дикостью, жестокостью и манией величия, – и поделом разгромленным. «Эта чудовищная страна», «я бы выселил немцев из этой земли всех вон». «Германия – отвратительна, быть в ней – тяжело и противно... уродливая, выродившаяся культура, которая – если ее не истребить до самых корней – может быть только источником разложения и одичания для других народов и стран. Немцы связаны круговой порукой; Германия столько награбила по всей Европе, что люди жили здесь до самого конца припеваючи и даже не подозревали (тупые немецкие башки!), что кому-то от войны плохо»<sup>34</sup>. Знакомство с этими неполиткорректными сочинениями (просвещеннейшего, вестернизированного искусствоведа) помогает понять, почему документально подтвержденные расследования Козлова и Акинши выглядели для ИА (и многих ее коллег) клеветой, а сама идея о том, что после войны «мы» что-то должны – «им», – казалась абсурдом.

---

<sup>33</sup> Чегодаев А. Моя жизнь и люди, которых я знал: Воспоминания. – М.: Захаров, 2006.

<sup>34</sup> Там же.



### III



Ганс Грундиг  
**Карнавал. 1935**  
Холст, масло. 100 × 81 см  
Галерея новых мастеров, Дрезден

Родившийся в 1901 году немецкий художник Ганс Грундиг был одним из тех авторов, чью судьбу хорошо иллюстрировала (великая антоновская) выставка «Москва – Берлин»<sup>35</sup> (1996). Экспрессионист-сюрреалист, член Компартии Германии, он угодил, разумеется, в 1937 году в списки художников-«дегенератов», затем отсидел несколько лет в Заксенхаузене, после освобождения присоединился к Красной армии, в 1945-м приехал в Москву, учился в Центральной антифашистской школе, вернулся в Дрезден в 1947-м – став ни много ни мало ректором тамошней Академии изобразительного искусства.

Неизвестно, были ли они знакомы напрямую с ИА, но он наверняка принимал участие в передаче дрезденской коллекции из ГМИИ, а она наверняка общалась с его женой – потому что в 1959-м в Пушкинском прошла выставка<sup>36</sup> Ганса и Леи Грундиг (тоже художницы;

<sup>35</sup> Посвященная первой половине XX века, но с ощутимым акцентом на 1920-е, «золотой век»: Баухаус, ВХУТЕМАС, Neue Sachlichkeit, Веймар и НЭП, политические эксперименты, которые затем раздавят Гитлер и Сталин соответственно.

<sup>36</sup> Один из сотрудников ИА, специалист по искусству Германии Михаил Либман, в 1974 году написал про него целую книгу (Либман М. Я. Ганс Грундиг. – М.: Искусство, 1974.); в 1982-м на русском языке вышел альбом его рисунков. В Пушкинском, кстати, есть в коллекции его «Знамение будущего» (еще из ГМНЗИ, и это нечто вроде эскиза к будущему триптиху;

в домашней библиотеке ИА была ее автобиографическая книга «Между карнавалом и Великим постом») – 300 экспонатов, в том числе знаменитый триптих «Тысячелетний рейх».

В Дрезденской галерее новых мастеров он и сейчас на почетном месте, рядом с отто-диковским триптихом «Война», главным сокровищем этого музея. Даже и при таком соседстве он выглядит впечатляюще; особенно левая часть – «Карнавал» (1935). На фоне пылающего, с багряно-оранжевыми альтдорферовскими облаками неба полощутся зловещие черные флаги. Ниже – силуэт очень «немецкого» на вид города – возможно, Дрездена, возможно, Берлина, – который пока еще по-карнавальному весел, но уже жуток; очаг будущего разрушения. Сюрреалистический метрополис кишит живностью, комичной и омерзительной разом. В центре – сцена балагана, вокруг – брейгелевские гротескные фигурки в масках, шляпах и бочках. В толпе антропоморфных существ встречаются живые овощи, отдельные, на босхианский манер, части тела (уши), какой-то садовый инвентарь, птицы. Аккуратные бюргерские дома перемежаются не то недостроен, не то руинами, щетинящимися арматурой: зловещие железные прутья, которыми вот-вот будет избита эта разношерстная толпа. В 1996-м именно «Карнавал» привезли в Москву еще раз.

Директор затеявшего «Москву – Берлин» Музея странным образом имела к изображенному Грундигом предапокалипсису прямое отношение.

У появления семилетней ИА, окончившей в Москве первый класс, в Германии летом 1929-го<sup>37</sup> был свой контекст. Активное советское присутствие в Берлине в десятилетие, предшествовавшее 1933 году, – следствие «Рапалло», договора в кулуарах Генуэзской конференции 1922 года, заключенного еще с подачи Ленина, о тайном союзе двух стран-изгоев, которые придерживались полярных идеологий, но тем не менее готовы были извлекать выгоду из контакта в сложившихся обстоятельствах. Советский Союз нуждался в промышленных и военных технологиях. Охотнее всего с Советами имела дела страдавшая от многих запретов, наложенных в рамках Версальского договора, Германия, в частности вермахт и гиганты немецкого ВПК. Закулисное сотрудничество подразумевало, что Советская Россия продавала Берлину в первую очередь продовольствие, изымаемое в ходе принудительной коллективизации у крестьян, и сырье, а получала за валюту оборудование и товары – и бонусом возможности для пропаганды; обе страны тайно вооружались.

По удачному совпадению именно в Германии была самая большая в Европе, под 400 000 человек, компартия, тесно связанная с СССР – и получающая около 6 миллионов голосов на выборах. Именно в этой среде посольство и торгпредство – два базовых структурных элемента тогдашнего советского присутствия в Берлине – рекрутировали надежных стalkerов в неограниченных количествах. Была создана огромная инфраструктура, в значительной степени полулегальная: тесное военно-промышленное сотрудничество противоречило законам демократической Веймарской республики, и поэтому офицеры, инженеры и шпионы выдавали себя за кого-то еще. Словом, Германия была пастбищем, на котором Советы могли беспрепятственно пастись – что они и делали в течение десятилетия, до 1933-го, с феноменальным размахом.

Все это, впрочем, не означает, что Кремлю оставалось лишь покупать своим агентам билет до Берлина, чтобы те забирали у немцев все, что им заблагорассудится.

---

«Трагический образ гибнущей цивилизации с ее пустынною и фантастическими образами обезумевших животных рожают картину современного Апокалипсиса») и прекрасный пейзаж – «Осень» 1933 г. ([https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/0000\\_1000/zh\\_3968/index.php?lang=ru.](https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/0000_1000/zh_3968/index.php?lang=ru.))

<sup>37</sup> В отъездах семей из дома на Покровке, 14, за границу не было, похоже, ничего необычного: до середины 1930 года длительные командировки советского чиновничества на Запад были очень распространены. Так, примерно тогда же будущая подруга и соседка ИА Наталья Саакянц с родителями уехала в Германию (где они и познакомились), а потом в Америку (где, удивительное дело, живя в пансионе, на обязательных полевых работах познакомилась с певцом Полем Робсоном, подружилась с ним – и многожды участвовала в совместных распевках).

Не последней проблемой были кадры – хоть сколько-нибудь компетентные и такие, чтобы не разбежались, сверкая пятками, кто куда сразу же после пересечения границы. В этом смысле «старые большевики» – как раз такие, как отец ИА, – подходили лучше прочего (а особенно если к ним прикомандировывались, чтобы уменьшить риск побега или перевербовки, чекисты); а еще всем работникам посольства и торгпредства платили огромные деньги<sup>38</sup>; это был хороший стимул не думать о смене флага. Присутствие семьи по понятным причинам приветствовалось. Владение немецким считалось необязательным.

Семья ИА оказалась в столице Германии за несколько месяцев до биржевого краха, в момент, когда «голдене цванцигер» вспыхнули самым ярким пламенем. Берлин в 1929 году – Берлин Дикса и Гросса, Брехта и Дёблина, Хиндемита и Вайля, Мурнау и Ланга – был, возможно, наиболее примечательным в экономическом (за исключением Москвы, по уточнению К. Ишервуда<sup>39</sup>), культурном и политическом отношении городом мира. Совсем недавно образовавшийся из нескольких соседних поселков мегаполис – прототип грандиозного ланговского Метрополиса – сконцентрировал в себе лучшее и худшее из того, что было в проигравшей войну Германии. Тут бурлила насыщенная экспрессией, эксцентрикой и экстравагантностью – сексом, уличным насилием, истеричным весельем, депрессией, надеждами и отчаянием, наркотиками – жизнь всего и всех чересчур: от настоящих, не коррумпированных властью, готовых умирать за свои идеи прямо на weddingских улицах коммунистов – до фашистов-погромщиков, от молодых калек-ветеранов – до великосветских старух, чьи руки помнили поцелуи Бисмарка.

Берлин не ключевой, но, пожалуй, самый экзотический период в биографии нашей героини; и даже если бы фантастические слухи подтвердились и она в самом деле охотилась в Германии в 1945-м за арт-сокровищами Третьего рейха, – даже и так, эпизод, где она оказывается в фильме «Кабаре» или сериале «Вавилон – Берлин», в кристоферишервудском-брехтовском-фрицланговском Берлине, в шпионском гнезде, в момент расцвета тайных военных и торговых контактов СССР и Веймарской Германии, – выглядел бы не менее интригующим. «Веймарская Антонова» – видевшая, предположительно, и Блутмай, и Жозефину Бейкер в костюме из перьев, и чуть ли не – с немецкими медиа, в поздних интервью, ИА была чуть раскованнее, чем с читателями «мемуаризованной» автобиографии, – самого Гитлера, «показавшегося в окне рейхсканцелярии»; дышавшая одним воздухом с людьми в диапазоне от Тельмана до Марлен Дитрих, – провела детство на том балконе<sup>40</sup>, с которого можно было вживую наблюдать наиболее драматичные события эпохи: от первого еврейского погрома на Курфюрстендамм 12 сентября 1931 года до горящего Рейхстага 27 февраля 1933-го.

Особенностью Берлина того времени было и обширнейшее русское «подполье», отчего, собственно, его и называли уже тогда «русским» городом. Русским – в 1929 году в большей даже степени советским, околопосольским, – чем эмигрантским. Советское посольство<sup>41</sup> –

---

<sup>38</sup> Александр Рапопорт (Рапопорт А. Советское торгпредство в Берлине: Из воспоминаний беспартийного спеца. – Нью-Йорк, 1981.) пишет, что зарплаты высшего менеджмента были очень высоки не то что по советским, а по немецким меркам: тысячи марок. Согласно подсчетам Т. Солоневич, в Берлине совслужакам платили «в среднем в 20–25 раз больше, чем проживающим внутри СССР» (Солоневич Т. Три года в берлинском торгпредстве. – София: Голос России, 1938.).

<sup>39</sup> Впрочем, судя по другим воспоминаниям, тогдашняя Москва в смысле внешнего вида сильно проигрывала Берлину: «Огромный, четырехмиллионный город, с прекрасными чистыми улицами, площадями и парками, великолепными витринами и разноцветной, феерической ночной рекламой – был так не похож на грязную, обшарпанную, серую советскую Москву, что в первые дни мы ходили как обалделые. Было странно, что можно все купить без очереди, а масса красивых предметов... заставляли нас останавливаться и простаивать подолгу перед витринами» (Там же).

<sup>40</sup> Schlögel K. Das Russische Berlin. – Berlin: Suhrkamp, 2019.

<sup>41</sup> Обильнейший – гораздо богаче собственно мемуаров ИА – источник, позволяющий составить представление об инсти-

к которому отец ИА имел самое прямое отношение – никоим образом не замыкалось на формальной дипломатической деятельности. Станным образом здание на Унтер-ден-Линден между 1927-м и 1933-м пользовалось репутацией светского «модного» места. Там регулярно устраивались приемы, где щедро подавали шампанское, икру, красные вина, осетрину, туда приходили люди в диапазоне от Дьёрдя Лукача до Эрнста Юнгера, то есть «все», кроме совсем уж национал-социалистов. Под присмотром посольства действовало Общество друзей новой России, в котором состояла не какая-то прикормленная шушера, а, например, Альберт Эйнштейн. Весь этот комплекс проектов и мероприятий был нацелен не на членов КППГ, которую Кремль финансировал отдельной строкой, а на буржуазию: нужно было демонстрировать культурную, научную и экономическую привлекательность Советской России – и, разумеется, заодно вовлекать полезных идиотов всех мастей в орбиту советского влияния. Советы вызывали пусть несколько скандальный, но интерес, даже жгучее любопытство. И не только идеология: фотографии жены Луначарского печатали в журналах мод. Осознание, что подоплекой всего этого советского мотовства является шпионаж, – немцы прекрасно понимали, что именно происходит, – придавало всему этому фантазмагорическому симбиозу пикантности.

Дом, где поселилась семья ИА, называли «Советским» – и там жили посол Н. Крестинский, Сванидзе, Аллилуевы, Коллонтай; среда «старых большевиков» – где отец ИА чувствовал себя, надо полагать, в своей тарелке. (И вот уж нет ничего удивительного, что девочка из этого инкубатора 30 лет спустя становится директором Пушкинского музея.)

Любопытнейший набор артефактов – открытки отца ИА, А. А. Антонова, адресованные Полине Эммануиловне Полюшиной, матери Галины Антоновой (сводной сестры ИА)<sup>4243</sup>. В них фигурирует в качестве обратного адреса (Berlin Kreuzberg, Lindenstrasse 20–25) знаменитый комплекс зданий на Линденштрассе – советское торгпредство, а на самом деле осиное гнездо, где работали люди из НКВД, ГРУ, Коминтерна, которые занимались либо размещением и при-

---

туциях, в рамках которых существовала в Берлине семья Антоновых, – воспоминания Тамары Солоневич, работавшей с 1928 по 1931 год в берлинском торгпредстве СССР (Солоневич Т. Указ. соч.). Именно оттуда можно узнать и про то, что СССР развернул в Берлине огромную шпионскую инфраструктуру, нацеленную не только на Германию, но и на всю Западную Европу, и что у этой шпионской – коминтерновской – инфраструктуры было два центра – советское посольство и советское торгпредство в Берлине, и об эпидемии невозвращенчества, начавшейся как раз в 1929 году, и про то, как были устроены связи СССР с Коммунистической партией Германии. Жена русского националиста, публициста Ивана Солоневича, женщина с крайне нелегкой судьбой (1894–1938), Тамара Солоневич успела оставить очень живые, пропитанные отвращением к большевизму (и антисемитизмом; Германия после 1933-го ей нравится еще больше) мемуары, из которых можно уяснить многие нюансы, касающиеся жизни семьи Антоновых в Берлине. Там даже фигурирует, среди прочих служащих посольства, некий (вызывающий у мемуаристки омерзение) экономист Антонов – с сожительницей, «какой-то полупольской, полунемецкой еврейкой, которая вела, по-видимому, очень важную работу в германской компартии», – но, похоже, это все же однофамилец, потому что ведет он себя скорее как прикомандированный чекист, чем как крупный администратор. В любом случае Александр Антонов наверняка был одним из тех, от кого ее тошнило, – старый большевик с женой-еврейкой; неприемлемая для антисемитов и антисоветчиков Солоневичей комбинация.

<sup>42</sup> Можно реконструировать следующее. Понятно, что в Берлин ИА попала семилетним ребенком с отцом и матерью. Отец много работал и часто находился в разъездах. Мать, по словам ИА, работала машинисткой в посольстве; ей на тот момент было около 30 лет. Не сразу – когда ИА исполнилось девять – к ним приехала ее сводная сестра Галина, и у них, судя по некоторым рассказам ИА, сложились не самые лучшие отношения, хотя старшая по-сестрински присматривала за младшей. Впрочем, мы знаем, что в случае с ИА всегда важно выслушивать и другую сторону. О характере отношений внутри семьи можно судить по написанной девятилетней ИА открытке со штемпелем 14–7–31: «Здравствуйте, дорогая галена мама галечке хорошо первые дни она плакала но потом не стала она говорит что ее очен хорошо она веселая и радосная об вас не вспоминает крепко целую вас ира Антонова» (орфография сохранена). Что касается отца ИА, то он обращается к тому же адресату «Милая мама дорогой дочурки!» и извиняется за задержки переводов – не по его вине. «Поздняя» ИА описывает эти обстоятельства с нескрываемой горечью: «Я ведь по-разному могу вспоминать: на фотографии я жизнерадостная девочка, сижу рядом с мамой, а вместе с тем, когда я сейчас смотрю, я думаю: боже мой, мамочка, ну какая же ты была несчастная в это время! На многих фотографиях в Германии я вместе с моей сводной сестрой Галей. Папа попросил маму взять ее с собой. В Москве было голодно тогда, а она же была его дочкой от другой женщины, и мама взяла» (Антонова И. Об искусстве и жизни. Разговоры между делом. – М.: АСТ, 2023.).

<sup>43</sup> Сохраненные сыном Г. А. Антоновой, а затем отсканированные и (в высшей степени любезно) предоставленные автору историком ГМИИ А. М. Беляевой.

емкой заказов военно-технического оборудования, либо, выдавая себя за кого-то еще, промышленным шпионажем и агитацией<sup>44</sup>.

Солоневич описывает<sup>45</sup> Линденштрассе, 20–25, как «красивое здание, с характерной для берлинских домов графитовой крышей, рассчитанное на столетия, с толстыми стенами и импозантными антрэ» – и подтверждает, что задачей этого учреждения, в котором числилось от 1200 до 1500 сотрудников, было обеспечение обмена продовольствия, отбираемого у советского крестьянина, на машины и оборудование (помимо собственно сырья, торгпредство искало покупателей еще и на культурные ценности – от картин Тициана до фильмов Эйзенштейна).

Вслух размышляя в своих интервью о том, какую же это «важную миссию» выполнял в берлинском торгпредстве ее отец (помимо статуса «старого большевика» у А. А. Антонова был еще и опыт хозяйственной деятельности – председатель правления Центрального стекольного треста, он во второй половине 1920-х руководил всем советским производством стекла), ИА указывает на его «фотокарточку с известным французским кинематографистом»<sup>46</sup> (увы, неназванным): он, «видимо, исполнял какие-то обязанности в области культуры». И присовокупляет, что «он каждый вечер бывал в посольском клубе» (и мало того что часто водил туда ее, например в кино, – так еще и «перед началом сеансов я часто танцевала в фойе клуба, обожала это делать. Стоило разок попросить, повторять не приходилось. Кто-то из взрослых садился за рояль, и начинался бесплатный концерт»<sup>47</sup>).

Это клуб «советской колонии» Roter Stern, на Дессауэрштрассе, 2; трехэтажное здание, ставшее центром культурной жизни «красного Берлина», где крутили кино (ИА посмотрела там первый звуковой советский фильм «Путевка в жизнь», «Броненосец Потемкин», «Златые горы»; перед сеансами приглашенные из Москвы докладчики читали лекции о международном положении) и устраивали концерты самодеятельности. В «Разговорах между делом» ИА, в целом по обыкновению наводя тень на плетень, вдруг сообщает, что ее отец ЗАВЕДОВАЛ культурной программой – то есть, видимо, как раз этим клубом; в сохранившихся, впрочем, анкетах А.А.А. про клубную деятельность не упоминается.

Из серии пунктирных зарисовок мемуаристки понятно, что ИА если и не родилась той «Антоновой», какой все ее знают – женщиной, не имеющей обыкновения упускать малейшую возможность приобрести новые познания и эмоции, так или иначе связанные с культурой, – то, во всяком случае, превратилась в нее именно в Берлине, городе, где всегда найдется, где скоротать вечер так, чтобы об этом можно рассказывать внукам. Вместе с родителями она ходила в «Комише опер» на «Летучего голландца», в тот самый советский киноклуб на «Голубого ангела» с Марлен Дитрих (пикантная комедия, в которой немалую роль играют школьники), на «Ногами вперед» с Гарольдом Ллойдом, в Пергамон-музей (Пергамский алтарь лет через 15 окажется во дворе Пушкинского), в зоопарк (где, к своему ужасу, в одной из клеток они увидели живых людей, африканское семейство), в мюзик-холлы – на концерты Эрнста Буша и Вертинского. Память и перья одноклассников ИА оказались еще живее; из их мемуаров можно выудить кое-какие детали, позволяющие реконструировать жизнь советских детей из круга ИА в Германии. Ровесница ИА Нина Фридмановна Кривинюк (Вольфсон) рассказывает<sup>48</sup>, как перед отъездом им дали талоны на приобретение белья в совнаркомовском распределителе; как, гуляя по Курфюрстендамм, удивлялись, что с лотков продаются бананы и ананасы, нищие на улицах играют на пиле, а полицейские Schutzpolizei переводят через проезжую

<sup>44</sup> Даллин Д. Советский шпионаж в Европе и США. 1920–1950 годы. – М.: Алгоритм, 2017.

<sup>45</sup> Солоневич Т. Указ. соч.

<sup>46</sup> Антонова И. Воспоминания. Траектория судьбы. – М.: АСТ, 2021.

<sup>47</sup> Ванденко А. Хранитель вечности // Итоги. 2012. № 12 (823).

<sup>48</sup> Архив еврейской истории: Т. 9 / Гл. ред. О. В. Будницкий. – М.: РОССПЭН, 2017.



часть группы младших школьников. Судя по тому, что мемуаристка пошла в первый класс – и там же оказалась ИА, последней пришлось учиться в 1-м классе дважды – сначала в СССР, потом в Германии (это, кстати, объясняет ее чуть запоздалое, в смысле возраста, поступление в ИФЛИ).

Теоретически ИА могли отдать и в настоящую немецкую школу. Так, Кира Аллилуева (племянница жены Сталина) сначала училась именно там, но детей в этом учреждении «муштровали жестко», «учили даже, как руки по швам держать», и однажды, когда она на молитве засмеялась, учительница влепила ей пощечину<sup>49</sup> (тут ее и перевели в советскую школу, к ИА). Скорее всего, немецкий вариант не подошел ИА просто потому, что на момент приезда в страну она совсем не знала язык<sup>50</sup>.

В советской школе при посольстве, на Унтер-ден-Линден, где оказалась ИА, «училось человек сто, на каждый из семи классов приходилось человек по 15–20»; Н. Кривинюк перечислила<sup>51</sup> несколько любопытных имен своих – и ИА – одноклассников, в том числе Георгия Арбатова и Киру Аллилуеву. Еще один «кадровый» курьез этого класса состоит в том, что в нем учился Лоллий (Лолка) Владимирович Эйферт, чей отец, во-первых, был замдиректора Государственного Музея нового западного искусства и как раз в начале 1930-х, работая в торгпредстве, одновременно сохранял должность замдиректора ГМНЗИ<sup>52</sup>, а, во-вторых, в 1936-м стал на несколько лет – ни много ни мало директором ГМИИ им. Пушкина: будущий директор Пушкинского учился в одном классе с сыном другого будущего директора музея. Еще более курьезным образом ИА, по ее словам, была в школе влюблена именно в него – настолько, что охотно рассказывала<sup>53</sup> об этом много десятилетий спустя, – и сокрушалась, что ее школьный возлюбленный погиб на войне. Старшей пионервожатой в этом классе была женщина по фамилии Ажажа, часто приводившая с собой сына Владимира – который затем станет главным (в смысле по-настоящему знаменитым) советским уфологом.

Очевидно, что это была непростая школа, где училась элита, в том числе резко выделяющаяся и в плане своих финансовых возможностей; круг общения ИА – и социальные связи – формировался уже тогда.

По словам Солоневич, «особый торгпредский автобус разъезжал по утрам по квартирам коммунистов и доставлял их детей в школу». ИА, однако, ездила туда на собственном велосипеде<sup>54</sup>. Она запомнила, что немец, преподаватель физкультуры, научил ее «правильно плавать», углядев у нее «задатки спортивного таланта», – «и пытался их развить» (причем особо отмечал ее перспективность в плавании на спине: «я могу стать чемпионкой») и в целом «при-

<sup>49</sup> Аллилуева К. Племянница Сталина. – М.: Вагриус, 2006.

<sup>50</sup> Впрочем, Т. Солоневич объясняет, что «в конце 1929 года из центра пришло распоряжение, чтобы дети советских служащих за границей обучались исключительно в новообразующейся советской школе» – а по достижении 14 лет обязательно направлялись родителями обратно в Москву. Для Russische Schule купили землю в Ной-Темпельхофе и выписали туда учителей из Москвы: «...полуграмотных, некультурных, неряшливых, боящихся слово сказать нагрубившему или хулиганствующему ученику» (Солоневич Т. Указ. соч.).

<sup>51</sup> Архив еврейской истории: Т. 9.

<sup>52</sup> Не исключено, эти две работы Владимира Эйфорта были взаимосвязаны: как раз через берлинское торгпредство шли распродажи искусства – экспортная контора «Антиквариат» добывала валюту в обмен на национализированные картины, и ГМНЗИ, выполняя указание начальства, пытался в 1932 году продать своих «французов» из собрания Щукина и Морозова. Этого не произошло по нескольким причинам – многие потенциальные покупатели опасались исков от наследников, живших за границей; и еще вещи из ГМНЗИ чудесным образом уцелели благодаря кризису 1929 года – когда цены на все пошли резко вниз, а еще потому, что одновременно продавались вещи из Эрмитажа, казавшиеся более привлекательными, и они как бы заслонили собой слишком «новую» щукинско-морозовскую коллекцию – которую, однако, чуть не продали через Берлин, в непосредственной близости от ИА ([https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/op30\\_dumping\\_oils\\_art\\_sales\\_williams\\_1977.pdf](https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/op30_dumping_oils_art_sales_williams_1977.pdf)).

<sup>53</sup> Антонова И. Воспоминания. Траектория судьбы.

<sup>54</sup> Антонова И. Канва жизни. Фрагменты ненаписанной книги. Вступление и литературная запись Анны Гениной // Знамя. 2012. № 11.

вил любовь к спорту»<sup>55</sup>. Также она занималась («летала, делала кульбиты»<sup>56</sup>) на разновысотных брусьях. Несколько сохранившихся открыток немецкого периода семьи Антоновых адресовано в Heringsdorf – курортный городок на берегу Балтийского моря; Кира Аллилуева иронически называет его немецкой Ниццей. По словам ИА, там она «вместе с другими детьми работников советского посольства и торгпредства проводила три летних месяца»<sup>57</sup> (Кривинюк приводит подробности: «...неуютное здание... нелепое двухэтажное сооружение, старое и запущенное, напоминавшее подмосковные дачи») и «писала маме слезные послания: "Забери меня отсюда, больше не могу!"»<sup>58</sup>.

Одноклассники ИА наслаждались обществом друг друга, экзотическими для подростков из Советской России обстоятельствами и возможностями, которые сулил Берлин начала 1930-х: от походов на первомайские митинги, где выступал Тельман<sup>59</sup>, до совместных празднований на немецкий манер (например, в ночь на 1 января все гоняются за выпущенным из мешка с 12-м ударом часов поросенком, чтобы выявить того, кто окажется самым счастливым в наступающем году). Впрочем, судя по мемуарам, такого рода имитации чужих ритуалов едва ли стоит интерпретировать как попытки культурной интеграции – наоборот, по отношению к абorigенам в этой компании было принято вести себя вызывающе: так, Кира Аллилуева, ощущавшая себя «советской» девочкой, угодившей в буржуазное болото, «собирала ребят во дворе – и мы шли раскулачивать немецких буржуев». Допускались и экскурсии «в чужой сад, и украсть продукты в магазинах – не от голода: "буржуйское" не ели – выбрасывали. Брезговали». «Мы ведь революционный процесс понимали по-своему. Например, сбивались кучей во дворе, где дома образовывали колодец, там все было особо хорошо слышно, и громко по-немецки пели "Интернационал". А немцы кричали нам: "Русские свиньи!" А мы все равно поем! Ужасные озорники были. Настоящая банда человек в пятнадцать»<sup>60</sup>.

В том, кто планировал траекторию жизни ИА, определенно есть какая-то предрасположенность к Германии – потому что так или иначе, всю жизнь ее, то так, то эдак, выносило вовсе не куда следует – в Италию или Францию, – а, как в «Пятнадцатилетнем капитане» в Анголу вместо Бразилии, – на немецкий берег. Начиная с самого детства и до поздних многократных августовских поездок на вагнеровский фестиваль в Байройт; от частых директорских визитов в Дрезден и в ФРГ 1970-х с использованием сети контактов ее знакомого, посла и коллекционера В. С. Семенова, – до занявшей более десятилетия подготовки выставки «Москва – Берлин». Особой приязни, однако ж, к этой стране, как, допустим, к Франции, ИА, кажется, не испытывала, несмотря на владение немецким<sup>61</sup>, на декларируемую любовь к немецкой романтической музыке, на исключительно глубокие познания в немецкой литературе; если ИА и была «немкой» по характеру, то лишь на уровне самых клишированных представлений об этнических особенностях: вечно поджатые губы, скарденность, педантичность, умеренность.

<sup>55</sup> Проявлявшуюся впоследствии, среди прочего, еще и в том, что ИА была болельщицей (футбол, хоккей, художественная гимнастика), с 1947 года выписывала «Советский спорт», посещала олимпийские состязания (последний раз в Турине, 2006).

<sup>56</sup> Ирина Антонова: Меня на земле держит только сын // Известия. 2020. 3 декабря.

<sup>57</sup> Ванденко А. Указ. соч.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Аллилуева К. Указ. соч.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> З. Трегулова рассказывает о том, как ИА открывала «Берлин – Москву» в Германии (по неприятному совпадению в разгар скандала с трофеями): «Она произносит на 40 минут блистательную речь на немецком. Языком она владела безукоризненно. Были проблемы с английским, потому старались переговоры вести на французском или немецком. И в конце она произносит фантастическое mot – что в процессе работы над этой выставкой у нас были такие тесные дружеские отношения, что из этой любви родилось чудесное дитя любви – обыграв фамилию [дизайнера выставочного пространства Даниэля] Либескинда: "Aus diese Liebe hat eine wunderschöne Liebeskind geboren". Зал просто устроил ей овацию» (З. Трегулова. Личное интервью.).

И когда интервьюер задает ей вполне естественный после порции мемуаров о детстве вопрос: «Наверное, Берлин с тех давних пор любимый город?» – ИА отмахивается: «Ни в коем случае. Как говорится, не мое»<sup>62</sup>.

И все же Берлин придает и так голливудской, в сущности, биографии ИА особый шампанский блеск; было бы преувеличением сказать, что феномен ИА – порождение «веймарского Берлина», но, несомненно, в ней всегда было «нечто вавилон-берлинское». Эмансипированная, осознающая свои политические права и профессиональные возможности, уверенно чувствующая себя в любом публичном пространстве женщина; условно марлендитриховский стиль – каблуки<sup>63</sup>, платья до колен, прямая спина (сформированный на тренировках в открытых бассейнах мышечный корсет), систематическая забота о телесном здоровье, культ физического труда, «шпорт унд активитетен» (от ходьбы по берегам Ванзее до посещения спортивных состязаний). Наконец, ощущение своей уникальности в силу причастности к сильному, молодому, враждебному всем на свете – и безбожно шпионящему везде где только можно – социалистическому государству.

Какими бы «советскими» ни были ее семейная «закваска» и дальнейшее воспитание – она уже тогда увидела, как выглядит альтернатива. Как заметил в своих мемуарах<sup>64</sup> берлинский одноклассник ИА, академик, директор Института США Георгий Арбатов (который в 1980-х, будучи горбачевским советником, помогал ей в споре за здание «Автоэкспорта» на Волхонке), – несмотря на то что в Германию попал в совсем юном возрасте, «много понимал: семья была очень политизированная, отец, его друзья говорили в основном о политике, я уже знал немецкий язык, что-то читал, слышал по радио, видел на улицах и в кинохронике»<sup>65</sup>. Следующую мысль часто можно было слышать от самой ИА, пусть в других контекстах: «Что дала мне, уже взрослому, эта пятилетняя жизнь за рубежом в детстве? Во-первых, трезвое представление о Западе, а если говорить нашим идеологическим языком – о капитализме. Я на всю жизнь получил иммунитет от двух крайностей. Первая – сугубо негативные представления о капитализме, о западном обществе, включая "обнищание" пролетариата, "имманентно присущее" этому обществу презрение к туманным идеалам и духовности и т. д. И вторая – идилическое представление об этом обществе как о царстве всеобщего благосостояния, свободы и справедливости»<sup>66</sup>. Берлин начала 1930-х остался в истории тем местом, где демократия не смогла защитить себя, позволив радикалам подорвать систему изнутри. Возможно, некоторое свойственное ИА на протяжении дальнейшей жизни<sup>67</sup> презрение – или снисходительная подозрительность – к демократической системе восходит как раз к событиям 1933 года.

Последние немецкие месяцы, по словам ИА, ее семья прожила то ли (есть две версии) в самом посольстве на Унтер-ден-Линден, то ли в районе аэропорта Темпельхоф – откуда ей приходилось по 40 минут ездить на велосипеде в школу. Маршрут этот в историческом смысле пролегал уже по гитлеровской Германии (канцлерство лидера НСДАП начинается с 30 января 1933 года; конец марта – поджог Рейхстага; 10 мая – первые костры из книг); таким образом, зная современную историю этой страны не только по советским медиа, ИА довольно рано получила возможность задуматься о том, что означает подозрительное сходство двух типов тоталитаризма.

<sup>62</sup> Ванденко А. Указ. соч.

<sup>63</sup> Каблуки в Германии носили в ту пору и дети – считалось, что это полезно против плоскостопия. В Москве это было не принято; Кира Аллилуева рассказывает, что по возвращении в Москву дети над ней смеялись, и она потребовала у родителей, чтоб каблуки отрезали (Аллилуева К. Указ. соч.).

<sup>64</sup> Арбатов Г. Человек системы. – М.: Вагриус, 2002.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> В 1991 году ИА «абсолютно искренне» говорила своим сотрудникам, что «на демонстрации ходят люди, которым нечего делать».

литаризма, проявившееся в архитектуре, кино, живописи; похоже, эта шокирующая мысль<sup>68</sup> занимала ее на протяжении десятилетий – и вряд ли случайно в тот самый день, когда два Берлина превратились в один, она как раз занималась выставкой «Москва – Берлин»; видимо, они много обсуждали эти «параллели» с Майей Туровской, которая, наряду с ИА и Вадимом Полевым, была одним из главных идеологов проекта.

...Дело шло к окончанию длительной отцовской командировки: новый режим не сулил советским гражданам, да еще с еврейской кровью, ничего хорошего.

В Москве – ИА повезло: самое худшее время повальной принудительной коллективизации она провела за границей и не видела ужасов, которые сопровождали эту чрезвычайную урбанизацию, – ее семью ожидала трехкомнатная квартира на Покровском бульваре; не исключено, с приглядывавшей за ней подругой отца в дверях.

---

<sup>68</sup> Не путать с идеей о «единой парадигме художественного авангардизма и политического тоталитаризма», которая, по свидетельству В. Полевого, была квалифицирована ареопагом «Москвы – Берлина» как искусствоведческая «новая напасть»: «благоглупости Бориса Гройса» (Полевой В. Москва – Берлин // Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина – 100 лет. 1898–1998. – М.: Галарт, 1998.).

## IV



Клод Лоррен

**Пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657**

Холст, масло. 100 × 135 см

Галерея старых мастеров, Дрезден

Почти одновременно с появлением здесь ИА, по странному совпадению, над Волхонкой словно бы затормозила огромная звезда, пространство над зданием вдруг раздвинулось – и в проём хлынула магия. Со всех сторон к капищу потянулись процессии с подношениями – от Пергамского алтаря и «Сикстинской Мадонны» до сахарного бюста Сталина и майолевских бронзовых обнаженных. Грандиозный исторический катаклизм уменьшил населяющие ландшафт фигуры – но напитал мощью каменный чертог: колонны, держащие драгоценный груз, налились тяжестью, расширились в диаметре, ввинтились в фундамент; не пострадавшие от бомбежки и разрухи полуруины – но окутанный золотистой дымкой и украшенный для великого праздника храм, где происходит епифания, преображение, пресуществление: духа – в плоть, вина – в кровь, камня – в хлеб, гипса – в мрамор. Наступает короткий Золотой век.

«Золотым веком» Достоевский называл клодлорреновский «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» – еще одну, кроме «Сикстины», дрезденскую картину, доводившую его до полубомбочного состояния; эти его «визуальные оргазмы» (как выразился бы экс-директор Метрополитен-музея Т. Ховинг) вылились в несколько похожих друг на друга экфрасисов, где он упоминает «голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье... солнце... колыбель европейского человечества... земной рай... чудный сон, высокое заблуждение челове-

ства... мечту самую невероятную из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы»<sup>69</sup>.

Помимо пейзажа с колыбелью, здесь изображена еще и грустная история нимфы Гала-теи и юноши Ациса: счастью любовников не суждено продлиться долго – ревнивый циклоп Полифем, полагаящий себя «хозяином» девушки, наблюдает за купающейся в нежности парой и готов отомстить. Трагическая коллизия, мечта о рае и «Дрезден» – место, где можно ненадолго узреть рай, чтобы, выйдя из галереи, навсегда утратить возможность исцелиться от меланхолии, – уже в XIX веке слились в русском культурном сознании воедино.

В этом смысле стоит ли удивляться, что цепь последующих событий оказалась роковым образом запрограммирована в самом сюжете Лоррена: дрезденская коллекция – прибытие которой в 1945-м вызвало массовый синдром Стендаля и эйфорию у всех, кто поверил, будто колыбель европейского человечества отныне находится в Пушкинском, – очень скоро была утрачена, обернувшись таким же миражом, как и сам Золотой век, главным свойством которого остается недолговечность; миражом – и напоминанием, что никакие слезы, мольбы и посулы не вернут его никогда.

Первый контакт ИА с трофейным искусством зафиксирован на не менее знаменитой, чем «Поцелуй на Таймс-сквер», фотографии 1945 года: статная молодая женщина энергично «принимает» в свой Музей крупноформатные, наводящие на мысли о старинных полотнах в золотых рамах, ящики; не то во дворе Пушкинского, не то «где-то в Германии». «Классический» слух, касающийся ИА, состоит в том, что она в 1945-м – инкогнито, под прикрытием – самолично вывозила добычу из логова поверженного противника. Правда в том, что в Германию она тогда не попала (ИА всегда заявляла, что если бы она все-таки была там в 1945-м, в любом из чинов, то никогда не скрывала бы этого, а, наоборот, гордилась, и в ее исполнении это звучит правдоподобно), но в ящиках действительно трофеи – Дрезденская галерея<sup>70</sup>.

На протяжении всей своей профессиональной жизни ИА настаивала на формуле «мы спасли Дрезденскую галерею»; после появления исследований К. Акинши и Г. Козлова формула была поставлена под сомнение – при всем несомненном благоговении, которое сотрудники Пушкинского испытывали к прибывшим на Волхонку «святыням», спасение заключалось главным образом в бережном хранении – и обеспечении наилучших условий в не лучшем, однако ж, образом приспособленном для этого помещении<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 13. – Л.: Наука, 1975.

<sup>70</sup> Буквально через несколько недель после зачисления в штат Музея ИА в самом деле чуть не отправили на «освобожденные территории» в составе трофейной бригады. Это один из ее любимых речитативов: как ее вызвал Б. Р. Виппер – «вы знаете немецкий, берите каталог и поедете сверять!», как ей моментально спили и выдали майорскую форму, она пошла в ней гулять по улице Горького, и ей даже честь отдавали, но в этот момент отец вернулся с фронта – и, оказывается, его тоже посылают в Германию: «Папа, может быть, с тобой одним самолетом!..» Реплики отца в ариозо отсутствуют, ни с какого фронта, ни зачем ему опять в Германию, ни как он отреагировал на энтузиазм дочери – неизвестно; сцена заканчивается тем, что вступает невидимый хор третьих лиц (бас, минорная тональность): «Не-е-е-ет! Вы слишком молоды...» Существует, однако ж, и другая версия – услышанная автором этой книги от нескольких собеседников, – согласно которой на самом деле выезде в Германию воспрепятствовал как раз отец ИА – подняв свои знакомства, он добился отзыва «приглашения», – чем страшно огорчил дочь, видимо, не вполне осознававшую степень опасности этого рейда (не до конца замиренная Германия; поездка через контролируемую партизанами «Армией Крайовой» Польшу) и испытывавшую желание поучаствовать в настоящих приключениях. Майорскую форму пришлось сдать; в Германию вместо ИА отправили коллегу постарше – искусствоведа Наталию Ивановну Соколову (1897–1981).

<sup>71</sup> Если за дрезденскими картинами из условного топ–500 действительно ухаживали изо всех сил, то, поскольку в Пушкинском было заведомо мало пространства и возможностей не то что для реставрации, но и для хранения, множество трофейных вещей разрушались и портились. (Г. Козлов об этом очень подробно – по результатам проверки конца 1949 г. (Козлов Г. Выставка подарков И. В. Сталину имени А. С. Пушкина // Отечественные записки. 2006. № 1.))

Первая часть операция по «спасению»<sup>72</sup> вовсе не закончилась летом 1945-го. Новые эшелоны – и новые ящики – явились весной 1946-го. Рабочий день в эти недели был официально продлен до 22:00<sup>73</sup>.

Собственно физическое перемещение вещей в музей (например, 28 марта ИА работает на приемке на железной дороге и затем сопровождает автомобили с грузами) было только началом: дальше надо было не просто аккуратно распаковать вещи и найти для каждой свой угол, но и составить карточки – и ладно бы только на «Сикстинскую Мадонну» и «Святую ночь» – на десятки тысяч (34 548) предметов Особого фонда. А затем регулярно сверять памятники с инвентарными книгами, убеждаясь, что ничего никуда не запропастилось и все содержится в надлежащем состоянии. Это было нечто среднее между золушкиными заданиями и сизифовым трудом – работа, которую заведомо невозможно выполнить наличными силами и особенно в текущих условиях. Хуже прочих приходилось – и в следующие десятилетия в связи с расширением требований эта проблема только усугубится – нумизматам: десятки тысяч предметов, которые крайне сложно идентифицировать и описать – справочников-то нет; поэтому они вечно не выполняют план, тормозят показатели, плетутся в хвосте и всё «теряют», – хотя бы всего лишь по документам. Впрочем, не легче было с крупноформатными произведениями, которые невозможно просто ссыпать в какую-то коробку и забыть о них на время; поэтому весьма значительную часть рабочего времени сотрудники посвящали попыткам организовать расстановку скульптур наилучшим образом: «Необходимо предложить Античному отделу заменить Аполлона Савроктон – Гермесом, а также поставить Мелеагра, или слепок с Менады, так как Скопаса показывать на голове раненого воина – трудно и неправильно»<sup>74</sup>; протоколы заседаний дирекции изобилуют такого рода свежими идеями.

И все же, судя по мемуарам, самолично ощущать действие невидимого магнита, каждый день притягивающего в Музей новые сокровища, было воодушевляющим опытом. За несколько месяцев в «музее слепков» материализовалось такое количество прежде невозможных здесь вещей, что даже аналогия с Лувром при Наполеоне не показалась бы обитателям Волхонки гиперболой. Вспомним тот каталептический транс, в который 90-летняя ИА впала после приобретения в коллекцию Музея одного портрета Хальса, – и, возможно, хотя бы отчасти поймем ее состояние в 1945–1946-м.

<sup>72</sup> Наиболее яркой иллюстрацией тезиса о спасении считается советский фильм 1961 года «Пять дней – пять ночей», где под музыку Шостаковича красноармейцы спасают «Сикстинскую Мадонну» из сырой шахты. ИА всегда придерживалась именно этой версии – и особенно укрепилась в своем убеждении после того, как в начале 2000-х ей устроили экскурсию в те самые шахты. Согласно альтернативному мнению, которого придерживается (Reimer N. Zweifel gerettet, einfach geraubt // Die Tageszeitung. 25.08.2005.), например, Вернер Шмидт, директор Дрезденской галереи до середины 1990-х, шахта была сухая, климат там поддерживался идеальный, организовывались регулярные проветривания, контрольные замеры воздуха осуществлялись трижды в день и чуть ли не за каждой картиной присматривал специально отобранный эсэсовец с дипломом реставратора. Справедливости ради заметим, что Мартин Рот, следующий директор Дрезденской, – пригласивший в 2005 году ИА в Дрезден на открытие (любезно организованной РИА «Новости») фотовыставки, посвященной приключениям вернувшейся галереи, – признал, что в надлежащих климатических условиях под землей в 1945-м хранилась лишь часть картин, тогда как, согласно новейшим данным, множество вещей действительно пострадали от избытка влажности – и, соответственно, советским реставраторам очень даже было что спасать. Братья Корины, безусловно, вложили годы своего труда, чтобы отреставрировать «Сикстину», «Динарий кесаря» и еще несколько десятков картин; но поскольку вопрос о том, где именно были повреждены конкретные вещи: еще в соляных шахтах, в немецкой зоне ответственности, – и/или (как, ссылаясь на документы, предполагают Г. Козлов и К. Акинша) при транспортировке в Москву – остается без ответа, (излюбленный ИА) термин «спасение» на сегодняшний день не является консенсусным и глубоко политизирован. Факт, что а) Пушкинский второй половины 1940-х – пострадавший от бомбежки, с невозстановленной крышей, страдающий от плесени и ржавчины, переполненный, использующийся отчасти как жилое помещение – был не самым удачным местом для того, чтобы держать там дрезденские шедевры; б) выбор ИА эмоционально окрашенной лексики имеет под собой основания – уж она-то точно делала в эти годы все, чтобы сохранить вещи, перед которыми благоговела.

<sup>73</sup> Подробнее о Пушкинском в этот период – в исчерпывающем исследовании: Александрова Н. В. ГМИИ им. А. С. Пушкина в годы Великой Отечественной войны. «Мы были немного папанинцами на льдине...» Воспоминания, дневники и письма сотрудников» / Ред. Е. О. Новикова. М., 2020.

<sup>74</sup> Из архивов ГМИИ, записано автором.



Ощущение, которое испытывали от «глядения» на «Дрезден» сами искусствоведы, – особенно неленинградские, изучавшие мировое искусство в лучшем случае по черно-белым диапозитивам, а чаще просто по описаниям людей, которым удалось посетить несколько западных музеев пару десятков лет назад, – а теперь вдруг погрузившиеся в «бездну духовного богатства» – причем прямо здесь, «в нашем музее, где лишь однажды был показан Рембрандт, привезенный на выставку из Эрмитажа»<sup>75</sup>, – напоминало им, по выражению А. Каменского, «умственный запой». Собственно, именно в момент, когда в ящиках обнаружили Рафаэль и Боттичелли, Пинтуриккьо и Тинторетто, ИА, надо полагать, и поняла, что она никуда из этого места не уйдет – и что ей повезло найти «работу мечты» в лучшем из музеев.

Никто не сомневался, что «Дрезден» в Пушкинском – навсегда, и поэтому для живописи сразу же, в 1945-м, расчистили весь второй этаж и стали развешивать картины. «Сикстинскую Мадонну» поместили между колоннами в апсиде, чтоб она была видна сразу от лестницы, и пока на все это богатство приходили смотреть обладатели разного рода привилегий по спецпропускам и приглашениям, – но предполагалось, скоро «Дрезден-на-Волхонке» откроется и для широкой публики. Летом 1946-го, однако, вышел приказ о сворачивании большой экспозиции; следовало отобрать лишь наилучшие вещи и развесить их всего в двух залах – и попасть в этот «музей-в-музее» было уже сложнее, и всего раз в неделю. Официальным хранителем сливок «Дрездена» – 225 картин – стал как раз муж ИА (поэтому «я Дрезденскую галерею рассматриваю как свою собственную»<sup>76</sup>; впоследствии Е. Ротенберг напишет, в соавторстве с И. Даниловой, книгу о галерее); он же, в качестве ученого секретаря, утверждал списки посетителей и водил персональные экскурсии: «Я перевидал огромное количество людей известных и менее известных, но важных, которым мне приходилось давать объяснения» – в диапазоне от маршала Жукова до режиссера Эйзенштейна<sup>77</sup>. Так продолжалось еще три года, но в 1949-м – в связи с развертыванием «Подарков Сталину» – захлопнулись ставни и на этом окне: вещи сняли со стен, разместили в запасниках, заштабелировали, законсервировали. Все это вызывало у сотрудников вопросы: раз это «честные трофеи» – почему их нужно прятать? Не преступление ли это – замуровать «Сикстинскую Мадонну»? И сколько продлится это заточение? Почему нас принуждают быть похожими на воров, ожидающих, пока скандал уляжется?

Ответы на свои вопросы они так и не получили, но через некоторое время после смерти Сталина дело вдруг сдвинулось с мертвой точки.

1955-й стал годом трагедии, ярости и ликования.

Вернуть сокровища Дрездена в недавно образовавшуюся ГДР, по политическим соображениям<sup>78</sup>, было инициативой В. С. Семенова – бывшего коменданта Берлина, затем посла в ГДР, впоследствии хорошего знакомого и делового партнера ИА. Он высказал свои соображения на этот счет еще в 1953-м, но ход им дали только два года спустя, причем вдруг зажегшийся зеленый свет оказался слишком ярким: Семенов просил немецкое руководство оставить что-нибудь «в знак благодарности» – не то что даже «Сикстину», а хотя бы лиотаровскую «Шоколадницу», – но тщетно.

<sup>75</sup> Алпатов М. Воспоминания. – М.: Искусство, 1994.

<sup>76</sup> Чаковская Л. Беседы с Е. И. Ротенбергом (окончание) // Искусствознание. 2013. № 3–4.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> «Авторитет Германской Демократической Республики нуждался в поддержке. И, видимо, Хрушев 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. 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» (Чаковская Л. Указ. соч.).

О том, что Полифем забирает у Ациса Галатею, в Пушкинском узнали из газет в марте 1955-го; затем потерявших дар речи сотрудников проинформировали, что перед репатриацией нужно будет организовать выставку.

Б. Р. Виппер принял решение: из 750 вещей покажут только 600 – остальные «либо второстепенные, либо повторяют одного и того же художника. Ту часть, которая в силу больших размеров сняты с подрамников и хранятся на специальных круглых валах, тоже не покажут»<sup>79</sup>. На выставку выделили 13 залов на первом и втором этажах – на практике в них удалось вместить только 515 картин. За несколько недель нужно было убрать постоянную экспозицию в запасники, развесить сотни вещей, подготовить каталог, буклеты, экскурсоводов.

8 сентября 1955 года ИА приказом замминистра культуры Кеменова включена в очень небольшой список (директор Третьяковки Лебедев, Виппер, Губер, Корин, И. А. Кузнецова, Чураков) членов комиссии по оформлению передачи картин Дрезденской галереи, она уже тогда была важной и влиятельной фигурой; наверняка опять сыграло свою роль знание немецкого языка.

Со 2 мая по 25 августа 1955 года Музей работал без выходных с 7:30 утра до 11 вечера. На «Дрезден» ломались десятками тысяч в день, всего его увидели миллион двести тысяч человек. В этот момент ИА впервые, видимо, столкнулась с феноменом массового интереса к своему Музею – и не к курьезным подаркам Сталину. Лето 1955 года позволило ей понять не только что такое выставка-блокбастер – но и как демонстрация высокого искусства из рода «досуговой активности» может превратиться в коллективном сознании в событие, с которым увязываются триумф и трагедия нации.

Вместе с Виппером и И. А. Кузнецовой ИА отвечала за верхние залы, где размещалась дрезденская «Италия»: водила экскурсии, читала лекции, по три в день; намекая на то, что жизнь была в те времена не слишком богатая, она упоминает, что ей даже удалось за эти месяцы заработать на первый в семье холодильник.

А. Каменский – уже тогда выдающийся искусствовед – вспоминает, что «сопровождал экскурсоводческим лепетом эту экспозицию и ее сокровища»<sup>80</sup>. Вряд ли стоит преувеличивать и степень подготовленности на тот момент самой ИА – и едва ли публика ожидала от нее лекции о том, почему, собственно, Рембрандт с Саскией разыгрывают притчу о блудном сыне и что именно за письмо читает вермееровская девушка. Судя по написанному Губером, при участии Виппера, сценарию фильма<sup>81</sup> о Дрезденской, главным трюком просветителей – и экскурсоводов – было обнаруживать в обликах разного рода библейских и мифологических персонажей современных автору «простых людей»: «в обличье Андромеды Х изобразил простую крестьянку». Это «расколдовывание», «демистификация» – всюду находить реализм: ох ты, батюшки, и здесь! – был, конечно, не основным, как говорили злые языки, но широко распространенным приемом советского искусствоведения.

По письму А. Каменского<sup>82</sup> можно понять характер «ажиотажа вокруг экспозиции, билеты на которую распределяли через райисполкомы»: «Паломничество в Дрезден не ослабевает, в день музей посещает более 10 000 человек. На музейщиках уже лица нет, что будет к концу выставки, трудно себе представить. В залах – чистое метро, толпы, шум, духота несусветная, грязища, которую то и дело наносят. Но, конечно, все это искупается...

---

<sup>79</sup> Из архивов ГМИИ, записано автором.

<sup>80</sup> Каменский М. Бесконечные разговоры об искусстве. <https://di.mmoma.ru/news?mid=3298&id=1477>.

<sup>81</sup> <https://www.net-film.ru/film-55435/>.

<sup>82</sup> Каменский М. Указ. соч.

Разумеется, масса смешного. Многие люди впервые видят не только западную, но и вообще живопись, передать их восприятие невозможно. Обалдевшие зрительницы несут ахинею»<sup>83</sup>.

Л. Парфенов в своем парадном, к 100-летию Музея, фильме, формулируя идентичность Пушкинского, сделал упор на Шукине – Морозове и Пикассо, однако существует и альтернативная версия. Важнейший ключ к будущему музея – «Дрезден»: обладание, утрата и дальнейшая травма, которая определит характер и аппетиты ИА (а возможно, и того типа государства, которое отчасти обязано ей своей идеологией).

Она принимала «Дрезден», она была замужем за хранителем «Дрездена», она во многом построила на этой коллекции – здесь были несколько огромных картин Веронезе – свою научную карьеру (к ней, по сути, приехала тема будущей книги и, потенциально, диссертации), она участвовала в ученом совете, составлявшем план экспозиции 1955 года, она писала сопроводительные буклеты к выставке, она «передавала» вещи властям ГДР... Сам шок от присутствия при чуде и десятилетнее пребывание в зоне излучения вещей «мирового класса» превратили летом 1945-го вчерашнюю студентку в «Ирину Антонову»: будущую владычицу того Пушкинского, который вровень с первыми музейными институтами мира.

Ничего более грандиозного, чем «Дрезден», в Пушкинском не было; даже сейчас волосы на голове шевелятся: что такое был бы этот музей, если бы в нем прижились Мантенья, ван Эйк, Вермеер; особенно в комбинации с «основной» коллекцией. Все периоды «закрыты», полная история искусства; а как заиграли бы «свои» Пуссены и Рембрандты в компании с дрезденскими. А оранжевые танцовщицы Дега – с «пушкинскими» голубыми...

По существу, с таким активом, да еще под зонтиком такого искусствоведа, как Виппер, Пушкинский не слишком нуждался в какой-либо международной выставочной деятельности в принципе: можно было бы на десятилетия затвориться от окружающего мира и наслаждаться декамеронными пирами.

4 ноября все было кончено.

Все экспонаты<sup>84</sup> уже упаковали в ящики, и остался последний, № 100, для «Сикстинской Мадонны». Он оказался мал, поэтому пришлось его подпиливать; но даже и после этого кар-

<sup>83</sup> Судя по воспоминаниям Е. Ротенберга (Ротенберг Е. И. Дрезден в Москве! // 100 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина: юбилейный альбом: В 2 т. Т. 1. – М.: Гамма-Пресс, 2012.) и Ю. Герчука (Герчук Ю. Эффект присутствия. – М.: Арт-Волхонка, 2016.), то ли от постоянной толкотни, то ли с отвычки от искусства такого уровня, то ли от жары, то ли от избытка эмоций все – и экскурсоводы, и зрительницы, и посетители – постоянноородили несусветную чушь. Рембрандта путали с Виппером («Рембрандт бывает в музее с часу до пяти, кроме выходных»), «Еврейское кладбище» – с Дорогомиловским, «Сикстинскую Мадонну» – с Норой Элиасберг, и называли ее «текстильной», «Динарий кесаря» – с дендрарием, спрашивали, цела ли сейчас Вавилонская башня, где здесь картина – мальчик со стаканом воды, стакан падает и хочется его подхватить, Рембрандт ли Рафаэль, где здесь Иван Грозный, убивающий своего сына, где картина Рембрандта «Стрельцы», где «Джоконда», что за страна Нидерланды, где спрятаться, чтобы остаться на второй сеанс, «почему у Рембрандта освещено только лицо, а вы говорите, что он реалист», почему в «Ноевом ковчеге» у индюка нет пары, кто муж Мадонны, что значит «Преследование нимфы Паном» – ведь «пан» это вроде помещика, нет ли здесь портрета Гитлера, что здесь соль и гвоздь, в чем неуядающая прелесть Саломеи, правда ли, что Лиотару для «Шоколадницы» позировала Екатерина Вторая и почему такой маленький, а уже Христос. «Не понимаю, Рембрандт одной рукой поднимает бокал, другой держит жену за бок, чем же он писал картину?», «Скажите, правда, что "Венера" Джорджоне – это вывеска для публичного дома?», «Я прошел все залы, видел французскую, немецкую, голландскую живопись, а куда же вы девали дрезденскую?» Публика, жадная до любой информации, со сверхъестественной легкостью съезжала с высокого искусства на самые прозаические материи: «Почему эта Мадонна босая? Тогда тоже был обувной кризис, как сейчас?» – «А сейчас нет никакого обувного кризиса. Я сегодня купил желтые ботинки». – «Почем?» – «За триста шестьдесят». – «Где?» – «В ГУМе» (все отворачиваются от Мадонны и разглядывают башмаки счастливица)».

<sup>84</sup> «Все» – подразумеваются не «все трофеи», а именно дрезденские вещи. А. Губер в одной из записок, виденных автором в отделе рукописей ГМИИ, отчитывается о том, что осталось в «особом фонде», после того как в 1955 году ГМИИ отдал Дрездену галерею, в 1956-м «рассчитался» с поляками и в 1958-м – еще раз с немцами. Осталось 29 112 трофейных экспонатов: 1) памятники Древнего Востока – 596; 2) античные памятники – 6279; 3) западноевропейская скульптура – 609; 4) живопись – 729; 5) гобелены и ковры – 142; 6) художественная мебель – 242; 7) памятники прикладного искусства – 8926; 8) графика – 11 589. Почему не было передано в ГДР? «На основании полученных указаний потому, что является либо собственностью лиц и организаций, находящихся на территории ФРГ, либо пришло из частных собраний, либо, наконец, невыясненного проис-

тина не помещалась, и «все стояли и смотрели, и у многих текли слезы», и кто-то, запомнила Нора Элиасберг, сказал: «Она не хочет уезжать от нас».

Чем больше утекало времени с 4 ноября, чем отчетливее осознавались масштабы упущенных возможностей, чем яснее было, что этого фатального решения могло и не быть, тем сильнее терзали сотрудников демоны прошлого – и тем больше утрата «Дрездена» стала восприниматься как своего рода аналог Sacco di Roma – события, катастрофического не только для специалистов, но для всего общества в политическом смысле, вызвавшего духовный кризис и запустившего механизм посттравматического невроза. Внешне все осталось по-прежнему – отправили ящики и разошлись, но на самом деле в опустевших залах слышался плач, люди – ощутившие себя изгнанниками из клодюрреновского рая, иовами, у которых было все и которые, по какой-то божественной прихоти, оказались нищими и нагими, – царапали себе глаза, глядя на голые стены, – стены, которые и сейчас, кажется, кровоточат, оплакивая утрату сокровища; мир никогда уже не будет таким, как раньше.

Такого рода вопросы считается для официальных лиц не вполне приличным обсуждать в открытую, но those, скажем так, in the know сообщали автору, что было два момента, когда можно было легализовать – объявить своими и открыто выставить – дрезденские трофеи – «и никто бы не пикнул»: сразу же после войны, в 1945-м, и (если бы они остались в музее) в 1989-м, после официального согласия Горбачева на объединение Германии.

ИА, кажется, никогда не высказывалась открыто, что решение «вернуть» «Дрезден» было ошибкой и категорически ей не нравится. Она ограничивалась категоричными заявлениями о «спасении» галереи Красной армией, уклончивыми покачиваниями головой и мемуарами в лирическом ключе. Однако, во-первых, ИА десятилетиями требовала от немецких коллег выдавать Пушкинскому вещи на временные выставки, особенно на юбилеи Победы, а к концу жизни стала откровенно «сталкерить» Дрезденскую, всеми способами добиваясь коротких свиданий и не стесняясь напоминать о давнишней советской щедрости, благодаря которой формальные хозяева могут наслаждаться своими сокровищами – лишив такой возможности хозяев подлинных. Все это чем дальше, тем больше производило на директоров самой галереи – которые всегда поддерживали с ИА контакты, но, видимо, были наслышаны о ее неуместной Sehnsucht, – отталкивающее впечатление, и, кажется, они всё более предпочитали общаться с ней исключительно на формальных основаниях и с поджатыми губами. В Музее говорят, что в 2004 году ИА перешла все красные линии, чтобы раздобыть к грядущему 60-летию Победы «Сикстинскую Мадонну»: об этом, якобы с ее подачи, просил Шрёдера сам Путин во время визита в Германию<sup>85</sup>, но Дрезден вежливо отказал и этим двоим, сославшись на мнение хранителей. В 2012-м, на столетие ГМИИ, галерея расщедрилась на «Менаду» Скопаса, а в 2015-м, к 70-летию «спасения», – на пуссеновское «Царство Флоры».

В то время как самой ИА, занимавшей пост директора, некорректно было рассуждать о «трагедии» вслух, – она закусила губы и пошла работать дальше, – ее муж Е. И. Ротенберг, не скованный такого рода условностями, мог выразить свою досаду – которую, можно предполагать, разделяла его семья – публично: «С моей точки зрения, отдавать не надо было ни в коем случае, потому что те разрушения и злодейства, которые творили немцы в нашей стране, не поддаются никакой компенсации. Передача галереи нам – планировалось, что это

хождения». Автор гадает, не из этого ли не афишируемого фонда на специальных выставках (таких как «Дважды спасенные», 1995, «От Ренессанса до барокко. Временная экспозиция итальянской живописи XIV–XVIII вв. из фондов Пушкинского», 2014–2015, «Исчезнувший музей», 2015) и, что любопытнее, в постоянной экспозиции Пушкинского время от времени, год за годом, появляются очень высококачественные вещи, которые раньше не упоминались в опубликованных каталогах, в силу, надо полагать, трудностей с легализацией. Трудно ошупывать этого слона вслепую, но 729 произведений живописи – это объем, который хоть и меньше, но сопоставим с «Дрезденом»; и если у ГМИИ в самом деле – несмотря на многочисленные заверения сразу нескольких директоров, что «все уже давно показано», – существует этот «подземный этаж», то претензии ИА на конкуренцию с Эрмитажем выглядят совсем по-другому.

<sup>85</sup> Reimer N. Op. cit.

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...»<sup>86</sup> Компромиссная идея оставить «несколько картин» – так, чтобы ни одной стороне не было «окончательно» обидно, – похоже, особенно сильно терзала многих сотрудников: зачем немцам ДВА Вермеера и ДВА Гольбейна? зачем СТОЛЬКО Тицианов? зачем Веронезе в таких несуразных количествах? Рассказывают, будто ИА – тоже на протяжении всей жизни испытывавшая ощущение сенсорной депривации от утраты «Дрездена» – охотно принимала участие в этих фантазийных «сортировках».

Нет ни малейшего сомнения, что «отъем» «Дрездена» искалечил жизнь ИА; вопрос только в том, была ли вся ее дальнейшая (общественная) деятельность попыткой компенсировать обиду от утраты «Дрездена» – или только часть. Судя по отдельным ее высказываниям, в основе ее позиции относительно «возвращения перемещенных ценностей» в 1990-е лежит не только убежденность в «нашей» правоте, но и досада на мелочность «партнеров»: мы даже это вам отдали за здорово живешь, чего вам еще нужно... Факт тот, что история с «Дрезденом» (включавшая в себя, среди прочего, и эволюцию официального немецкого дискурса: от дежурного «спасибо-вы-нам-очень-помогли» до «они у нас его забрали, варвары») стала тем негативным прецедентом, из которого она извлекла политический урок: что бы ни случилось, ничего возвращать нельзя, отдашь палец – так мало того, что добро потом не вспомнят – еще и руку откусят; любые плохие последствия отказа от реституции на круг гораздо менее значительны, чем преимущества от владения.

Возможно, единственный светлый момент в этой трагической истории состоит в том, что ИА так и не стала политическим деятелем – потому что, доживи она до своего столетия, с учетом ее неослабевающего интереса к разного рода проектам воссоздания разрушенных музеев, наверняка поддалась бы соблазну воспользоваться иммунитетом, который предоставляют солидные юбилеи, – и выступила бы на очередной прямой линии с инициативой вернуть Дрезденскую галерею туда, где ей следует находиться «по справедливости»; тем более что ее собеседник как раз специализируется на такого рода светлых идеях, а политический контекст весны 2022 года как нельзя больше располагал к тому, чтобы предложение было рассмотрено и принято в первом чтении. Перефразируя mot М. Гаспарова об А. Жолковском, ежели Ирина Александровна захочет чего вернуть, то вернет всенепременно.

---

<sup>86</sup> Чаковская Л. Указ. соч.

## V



Доссо Досси

**Пейзаж со сценами из жизни святых. 1530**

Холст, масло. 60 × 87 см

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Одна из бесценных, но почему-то малоизвестных ренессансных вещей Пушкинского – «Пейзаж со святыми» (конец 1520-х – начало 1530-х) Доссо Досси: образец живописи феррарской школы. Сине-зеленое, всех оттенков, марево: в волшебном, джорджоневском «прозрачном тумане» проглядывают несколько отдельных деревьев и рощ, скала, водоем, некие постройки, водяная мельница, силуэт города вдали, крепость, вздымающаяся гора, небо. Там и сям, одновременно, разворачиваются несколько сцен с участием человеческих фигур – как будто некая повседневная жизнь, но соответствующая скорее «религиозным», чем пасторальным моделям: можно разглядеть, как св. Христофор на плечах несет Христа, св. Георгий бьется с драконом, святую Екатерину вот-вот начнут мучить на колесе, какая-то женщина переходит вброд не то ручей, не то озеро...

Все фигуры не крупные, даже мелкие – это именно пейзаж со святыми, а не святые на фоне пейзажа, и даже несмотря на то, что они явно заняты какими-то важными делами, «важность» нивелируется маревом; они тонут в ландшафте, – по правде сказать, на них и не сразу-то обратишь внимание.

Особое любопытство – праздное, спортивно-искусствоведческое, потому что никаким ключом к картине она не является, – вызывает фигура «неизвестной святой»: кто она? Может

быть, св. Женевьева<sup>87</sup>, а может быть, Маргарита Антиохийская<sup>88</sup>, а может быть, и кто-нибудь еще.



Официальная история – всегда *histoire événementielle*: хроника, которая пишется на основе пунктира из Больших Событий; если Пушкинский – то вот первая выставка Пикассо, вот «Джоконда», вот «Москва – Париж», вот «первые показали Бойса». Есть, однако ж, – даже если это биография директора Музея, чья карьера зависит от количества и качества крупных Событий, – еще и микроистория: повседневные взаимодействия людей в одном и том же общественном пространстве, причем не обязательно имеющих отношение к государству, вечности, идеологиям.

Странно, что никто до сих пор, кажется, не снял сериал, на манер «Моцарта в джунглях», про амбициозного и гиперответственного директора небольшого музея: как он добывает, у коллег, в церквях, у частных лиц, правдами и неправдами, объекты для выставки; как сочиняет заведомо бесперспективные – не имея права на провал! – предложения «для безвалютного обмена художественными произведениями»; как хватается за голову, узнав, что в картине – на которую несколько лет назад уже протекала крыша – пропороли дыру грузчики; как отчитывается перед смотрящим из органов, почему твои сотрудники<sup>89</sup> приводят в музей иностранцев; как разнимает двух вдов одного художника, затеявших драку из-за наследства – картин – непосредственно в кабинете директора; как ругается с министерством, послом и атташе, требующими выдать на выставку картину, которую выдавать по каким-то причинам не хочется или нельзя, а в случае невыдачи ему грозят тем, что музей никогда и ничего из этой страны больше не получит<sup>90</sup>; как сбегает посреди концерта с собственных «Декабрьских вечеров» после звонка министра, углядевшего в английской и голландской прессе, что на аукционе якобы выставлены несколько штук графики из спорной коллекции Кёнигса, – чтобы срочно вскрыть запасники и посмотреть папку с хранящимися там листами, не украли ли, все ли на месте<sup>91</sup>; как кричит на олухов, которые, зная, что вы договорились с типографией о печати каталога, сегодня последний дедлайн и, если не сдать тексты, выставка откроется без каталога, ничего не написали (или, хуже того, написали, а там крамола, из-за которой выставку сразу же закроют, а переделывать некогда); как спасает своих Ренуаров, Ван Гогов и Гогенов, которых повезли на выставку в швейцарском Мартини – и которые вдруг, в количестве 55 штук, страховой стоимостью более 1 млрд долларов, оказались арестованными, прямо в фургонах, по запросу имеющей претензии к РФ фирмы<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> Лазарев В. Н. К истории ренессансного пейзажа (новый пейзаж Доссо Досси) // Труды Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М.; Л.: Искусство, 1939.

<sup>88</sup> Алёшин П. «Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Опыт интерпретации // Искусствознание. 2013. № 3–4.

<sup>89</sup> Среди которых обреталось немало весьма эксцентричных персонажей; вообще, в музее была некая «сумасшедшинка» – в том смысле, что он, по мнению многих мемуаристов, стал чем-то вроде убежища для людей из хвостов гауссова колокола – с разного рода отклонениями от того, что принято считать средним уровнем. Полный каталог чудачков Пушкинского занял бы не меньше места, чем каталог проведенных там за сто лет выставок. Здесь был человек, знающий 18 языков. Был савант, наизусть помнящий весь каталог огромной музейной библиотеки. Был, на высокой должности, профессиональный орнитолог – каждый год на два месяца пропадавший где-то в Средней Азии – и затем публиковавший каталоги своих открытий в Британии. Каратист. Парикмахер – стрижший коллег-клиентов чуть ли не в Итальянском дворике. Человек, самостоятельно выучивший шумерский (!) язык. Одержимый скарабеями египтолог, пристраивавший бездомных собак и кошек прямо в автомобильной пробке у «Кропоткинской». В этом контексте некоторые яркие «странности» директора – подлинные или приписываемые – выглядели вполне приемлемыми.

<sup>90</sup> А. Данилова. Личное интервью.

<sup>91</sup> Я. Саркисов. Личное интервью.

<sup>92</sup> <https://www.kommersant.ru/doc/627226>.



Неудивительно – когда у вас и склад художественных ценностей, и секретная кладовая для военных трофеев, и площадка для дипломатических ритуалов, и гнездо диссидентов, и детская студия, – что здесь все время, помимо запланированных событий, случается что-то не то. Сохранившиеся и доступные объяснительные записки в Минкульт, а также протоколы дирекции описывают целые букеты происшествий: «20 января 1960 г. в одном из экспозиционных залов ГМИИ им А. С. Пушкина при ремонте электроосвещения над стеклянным потолком упало стекло плафона, осколки которого повредили один из экспонатов и только по счастливой случайности не задели никого из посетителей (в это время в зале находились 4 детских экскурсионных группы)». «К сожалению, у нас было несколько грубейших нарушений хранительской дисциплины. Акимова – взяла музейный экспонат домой. Гагарина – отправила с багажом» (выступление ИА на дирекции, 11.01.1990). «Вчера 8 августа в 17 часов 3 минуты в зале греческой выставки "Акрополь 1975–1983. Изучение, исследование, восстановительные работы" самопроизвольно рухнула подставка под мраморной скульптурой "Нижняя часть шестой кариатиды Эрехтейона" (инв. № 7163), в результате чего памятник упал на мраморный пол и несколько фрагментов подлинного мрамора и часть догипсовки откололись». «7 октября 1985 года в 14:00, проходя по колоннаде, где размещена экспозиция картин выставки объединения "Млода польска", посетитель выставки Газаров Л. С., споткнувшись о подиум, упал и при падении зацепил сложенным закрытым зонтом и прорвал картину В. Хофмана "Концепт"».

Весьма значительная часть рутинной деятельности директора – ведение корреспонденции. Вы месяцами переписываетесь с организациями-смежниками – о заказе к Олимпиаде ковровой дорожки для Розовой лестницы и форменных костюмов для сотрудников (в отделе рукописей есть целая папка документации на этот счет); с компетентными органами – о проникновении в здание музея постороннего человека в ночное время и об усилении охраны; с девочками-семиклассницами, ставшими жертвами синдрома Стендаля при посещении выставки – и присылающими директору деньги с просьбой купить на них букет цветов, чтобы положить перед картиной Мантеньи («Дорогая Наташа, меня очень тронуло Ваше письмо. Как хорошо, что Вы так точно и верно понимаете искусство. И не только искусство, но и задачи более общего порядка, которые ставит Музей, организуя выставки. Посылаю Вам каталог и желаю доброго здоровья и счастья Вам и Вашим близким. Цветы, как Вы просили, мы положили на ящик с картиной Мантеньи. С уважением, Ирина Антонова»); с собственным отделом кадров – самолично утверждая стажировки сотрудников, корректируя премии и сочиняя характеристики для личного дела; с «Аэрофлотом» – который относится к перевозке произведений искусства небрежно, постоянно повреждает музейные грузы и при этом отказывается пускать сопровождающих на летное поле; с изобретателями и рационализаторами – которые придумали новейшее устройство для очистки подошв обуви и разумно пришли к выводу, что ГМИИ – идеальное место для его внедрения; с сумасшедшими, склочниками и просто обладателями большого количества лишнего времени. Особая статья – ответы на жалобы и сочинение их; посторонним трудно представить, до какой степени музей – бездонный кладезь материала для доносов. Вот ИА отвечает своему начальству в Минкульте на полученные Музеем восемь писем и открыток от гражданина США Филипа П. Томпсона, который «был весьма удивлен, что в музее экспонируются полотна только одного американского художника Рокуэлла Кента...» (вердикт ИА: «Тон писем дает основание считать, что их автор психически неуравновешенный человек»). Вот отвечает на пятистраничное письмо въедливого посетителя о том, почему это по этикеткам ничего нельзя понять, а детям на их вопросы, с какой стати «тут все голые», никто не может ничего сказать; вот объясняет, что висящие в залах Музея картины Буше – не порнография, а напротив... Вот сама ИА жалуется (1980-е) замминкульту П. И. Шабанову на Московский горкомбинат гардеробного обслуживания – странным образом музейные гардеробщики работали в другой организации и плевать хотели

на специфику учреждения: «...подрывают авторитет Музея. Являются на работу в нетрезвом виде, сквернословят, некорректно относятся к посетителям, в числе которых немало зарубежных гостей». Что же делать? «Нужно 28 гардеробщиков штатных – своих». И тут же – экономическая подоплека дела: «Средняя норма крючков на 1 гардеробщика – 110 шт. Количество номеров в гардеробе Музея – 1500. Зарплата в месяц – 70 р.»<sup>93</sup>.

Любой большой музей был бы прекрасным материалом для голландских жанровых картин, вроде стеновских или тенирсовских, иллюстрирующих, что бывает, когда «хозяйка дома уснула и все пошло кувырком»; Пушкинский – если не «в особенности», то уж точно «не исключение». Несмотря на то что, в представлении обывателя, Музей – бесперебойно функционирующая машина, все винтики которой должны соблюдать регламент, на деле, во-первых, «люди искусства» игнорируют правила по рассеянности или общей неорганизованности, а технические работники – потому что государство им недоплачивает, во-вторых, как те, так и другие часто заняты не тем, чем должны бы, – и, случается, вместо того, чтобы заполнять карточки для каталогов, флиртуют, отмечают праздники и бегают по магазинам, в-третьих – наступают моменты, когда вместо безупречного порядка воцаряется хаос.

Эталонным в этом отношении оказался день 9 марта 1965 года – когда выяснилось, что из ГМИИ украдена бесценная (ориентировочная стоимость в официальных документах – 110 000–120 000 рублей) картина Франца Хальса «Евангелист Лука»<sup>94</sup>. Позже в документах возникнет неприятная формулировка – «халатное отношение работников», которые во время планового обхода осматривали зал номер 7, но, что вместо картины висит одна рама с вырезанным холстом, – прозевали, и обнаружилось это лишь на следующий день. Штука в том, что в Музее был санитарный день и сотрудницы по инерции отмечали 8 Марта.

По сообщению И. Голомштока, замять скандал не удалось: «...не звонили во все колокола – но все равно утекло, и по Би-би-си сообщили»<sup>95</sup>.

ИА припоминала историю с Хальсом нечасто и неохотно – возможно, еще и потому, что самой ее в момент кражи не было в Москве, и, судя по тому, что спустя 19 дней после происшествия кабинет директора по-прежнему пустовал, она находилась где-то достаточно далеко; если свериться с известным календарем ее поездок – в Японию, где показывали «Шедевры современной живописи из СССР», ГМИИ то есть и Эрмитажа.

Впрочем, в архиве ГМИИ хранится документ, где зам по административно-хозяйственной части предлагает отозвать ее из «отпуска» (там же, кстати, есть сообщение, что в течение года в Пушкинском произошло три кражи: похищена бронзовая статуэтка, украдены три монеты (о чем не сообщалось милиции) – и вот теперь вырезана картина). Все это не могло не заинтересовать компетентные органы. Расследование длилось много месяцев – и едва ли благоприятствовало продолжению директорской деятельности ИА: недоброжелателям не надо

<sup>93</sup> Мало того, приверженность гардеробщиков пьянству и дурные манеры, как это часто бывает, шли рука об руку с неспособностью сосредоточиться на выполнении своих прямых обязанностей – печальный факт, подтверждаемый рассказом одной сотрудницы, оказавшейся невольной свидетельницей разговора директора с ворвавшимся к ней в кабинет посетителем, негодующим в связи с пропажей сданной на хранение шапки. В ответ на проклятия разъяренного мужчины ИА просто спросила: «Сколько стоит ваша шапка?» – и, не торгуясь и не пеняя на гардеробщиков, извлекла из сумки кошелек – и вручила потерпевшему названную им сумму.

<sup>94</sup> Картина принадлежала не ГМИИ, а Одесскому музею, где хранятся сразу две картины из цикла, ее привезли на выставку европейской живописи из собраний музеев СССР. Их долго считали работой анонимного русского художника (в самом деле, это не «типичный Хальс» – единственный опыт художника в религиозной живописи; никаких «ренессансных локтей» и добродушных улыбок; все четверо – чистые платоны каратаевы), но искусствовед Линник, несмотря на отсутствие подписей и прямых аналогий в творчестве Хальса, доказала, что это Хальс: евангелисты Лука и Матфей. Любопытно, что в 2013 году «олигарх» Усманов по просьбе ИА приобрел для ГМИИ еще одну картину из этого цикла – «Евангелиста Марка». Те, кто видел ИА в день, когда пришла новость о покупке Хальса, описывают нечто вроде экстаза: ИА была не просто воодушевлена тем, что в ее Музее теперь есть еще один из величайших голландских художников, но буквально «светилась» (С. Загорская. Личное интервью.): es ist vollbracht, «свершилось».

<sup>95</sup> Голомшток И. Н. Занятие для старого городского. Мемуары пессимиста. – М.: АСТ, 2015.

было прилагать особых усилий, чтобы представить происшествие как прокол руководителя. Особенно болезненным для ИА и ее коллег стало то, что преступление совершил кто-то из своих: посторонних в Музее не было – так что на допросы таскали в основном сотрудников.

К счастью, осенью похитителя удалось отловить – им оказался действительно официально числившийся реставратором ГМИИ с 1963 года В. Волков.

23 февраля 1966-го (после суда) ИА устроила общее собрание сотрудников, реконструировала, в качестве прелюдии и в манере Пуаро, полную картину преступления – после чего прочла пространную лекцию про бдительность и трудовую дисциплину, в особенности про процедуру приема новых сотрудников: отныне только с железными рекомендациями.

В список пострадавших вошел непосредственно похититель Волков (лишившийся возможности продолжать реставрационную деятельность в Пушкинском из-за вступившего в силу приговора – 10 лет лишения свободы), дежурная по залу (которую сняли с работы) и уличенная в вязании на посту, пока не было посетителей, музейный смотритель с говорящей фамилией Стороженко (переведена в уборщицы плюс строгий выговор с взысканием).

Удачный финал детективной истории, выглядевшей как голубая мечта Петровки, 38 (уголовщина в храме искусства, попытки сбыть шедевр иностранцу, реставратор с двойным дном, герметичный детектив – преступление в запечатом помещении), навел вышестоящие профильные организации на идею использовать этот сюжет как рекламу правоохранительных органов: хорошее государство – не там, где не воруют, а там, где преступников находят и наказывают. Сразу же после суда в Музей полетели поддержанные Минкультом и МВД запросы о возможности съемки художественного фильма о краже в музейных декорациях. Последнее, чего хотелось бы ИА, – ассоциироваться со скандальной историей, которая и так уже была растащена прессой по косточкам. Но как бы ни желал ГМИИ побыстрее свести это пятно со своей белоснежной репутации, как бы ни требовал убрать из сценария все детали, по которым можно догадаться, что речь именно о Пушкинском, кинематографистам пришлось открыть дверь, а консультантам с Петровки – улыбаться пошире. «Возвращение св. Луки» продемонстрировали на больших экранах уже в 1970-м; динамичный сюжет, а также артисты Санаев, Дворжецкий и Басилашвили обеспечили фильму порядочную аудиторию; директора Музея среди персонажей, по счастью, не оказалось.

Происшествие, которое полвека спустя воспринимается как анекдотический случай, в 1965-м стало жестоким испытанием для всех сотрудников. Реставратор Чураков занимался восстановлением сильно поврежденного красочного слоя «Луки» два года. О. Никитюк в своих мемуарах несколько раз вспоминает<sup>96</sup>, что середина 1960-х была особенно тяжелой эпохой, – и упоминает про допросы на площади Дзержинского и про гипотетическую связь смерти <старшей сотрудницы Музея> К. Малицкой с потрясениями от кражи Хальса; видимо, чтобы добиться результата, сотрудникам хорошо потрепали нервы. ИА в тот момент еще не стала той Антоновой, чей грозный характер был известен всей стране, – но на нее давили Фурцева с чиновниками и МУР – и от нее, конечно, сильно доставалось сотрудникам, особенно главному хранителю, порекомендовавшему Волкова в качестве реставратора.

«Евангелиста» снова привезли в Пушкинский в 2000-е – на выставку «100 картин из музеев Украины», которую ИА разрешила назвать «Возвращение св. Луки». В кратком вступлении к каталогу ИА, не вдаваясь в подробности, заметила, что название «далеко не случайно»: в него «вынесено название популярного фильма, который запомнился миллионам советских людей. Это символично не только потому, что на выставке представлены хранящиеся в Одессе две легендарные картины Франца Хальса, с одной из которых связана захватывающая детективная история».

---

<sup>96</sup> О. Никитюк. Воспоминания, рукопись.

В Музее вспоминают еще один похожий момент. Дело было в самом начале 1980-х: дежуривший в тот день искусствовед Виктор Мизиано, совершая вечерний обход, обнаружил в одном из залов, на щите, где висела небольшая деревянная итальянская икона XIV века, пустое место; смотрительница задремала и пропустила момент исчезновения. Мизиано забил тревогу; охрана вызвала милицию. ИА узнала о наступившем армагеддоне из телефонного звонка; не задумываясь, она наказала закрыть музей, никого не выпускать, заблокировать всех, кто там находился. Сотрудники понимали, что в принципе это незаконно и директор может ответить за свое самоуправство, – однако исполнили распоряжение, «под ее ответственность». Выскочив из своей квартиры на Ленинском, она села за руль и буквально через несколько минут, промчавшись по городу на огромной скорости, была в Музее. По громкой связи, с глестовским металлом в голосе, она объявила растерянным посетителям: похищен экспонат, и если через 15 минут его не предъявят – например, поставят где-то на видное место, – то я лично обыщу каждого, кто сейчас в залах; вы окружены, сопротивление бесполезно, сдавайтесь. Милиция, что характерно, отказывалась проводить такого рода фильтрацию, ссылаясь на отсутствие права обыскивать граждан без санкции суда. ИА настаивала – «я отвечу». По словам мемуаристов, ей удалось настроить зрителей таким образом, что те согласились задерживать и проверять всех посетителей лично – и уже едва ли не принялись заглядывать в сумки тех, кому не посчастливилось оказаться в Музее в этот день. «Однако она это настолько убедительно сказала, что через 15 минут икона стояла на лестнице; ее вернули, подкинули»<sup>97</sup>.

На вопрос автора, свидетельствует ли этот эпизод о том, что ИА была хорошим директором, заведомо искусства и археологии античного мира В. П. Толстиков усмехается: «Это хорошая черта. Смелость хорошая черта. Но и бандиты бывают смелые. И грабители бывают очень смелые и дерзкие. Вот у нее было сочетание такое, да: воля, смелость – и безжалостное отношение к людям – абсолютно»<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> В. Мизиано. Личное интервью.

<sup>98</sup> В. Толстиков. Личное интервью.

## VI



Эжен Фромантен

**В ожидании переправы через Нил. 1872.**

Холст, масло. 79 × 111 см

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

В ГМИИ есть панорамная французская картина<sup>99</sup> в ориенталистском духе – группа экзотических существ в колоритных одеждах, один верхом на дромадере, озаренные не то закатающимся солнцем, не то восходящей луной, флегматично глядявятся то ли в другой берег, то ли в приближающуюся к ним лодку. ИА запомнила<sup>100</sup>, что Ирина Евгеньевна Данилова, ее «личный друг» и однокурсница, первую свою работу в семинаре, где их обучали описывать памятники, посвятила именно «Переправе через Нил» – еще не зная, разумеется, что через 27 лет станет замдиректора по науке того самого Музея, где хранится эта вещь. Эти две энергичные женщины не только дождутся своего парома, но и сами наведут множество мостов; на протяжении многих лет они будут дублировать друг друга – как у Фромантена оранжевый диск небесного тела на горизонте дублируется цветом фески покоящегося в египетской «позе писца» мужчины.

---

<sup>99</sup> Автор, Эжен Фромантен (1820–1876), был не только путешественником и художником, но романистом и искусствоведем; ИА хранила в своей домашней библиотеке коллекцию его эссе о голландских и фламандских художниках «Старые мастера».

<sup>100</sup> Антонова И. А. [Штрихи к портрету И. Е. Даниловой] // Введение в храм: сборник статей / Под ред. Л. И. Акимовой. – М.: Языки русской культуры, 1997.



Окончив школу<sup>101</sup>, ИА собиралась на мехмат (или, по другим сведениям, физический факультет) МГУ – или куда-нибудь на театроведение; однако летом 1940-го она поступает (преодолев конкурс в 25 человек на место, охарактеризованный газетой «Правда» как «нездоровый ажиотаж») на искусствоведческое отделение филфака ИФЛИ: Института философии, литературы и истории имени Н. Г. Чернышевского. Выбор специальности описывается мемуаристкой как род чуда, эффект действия скрытого магнетизма «шедевров», которые сами «призвали» будущего директора служить им, так что ей осталось лишь склониться перед неизбежным. ИА – якобы – оказалась на искусствоведении спонтанно, согласившись на не звучавшее особо всерьез предложение подруги Флоры Сыркиной (притом что представить себе подругу, которая оказывала бы на ИА хоть какое-то влияние – и тем более обладала бы силой гипнотически воздействовать на нее – сложно). Та впоследствии на протяжении многих лет будет работать в Музее сначала бок о бок, а затем под руководством ИА – но, очень тактичная женщина, никогда публично не станет указывать на свои (подувядшие после 1961 года) особые отношения с ИА.

Однако ж и версию о том, что ИА была не столько подвержена чужим влияниям, сколько знала, что ИФЛИ – именно то место, куда следует поступить девушке с ее склонностями и в ее социальном статусе, тоже нельзя сбрасывать со счетов.

ИФЛИ сформировали по результатам I съезда писателей СССР в 1934-м, когда государство очень всерьез взялось за развитие сферы гуманитарных наук – и ее систематическое насыщение идеологией. Созданный в порядке эксперимента «вольный» вуз просуществовал недолго; парадоксальным образом его расцвет пришелся на годы Большого террора. ИА удалось заскочить в пресловутый последний вагон, в 1940-м. ИФЛИ пользовался репутацией лучшего гуманитарного вуза за всю историю страны, расхожей стала аналогия с Царскосельским лицеем – хотя она очень неточная; ИФЛИ был гораздо демократичнее – и меритократичнее. Так или иначе, в этом проекте вошли в резонанс старорежимная школа передачи знаний и экспериментально-творческая постреволюционная, поствхутемасовская среда, в рамках которой преподаватели могли избавиться от наследия ортодоксий XIX века и опереться на модернистский канон века XX, а студенты – научиться интерпретировать историю искусства в соответствии с политическим ландшафтом современности.

Здесь учились «все» (от Твардовского до Давида Самойлова и от А. Зиновьева и Льва Копелева до В. Семичастного) – и преподавали «все» (от Б. Виппера до Г. Лукача и от М. Лившица до Г. Винокура) и «всё» (очень много истории и философии, политэкономия, иностранные языки, на искусствоведческом отделении – введение в искусствознание, теория искусств, история русского искусства, история восточного искусства, история западного искусства, теория и история театра и кино); идеальная, «девяносто шестой пробы», среда для формирования влиятельного интеллектуала. В воспоминаниях бывших ифлийцев часто звучат почти экзальтированные нотки – и описывается нечто среднее между Касталией и Телемской обителью. Оказаться здесь было подарком даже не судьбы, а – сказочной феи: бессрочный абонемент в ложу, откуда открывается лучший вид на сцену, где разыгрывается представление всей миро-

<sup>101</sup> После Германии – «я сначала очень выделялась на фоне сверстников именно одеждой, потому что она была добротная, хорошо сшитая и красивая» – ИА училась в школе (в 1930-х значившейся под № 24, затем 327, затем 1227) в Большом Трехсвятительском переулке. Это бывшая реформаторская гимназия, одна из образцовых московских школ, которым после постановления 1931 года «О начальной и средней школе» уделялось особое внимание, – и школьники были соответствующие: в диапазоне от поэта Галича до деда основателя Google Израйля Брина и от Рудольфа Абеля до будущего режиссера «Покровских ворот» и великого актера (игравшего, среди прочего, в научно-популярных кинопостановках в паре с ИА роль художника Веронезе) – Михаила Козакова.

вой культуры. И преподаватели, и студенты – лучшие гуманитарные силы эпохи, «молодые и вдохновенные» – были не только страстными в широком смысле искусствоведами, сколько – в еще более широком – артистами<sup>102</sup>.

ИФЛИ располагался в лесу, в Сокольниках, от метро пять остановок на трамвае; по пронищательному замечанию К. Кларк<sup>103</sup>, сама эта отдаленность от центра была преимуществом, потому что обеспечивала ИФЛИ определенную автономию. ИФЛИ – очень быстро обнаружила ИА – не был ни версией пресловутого «факультета невест», ни клубом любителей искусства и литературы, ни бронированной башней из слоновой кости, где поэты и искусствоведы укрывались от тягот внешнего мира. Сама учеба здесь была не зубрежкой, а «эмоциональным переживанием сродни горевосхождению»; всякий вечер студенты всласть сидели в библиотеках до закрытия (23:00 или даже 23:45). Лилиана Лунгина заявляет, что «именно в ИФЛИ обрела какое-то настоящее видение и мира, и людей, и культуры... мир мой расширился. Это все подарило мне, в общем, доступ в мировую культуру. Я почувствовала себя там дома»<sup>104</sup>.

ИФЛИ был последовательно марксистским учреждением<sup>105</sup>: марксизм ценит гуманитарные знания, поскольку они позволяют человеку возвыситься над буржуазными утилитаристскими представлениями; ренессансный культ красоты воспринимается как культ человека – который последовательно освобождается от разного рода ложных идеологий посредством самосовершенствования. Ифлийцы знали, что именно революция сделала возможным появление их институции, высоко ценили это событие – и, намереваясь оказаться полезными своему революционному государству, экспериментировали, как правильнее использовать мировой ресурс искусства, как пересоставить иерархию культурных ценностей – так, чтобы она соответствовала новой эпохе. Постоянно оттачивая полемические навыки – дискутируя в аудиториях, клубах, общежитиях, библиотеках, – они не укрывались от бури, а строили ветряные мельницы. Они участвовали и в актуальной политике, и в актуальном искусстве – а не изучали их абстрактно, как в «обычных» вузах. Это отличие ИФЛИ – способность из всех возможных способов изучения объекта выбирать тот, который может подчеркнуть его актуальность для здесь-и-сейчас.

Именно в ИФЛИ ИА увидела возможность успешного симбиотического сосуществования диктаторского режима и коммуны «художников» (в широком смысле): обе стороны чувствуют необходимость друг в друге, верят в свое предназначение – и сознательно пользуются преимуществами от сотрудничества.

О нюансах отношений между властью и одним из самых ярких ее проектов можно судить по эпизоду 1937 (!) года, когда на первомайской демонстрации колонна ифлийцев появилась перед Мавзолеем Ленина с макетами книг, где были не только красные «Маркс», «Ленин», «Сталин», но и синие макеты: «Гельвеций», «Фейербах», «Аристотель» и «Гегель». Увидев

<sup>102</sup> Искусствовед и добрая подруга ИА Е. Мурина вспоминает, как тогдашний зам. директора ГМИИ по науке Ю. Колпинский, демонстрируя первокурсникам ИФЛИ – в Пушкинском, ГМНЗИ или в лекционном зале – ту или иную статую или изображение, «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! <...> Он, как правило, вставал в позы анализируемых статуй, уверяя нас, что этого требовал от студентов профессор В. К. Мальмберг на экзаменах. Помню, что он ухитрился стать в позу "Дискобола". Получилось!» (Мурин Е. Вспоминая alma mater... [https://artstudies.sias.ru/upload/isk/616-632\\_Murina\\_Sarabyanov%20top.pdf](https://artstudies.sias.ru/upload/isk/616-632_Murina_Sarabyanov%20top.pdf).) «Незабываемы его динамичные позы, подчеркивавшие ритмику движений скульптурных и живописных персонажей, будь то "Дискобол" Мирона [в ГМИИ] или девочка, балансирующая на шаре в картине Пикассо. <...> В Музее на "Кропоткинской" [ГМНЗИ] его нервная чувствительность достигала своего апогея. Говоря о фактуре, мазках живописца, он сравнивал их с прикосновением "пальца со сдернутым ногтем", а подходя к "Еве" Родена, зажигал спичку и любовался нежной прозрачностью мрамора».

<sup>103</sup> Кларк К. Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). – М.: Новое литературное обозрение, 2018.

<sup>104</sup> Дорман О. Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. – М.: Corpus, 2022.

<sup>105</sup> Кларк К. Указ. соч.



это, Молотов не растерялся и прокричал в микрофон: «Да здравствует советское студенчество, смело изучающее источники марксизма!»<sup>106</sup>

Несмотря на то что формально существование ИА в этом экстатическом модусе продлилось недолго, она безусловно оставалась «ифлийкой» на протяжении всей жизни, в том смысле, что в Сокольниках сформировался ее «ифлийский характер» – ощущение своего интеллектуального превосходства, принадлежности к господствующему – не только эстетически, но и политически – классу. Такого рода «закалка» – в сочетании с идеологическим программированием – предполагала не просто усвоение набора полезных профессиональных навыков, но и осознание миссии, выполнению которой следовало посвятить жизнь. Именно в ИФЛИ ИА изучила не только собственно техники идеологического анализа произведений искусства, но системный подход – восхищавший тех, кто видел, как ИА применяет его на практике<sup>107</sup>. Именно в ИФЛИ она усвоила представление о том, что человек не сумма страстей и странностей, а находящаяся на известном расстоянии от идеала личность; соответственно, ему можно и нужно навязывать гуманистические ценности – раз уж советский гуманизм есть, по сути, продолжение ренессансного гуманистического проекта. К этому же набору идеологием восходит и антоновское квазирелигиозное фетишистское преклонение перед «шедеврами» – не (только) потому, что они «красивы», а потому что это искусство помогает переживать темные времена (отсюда же, если на то пошло, и внутреннее недоверие «поздней» ИА к контемпорари-арт, сложившему с себя просветительские полномочия, – а также склонность ставить «знак равенства между этой новой коммерциализацией и современным искусством в принципе»<sup>108</sup>).

Именно к ИФЛИ относятся самые главные знакомства в жизни ИА: Е. И. Ротенберг, Б. Р. Виппер, И. Е. Данилова. А еще ИФЛИ был той социальной группой, принадлежность к которой наделила ее известным высокомерием – аналогичным тому, что было свойственно британским и французским колонизаторам, смотревшим на объекты своего имперского цивилизационного воздействия сверху вниз. Она знала, что благодаря «происхождению» сумеет обыграть тех, кто был сильнее, крупнее и богаче ее в формальной иерархии. ИФЛИ – позволявший своим студентам усвоить вкус «подлинного советского» – того, ради чего делали революцию, – надеялся выпускников иммунитетом к претензиям «обычных» советских чиновников, пусть даже начальства; воспринимая их как нелепое препятствие, они чувствовали себя белой костью – и, формально соблюдая все официальные процедуры, знали, как игнорировать малограмотных руководителей и делать то, что сами считали нужным<sup>109</sup>.

Собственно, никто другой, кроме ифлийца, и не должен был стать директором Пушкинского двадцать лет спустя.

<sup>106</sup> <https://imli.ru/index.php/49-institut/vydayushchiesya-uchenye/balashov-n-i/1545-Vospominaniya-byvshih-studentov-IFLI>.

<sup>107</sup> «У меня были, – вспоминает директор Института искусствознания Н. В. Сиповская, – дискуссии с ней в 2014 году, когда мы готовили конференцию по Первой мировой войне, и она меня поразила системностью своего мышления. Говорит: "Надо переформулировать". – "Что?" – "У вас получается, что война спровоцировала ситуацию культурной креации. А она породила кризис, ответом на который стала креация. Не может война создать ничего хорошего". То есть у нее даже методология – системна. Есть очень много людей, которые знают свою область от и до, но совершенно лишены способности осмыслить ее. А у нее сразу включается методолог» (Н. Сиповская. Личное интервью.).

<sup>108</sup> Е. Деготь. Личное интервью.

<sup>109</sup> На том, что ИФЛИ давал студентам важнейшие социальные навыки, акцентирует внимание искусствовед Г. Козлов. «И человек своего времени, персонаж, принадлежащий советской элите 1930-х годов: ощущение, что "весь мир принадлежит нам". Что ифлийцы – часть мировой элиты, все знают лучше других, все понимают лучше всех. Они – соль страны. Хозяева мира. А все остальные ошибаются. И даже репрессии, которые осуществляла в этот момент власть, их не слишком смущали, это не дискредитировало идею Революции: это все старики, пройдет время – мы разберемся. Это была такая смесь идеализма с невероятной практичностью и "скиллз": small-talk, вошел в разговор – вышел, умение говорить на всех языках, подать себя, одеться, выглядеть эффектно» (Г. Козлов. Личное интервью.). В условиях советской действительности умение зайти за черту ровно настолько, чтобы показать свою приверженность «духу вольнолюбия» и при этом не подвергнуться смертельной опасности, было крайне ценным; условно, когда «все» отказываются делать «Москву – Париж», ты берешься, потому что знаешь, что, вообще-то, нельзя, но в принципе можно.

Е. Зингер вспоминает, что в коридоре литературного факультета висел мало, казалось бы, уместный здесь призыв «По коням!» – который, однако, не воспринимался как фальшивая стилизация: «...в нем дышала естественная потребность ощутить свою связь с героикой 1920-х годов». Ифлиец, подразумевается, – всадник революции<sup>110</sup> (и это тоже в какой-то степени объясняет «кавалеристские» нюансы характера ИА).

Поскольку эмоциональная связь ифлийцев с государством, созданным поколением их отцов, не была фальшивой, когда началась Финская, а тем более наступил июнь 1941-го, студенты не отлынивали от обязанностей защищать его – и добровольцами уходили со старших курсов на фронт. Так же и сама ИА – которая 21 июня 1941-го сдала последний экзамен за первый курс (историю искусства Древнего Египта; его принимал выдающийся египтолог В. В. Павлов, который уже тогда служил заведомом Древнего Востока ГМИИ – и доработал там до директорства своей бывшей студентки) – уже 23 июня явилась в институт узнать, чем она может быть полезной. Сначала она со своими однокурсницами оказывается на заводе в Сокольниках, где они в течение двух месяцев грузили – «надрывали животы», «жуткая для девочек работа»<sup>111</sup> – тяжелые ящики со снарядами. Затем на сельхозработах – под Каширой, в совхозе Тарасково. С осени учеба возобновилась, но с перебоями.

16 октября 1941-го, в дни московской паники, матери ИА предложили эвакуироваться вместе со своим наркоматом в Куйбышев. ИА отказывалась, но занятий в ИФЛИ уже не было, и мать убила ее, что нельзя оставаться там, где вот-вот могли начаться уличные бои; ИА видела, как на Покровке, прямо на газонах, стоят танки, – и, возможно, уже знала, что в ночь на 14 октября из-за разорвавшегося рядом снаряда обрушилась стеклянная крыша Пушкинского.

Они провели три холодных месяца в чрезвычайно депрессивной обстановке: «...спали на полках в купе, обедали в какой-то столовой, умывались прямо на станции ледяной водой. Несколько раз ходили в баню в городе. Очень суровая была жизнь»<sup>112</sup>. ИА «не работала, ужасно томилась, очень хотела уехать, вообще это была целая драма, мое пребывание там»<sup>113</sup>.

В середине января наркомат начал возвращаться в Москву, но, чтобы попасть туда, требовалось разрешение – которое было у матери ИА, но не у нее: «страшная трагедия». Идея и дальше жить на станции одной, без матери, даже под обещание, что ее не выгонят из вагона, показалась ИА неприемлемой: «Я сказала, что покончу с жизнью, если не уеду с ней вместе»<sup>114</sup>. На свой страх и риск ИА пробралась в поезд на Москву, где было место у матери, и легла на третью, багажную, полку; затем ее заставили чемоданами. Дорога заняла несколько суток. Квартира на Покровке оказалась открытой – в ней кто-то побывал, но не украл ничего ценного. Было 20 января 1942 года. «Дикий холод, январь, нетоплено, трубы все замерзли. У нас была кухонька, пять метров, и мы туда втиснули маленький диванчик и два года с мамой вместе спали на этом диванчике. Отапливалась кухня газовой плитой. Так мы жили»<sup>115</sup>.

По приезде выяснилось, что ИФЛИ расформирован, но уже 26 января открылся университет, где собрался весь ее курс – те, кто остался в Москве. Институт официально слился с филологическим факультетом МГУ; но собственно «отделение искусствоведения» появится

<sup>110</sup> Глядя на фотографии 85-летней ИА на мотоцикле, представляется, что императивный посвист «По коням!» – знак тревоги, беспечной готовности к любым неприятностям, принадлежности к братству людей, способных выехать хоть на край света, если «позовут свои», превратившийся с годами в нелепое советское клише, – воспринимался ИА скорее буквально; две конные статуи, располагавшиеся в непосредственной близости от ее кабинета, тоже, надо полагать, укрепляли ее приверженность ифлийскому девизу.

<sup>111</sup> Ирина Антонова. Жена. История любви. <https://ok.ru/video/1315023098174>.

<sup>112</sup> Антонова И. А. Воспоминания. Территория любви. – М.: АСТ, 2024.

<sup>113</sup> Антонова И. Канва жизни. Фрагменты ненаписанной книги. Вступление и литературная запись Анны Гениной.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Там же.

там лишь в начале 1943-го, и приписана ИА окажется уже к истфаку – который и окончит. В этот же момент с первого и второго курса филфака стали призывать комсомолок в действующую армию – в зенитную артиллерию. Так в начале 1942-го в армии оказалась, например, одноклассница ИА Е. Зингер<sup>116</sup>. Она же приводит страшную статистику: из этого поколения – родившихся в 1922-м и окончивших школу в 1940-м – из мужчин выжил один на сотню погибших<sup>117</sup>. Если бы ИА призвали, она вернулась бы в лучшем случае весной 1945-го, через три года солдатской жизни.

ИА намеревалась пойти на фронт еще в июне 1941-го; теперь (поработав «некоторое время на фабрике "Буревестник" на конвейере»<sup>118</sup>) она записалась на курсы медсестер<sup>119</sup> – причем работа в госпитале началась сразу и дальше шла параллельно учебе. Окончив весной 1942-го («с хорошими отметками») курс в звании младшего сержанта медицинской службы, ИА на протяжении нескольких лет работала в госпиталях: сначала в пересылочном эвакогоспитале на Красной Пресне<sup>120</sup>, потом на Бауманской<sup>121</sup>.

В университете знали о нагрузке ИА. В стенгазете «Комсомолец музея» за 1948-й (№ 6) упоминается, что «Ирина Антонова – одна из лучших комсомолок Музея, во время войны окончила курсы медсестер и работала в военных госпиталях. Эта работа требовала от нее большой чуткости, выдержки, исключительного внимания. Ира ухаживала за ранеными бойцами и командирами, отдавая все силы для восстановления здоровья и бодрости вверенных ей людей. Ночную работу в госпитале она совмещала с учебой в Университете».

Учеба, по словам ИА, была в 1942-м урывочная; и поскольку здание университета не отапливалось, они собирались «то в квартире у Михаила Васильевича Алпатова, то у Вик-

<sup>116</sup> Зингер Е. Глазами первокурсницы 1940 года // В том далеком ИФЛИ. Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии / Сост. А. Коган, С. Красильщик, В. Мальт, Г. Соловьев; Под общ. ред. А. Когана, Г. Соловьева. – М., 1999. С. 133–141.

<sup>117</sup> Задним числом сложно понять, кто в этот момент по какому принципу распределялся/самоопределялся. Так, многолетний добрый товарищ ИА, ее одноклассник искусствовед Вадим Полевой пошел по повестке в армию, стал командиром взвода, получил орден Славы и после ранения вернулся в Москву – продолжить учебу в университете. Тогда как другой ее товарищ по аспирантуре, коллега и партнер по отношениям с министерством Н. Нерсесов, «в годы Великой Отечественной войны бывший заместитель сектора пропаганды филологического факультета МГУ, знакомился с деятельностью комсомольских организаций на предприятиях, помогал мобилизовать комсомольцев на трудовые фронты, на разгрузку топлива (и т. п.). Умелый агитатор» (Стенгазета ГМИИ.). Что касается собственно группы ИА, то в 1945-м в университет после службы в армии вернулись Е. Головкина (воевала в зенитной артиллерии под Сталинградом), Л. Зингер (с орденом Красной Звезды), М. Лившиц (дошел до Берлина), Д. Сарабьянов и П. Никифоров. Из тех, кто, как и ИА, не прекращал учебу, в мае 1945 года получила диплом будущий зам по науке Пушкинского И. Данилова; а вот А. Каменский, Н. Проскурикова и Ю. Золотов, например, заканчивали с другими курсами.

<sup>118</sup> <https://antonova.pushkinmuseum.art/biography.php>.

<sup>119</sup> Любопытно, что в одной группе с ИА в ИФЛИ училась Елена Бубнова (1922–1992) – дочь наркома просвещения А. Бубнова (того самого, по чьей инициативе в 1934-м и был создан ИФЛИ). Она тоже в 1942-м, как ИА, пошла на курсы медсестер и тоже работала в госпитале; но в 1944-м ее арестовали по обвинению в подготовке покушения на Сталина, она год провела в одиночке в Бутырке, а затем семь лет в лагерях, потом жила в ссылке под Барнаулом (и дальше – тоже характерно: вернулась в искусствоведение, работала в Историческом музее, в начале 1960-х вступила в партию).

<sup>120</sup> «Бои шли еще очень близко от Москвы, и в него поступали в основном раненые летчики примерно моего возраста <...> с ожогами, с уже начавшимися гангренами, с червивыми бинтами по ночам привозили в госпиталь, и все, включая хирургов и нас, молодых девчонок, надрываясь, таскали носилки, и тут же начинались операции. Как правило, это были ампутации, потому что там, где ампутация не требовалась, раны промывали, а ребят отправляли в тыловую госпиталь. Таким было лицо войны, очень жестокое, и мы, молодые девочки, каждый день многократно видели это. Помню еще люльки, в которые ребят закладывали, там шло обеззараживание специальным светом, и они лежали голенькие в этих люльках, и помню, как один все время кричал, что мухи, мухи, у него, видимо, что-то там жужжало внутри, и я делала вид, что отгоняю этих мух» (Антонова И. Канва жизни. Фрагменты ненаписанной книги. Вступление и литературная запись Анны Гениной.). Любопытно, что впоследствии ИА говорила одному из своих сотрудников, что, если бы не стала искусствоведом, из нее «получился бы хороший хирург, я думаю. Ведь я крови не боюсь». «Это было так сказано, – напоминает мемуарист, – [у нее были] прозрачные, холодные, "зимние" такие – как у Герцена про Николая I – глаза... страшно становилось... Она действительно этой крови не боялась – во всех смыслах. Могла бы стать хирургом хорошим, безусловно».

<sup>121</sup> «Там лежали в основном офицеры, уже шедшие на поправку. Обычно я работала в ночную смену, иногда днем. Мы делали уколы, перевязки, клизмы, раздавали лекарства, обмывали раненых, меняли судно – словом, абсолютно все, что делают медсестры и нянюшки» (Антонова И. Канва жизни. Фрагменты ненаписанной книги. Вступление и литературная запись Анны Гениной.).

тора Никитича Лазарева в Зачатьевском переулке»<sup>122</sup>. В качестве курьезной детали ИА вспоминает, что – видимо, в некий праздничный день – они играли в живые картины, и великий искусствовед В. Лазарев изображал мятущуюся княжну Тараканову, а великий искусствовед (и, можно предположить, не менее великий артист) М. Алпатов – полчища крыс.

Бесстрашная и рискованная, несколько раз ИА попадала под бомбежку, особенно ей запомнился эпизод октября 1941-го в остановившемся поезде: надо было выбежать из вагона и залечь в перелеске. Но рядом с ИА оказалась беременная женщина, которая не могла спрыгнуть с подножки – и была очень испугана; ИА осталась с ней – и все время, пока продолжалась тревога, утешала ее, подвергаясь смертельной опасности<sup>123</sup>.

Видимо, ИА ушла с работы в госпитале не раньше середины 1944-го.

На отделении были две кафедры – истории русского искусства (под руководством И. Грабаря) и общего искусствознания (под руководством Б. Виппера), где и оказалась ИА. По словам О. Никитюк (один из ведущих сотрудников ГМИИ на протяжении нескольких десятилетий; чуть моложе ИА, но того же поколения), на первом курсе, когда изучалось советское искусство, студенты – ученики <директора Пушкинского в середине 1920-х> Н. И. Романова, «воспитанные на полной свободе и откровенности суждений об искусстве... критиковали портреты А. Герасимова и образы крестьян С. Герасимова»<sup>124</sup>.

В апреле 1945-го учеба заканчивается, и, судя по траекториям сокурсников ИА, Распределительная Шляпа предлагала искусствоведам – выпускникам МГУ довольно широкий выбор – от МИДа и НКВД до Пушкинского. ИА могла бы, сочиняя мемуары, выстроить первую сцену своего музейного жития в духе караваджевского «Призвания св. Матфея»: в лоб занятой своими конспектами студентки вдруг упирается перст профессора Б. Р. Виппера – и тут же сквозь подвальное окно ударяет ослепляющий свет истины и красоты: это ты, ты, тебя я выбрал своим апостолом. По каким-то причинам, однако ж, она предпочла отказаться от такого рода драматизации задним числом – и скромно заявляла, что оказалась в музее почти случайно: ей «дали два адреса: или Пушкинский музей, или ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей»<sup>125</sup> (предшественник нынешнего Россотрудничества: инструмент советской «мягкой силы»).

Меж тем, учась на искусствоведении, ИА не могла, конечно, не осознавать, что ГМИИ – наилучшее из возможных для выпускницы ее отделения место – каких вряд ли было много; как пишет в своих воспоминаниях ленинградская ровесница ИА Н. Ю. Бирюкова про Эрмитаж, «попасть [туда] всегда было так же трудно, как в Царствие Небесное, хотя в Царствие Небесное путь, пожалуй, был легче»<sup>126</sup>. Можно не сомневаться: чтобы вознестись в Пушкинский (даже при том, что весной 1945-го Итальянский дворик был залит водой и что вообще это был прежде всего музей слепков: из оригиналов – несколько сотен картин из Румянцевского, Эрмитажа и юсуповских дворцов, причем пока еще в ящиках, только-только из эвакуации), следовало предпринять очень серьезные усилия, поскольку игольное ушко в Москве, пожалуй, что, и поуже, чем в Ленинграде.

В августе 1944-го, проходя в Пушкинском практику<sup>127</sup>, ИА могла убедиться, что это удобное для нее место работы (хотя и не предполагая, что на всю оставшуюся жизнь): всего

<sup>122</sup> Там же.

<sup>123</sup> Антонова И. Воспоминания. Траектория судьбы.

<sup>124</sup> О. Никитюк. Воспоминания, рукопись.

<sup>125</sup> Антонова И. Воспоминания. Траектория судьбы.

<sup>126</sup> Бирюкова Н. Ю. Эрмитаж глазами эрмитажника. Недавнее прошлое. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008.

<sup>127</sup> Заявление, где зафиксировано начало пожизненного приключения ИА, иллюстрирует, как именно она воспринимала свой, в принципе, довольно разносторонний Музей: «Прошу разрешить мне работу в музее в качестве практикантки, так как я специализируюсь по западному искусству». Просьба прозвучала убедительно и 11 августа была удовлетворена (Приказ № 31 л/с) (Отдел рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина (ОРГМИИ). Ф. 79. Личное дело И. А. Антоновой. Л. 1; Баканова И. В.

на какой-то километр дальше от Покровки, чем университет: туда, допустим, чтоб побыстрее – четыре остановки на метро, обратно – Волхонка, вокруг Кремля – и вверх: Лубянка – Маросейка – Покровские ворота, минут сорок энергичным шагом.

Судя по выбору, который она сделала следующей весной, маршрут показался ей вполне приемлемым.

Приказ о зачислении ИА с 10 апреля 1945 года научным сотрудником, на основании направления Комитета по делам искусств за № 189 от 28 марта 1945 г., подписан директором-распорядителем Музея А. Мстиславским и датирован 31 марта 1945-го; похоже, еще до официальной защиты диплома в МГУ.

## VII



Тициан Вечеллио

**Портрет папы Павла III.** 1545/1546

Холст, масло. 98 × 79 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В высшей степени деятельное существование, которое вела ИА, подпитывалось, по мнению многих, ее гипертрофированной амбициозностью – не исключено, граничившей с тщеславием; однако возможности представить ее характер через комбинацию нарочно подобранных «вещественных знаков невещественных отношений» в духе *vanitas* крайне ограничены;



честолюбие в ее случае шло рука об руку с аскетизмом. Какие, собственно, ассоциирующиеся с ней предметы можно было бы изобразить на этом тематическом натюрморте? Пожалуй, «стол Антоновой» – у нее действительно был антикварный, еще цветаевский, директорский стол; тот самый, за которым она отчитывала Козлова; но чем заполнить его поверхность? Нитка жемчуга, причудливая стеклянная ваза авторства ее сводной сестры, череп Рихтера, брошь Ilias Lalaounis, разбитые очки для плавания, тронутая молю шаль Дорлиак, засохший фломастер Тышлера, отцовские наручные часы, треснутый валдайский колокольчик и нотная рукопись с автографом Моцарта с «Декабрьских вечеров», электробигуди, раскрытая книга – непременно с дарственной надписью: «Пур мадам Антонова» – или даже «шер Ирина» – «авек лез оммаж...» – и завитушка – Марк Шагал, Илья Эренбург или, допустим, Андре Мальро. Сама ИА всегда оживлялась, когда в ее присутствии произносили эту фамилию: «Мальро? Кстати, я была с ним знакома, у меня даже есть его книжка "Воображаемый музей", подписанная мне. Он посещал нас и потом прислал книгу»<sup>128</sup>. Они познакомились, видимо, в 1965-м, на выставке Пушкинского – Эрмитажа в Лувре: министр культуры Франции Мальро открывал ее; через три года она полтора часа сама водила его по Пушкинскому.

«Некоторые идеи Мальро, несомненно, очень близки Ирине Александровне, в этом смысле она не просто была с ним знакома, но в какой-то степени даже воспринимает себя приемницей ряда его идей, в том числе понимания им искусства как "антисудьбы". <...> Ирина Антонова часто цитирует слова Мальро, что "искусство существует благодаря тому, что помогает людям избежать их удела"»<sup>129</sup>. Укрепило ли знакомство духовную близость – или обнаружило ее, мы не знаем, но, так или иначе, через несколько десятилетий после смерти своего автора, казалось бы, увядшая идея «воображаемого музея» вновь дала зеленые ростки – и ИА стала именовать этим квазиискусствоведческим термином целый жанр или даже тип излюбленных Пушкинским выставок – «диалогов в пространстве культуры».

Осенью 2016-го, к «Декабрьским вечерам», открылась выставка «Голоса воображаемого музея Андре Мальро», где предполагалось реконструировать воображение самого Мальро и воспроизвести именно музей в его представлении – с «Джокондой», пьероделлафранческовским «Бичеванием Христа», «Женщиной, взвешивающей золото» де Хоха – и «Женщиной, держащей весы» Вермеера и т. д.: грандиозный план. Крупные, однако ж, музеи – владельцы вышеуказанных шедевров, получившие список запросов от ИА, по большей части проигнорировали их: то ли потому, что не испытывали особого пиетета к Мальро, то ли потому, что ИА действовала уже не в качестве директора, то ли потому, что 2014 год подотбил у европейцев охоту делиться с российскими коллегами вещами из первого ряда. Искусствовед М. Сви-дерская упоминает о попытках найти уже хоть какого-нибудь Пьеро делла Франческа, который стоял для Мальро чуть ли не на первом месте; выдача урбинского «Бичевания» была такой же заведомой химерой, как идея заполучить «Джоконду»<sup>130</sup>, однако даже и «длительные переговоры» с Музеями Берлина о предоставлении пьероделлафранческовского «Св. Иеронима» тоже закончились ничем; та же история вышла и с луврским «Астрономом» Вермеера. И даже при том, что Прадо все же дал «Колосса» Гойи, а Орсе – лотрековскую «Клоунессу Ша-Ю-Као», выставка, которую готовили три года, выглядела не столько воссозданием пантеона Мальро, сколько иллюстрацией истории одной идеи на подручном материале<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> [http://expert.ru/russian\\_reporter/2014/09/zhdu-zeleniyh-listochkov](http://expert.ru/russian_reporter/2014/09/zhdu-zeleniyh-listochkov).

<sup>129</sup> [https://artandyou.ru/interview/art-professionals/danila\\_bulatov/](https://artandyou.ru/interview/art-professionals/danila_bulatov/).

<sup>130</sup> Сви-дерская М. Музей как эвристическая модель. Post Scriptum к выставке «Голоса Воображаемого музея Андре Мальро» // Искусствознание. 2017. № 3.

<sup>131</sup> Особенно заметной эта скудность выглядела с учетом воспоминаний об уже реализованном за четыре года до того «Воображаемом музее», чьим куратором и идеологом тоже была ИА – и в основу которого тоже «легла идея Мальро»: 46 экспонатов из 26 иностранных музеев – в том числе «Извлечение камня глупости» Босха, «Менада» Скопаса, шумерская лира из Британского музея, ню Модильяни, «Адам и Ева» Климта, «Рождество Марии» Карпаччо из Бергамо и т. д.

Любопытнее, что, затеяв эти «диалоги», ИА сама не уклонилась от кураторского выбора, как в 2002-м («Диалоги в пространстве культуры», где ИА осталась автором проекта и «куратором кураторов»), – и «срифмовала», во-первых, гмиишного Рембрандта, «Артаксеркса и Ко» с веласкесовской «Сценой в таверне» (там трое, и тут тоже), а во-вторых, «свой» же рембрандтовский «Портрет старушки» – с тициановским «Портретом Папы Павла III» из Эрмитажа.

«Воображаемый музей» 2016 года оказался последним в карьере ИА – однако у ее многолетнего увлечения «рифмами», «ассоциациями» и остранениями была долгая история, начавшаяся, возможно, в 1946-м, когда молодой Е. И. Ротенберг, муж ИА, вместе с С. Эйзенштейном переворачивали вверх ногами картины из Дрезденской галереи; а возможно, в 1972-м (что характерно, после смерти Б. Р. Виппера, который, есть подозрение, отнесся бы к идее, будто высшая степень компетентности искусствоведа – способность улавливать некие «отзвуки», с некоторым недоумением), с выставки «Портрет в европейской живописи XV – начала XX в». Тогда на Волхонку не просто свезли полтора десятка портретов со всего европейского соцлагеря (в том числе давинчевскую «Даму с горностаем» из Кракова и «Портрет мальчика» Пинтуриккио из Дрездена), но показали их в «драматическом столкновении» с отечественными картинами из Третьяковки и Русского. Нехитрая вроде бы идея – повесить серовскую «Девочку с персиками» рядом с ренуаровской «Жанной Самари», «Антуана Пруста» Эдуарда Мане – с репинским Победоносцевым, пикассовского Сабартеса – с серовским Горьким, «Портрет Волара» – с «Дамой в лиловом» Врубеля, а Анри Руссо – с Пиросмани, то есть показать (в широком смысле) русское искусство не как уникальную эндемику, затворившуюся в стенах Третьяковки и Русского, а как часть единого европейского художественного контекста, – выглядела едва ли не революционной; очевидно, именно к этой концептуальной «матери всех выставок-диалогов» восходят все дальнейшие фирменные антоновские спектакли такого рода. Подсмотрела ли ИА (или ее зам по науке И. Е. Данилова, которая как минимум «тоже» была куратором выставки) что-то подобное за границей – или изобрела жанр сама, мы не знаем.

Негласно считалось, что при прямом сопоставлении русское искусство проигрывает, и «западные» вещи воспринимались как символы культурного превосходства. ИА же заявляла, будто была «одержима мыслью, что наше искусство недостаточно ценится за рубежом», поэтому «решила его продвигать» (в переводе на сегодняшний язык, ИА и И. Данилова – на самом деле, не первые в Пушкинском; до них Алпатов и Пунин, – превратив академический музей в «креативную лабораторию», экспериментировали с конструированием национальной идентичности, используя искусство в качестве инструмента) и показала так, что выяснилось – не то что не проигрывает, но, наоборот, может утверждать культурную гегемонию.

«Это была своего рода очная ставка двух мощных портретных традиций, – вспоминает художник Борис Орлов, – <...> она, наверное, впервые так ясно поставила русское искусство в один ряд с европейским»<sup>132</sup>. Выставка запомнилась не «обилием шедевров», которое к началу 1970-х стало для Пушкинского нормой, а как раз реализацией этой эффектной идеи<sup>133</sup>.

Впоследствии предвкушение участия в разного рода «затях» с неожиданными «сближениями» превратится в один из важных ингредиентов «магии Пушкинского».

Искусствовед А. Каменский – в итоговой статье «Уроки одной экспозиции»<sup>134</sup> – называет выставку одним из центральных событий московского художественного сезона 1972–1973 годов; другие присяжные критики, после продолжительной дискуссии, просто ли это «игра» или «провокация», потеряв виски и побарабанив по столу пальцами, сошлись на том, что такого рода затеи в любом случае «дают пищу для размышлений».

<sup>132</sup> <http://artchronika.ru/themes/antonova-loshak-opinions/?ysclid=m0l767qtpf297402391>.

<sup>133</sup> Алпатов М. В. Эпохи развития портрета // Проблемы портрета: Материалы научной конференции (1972). – М.: Советский художник, 1973.

<sup>134</sup> Каменский А. Уроки одной экспозиции // Проблемы портрета: Материалы научной конференции (1972).

Пища эта пользовалась бешеным успехом – посмотреть на «Портрет» явились более 300 000 посетителей, – и ее в разных вариациях методично включали в «меню» на протяжении всей последующей истории Музея: отобранные с помощью передовых научных методов вещи «перекликались» и «кивали друг на друга», в пространстве и времени, формами, сюжетами и символикой, образуя «дуэты», «диалоги», «параллели» и даже «дуэли» (оказавшиеся «в паре» объекты могут не только обнажать неожиданные сходства художественных манер, но и подчеркивать не очевидные для обывателя – один портрет, другой тоже портрет – различия; представьте, к примеру, что рядом экспонируются два разных портрета Саввы Мамонтова, Врубеля и Цорна: на одном – «сгусток творческой воли, могучий и демонический вершитель судеб», на другом – «преуспевающий делец»; и вот уж просто-соседство оборачивается драматическим конфликтом: там «гениальное откровение» – а тут «поверхностный салонный шик»).

Историк Пушкинского А. М. Беляева квалифицирует<sup>135</sup> такого рода выставки как «компаративно-аналитические» – и относит к ним «Античность в европейской живописи» (1982), «Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX в.» (1984), «Лики истории в европейском искусстве XIX века» (2009), «Се человек» (1999), «Зримую музыку» (2000), «Вавилонскую башню» (2004 – про «идею башни»), «Маски. От мифа к карнавалу» (2006). Добавим сюда «Москву – Париж» и «Москву – Берлин», где, по сути, запараллеливались вещи одной эпохи, «Музеи мира – партнеры ГМИИ» (1998), где «соположили» Брюллова с Курбе и Гойю с Аргуновым, «Россию – Италию» (2005), где тропининского «Пушкина» «срифмовали» с «Портретом Уго Фосколо» Фабра, а «Неаполь в лунную ночь» Сильвестра Щедрина – с «Ночным праздником в Венеции» Ипполито Каффи<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Беляева А. Музей на фоне меняющейся эпохи: Выставочная деятельность ГМИИ имени А. С. Пушкина за 100 лет: В 2 т. – М.: Индрик, 2021.

<sup>136</sup> О диалектике объективного/субъективного в антоновских «диалогах» размышлял зам ИА А. Толстой (<https://iskusstvo-info.ru/muzej-kartiny-mira/>): «Когда была выставка Дали, в одной из его вещей воспроизводилась несколько раз античная скульптура Венеры Милосской. И тут же у Антоновой возникла идея достать и принести из зала соответствующий слепок, чтобы он мог вступить в общение с живописью. У сюрреалистов и, например, у Пикассо есть целый пласт произведений, которые находятся в прямом диалоге со старыми мастерами. Идея показывать их рядом напрашивается сама собой. Однако, как я понимаю, вопрос не об этом, а, скорее, о каких-то субъективных параллелях. Возможно, кто-то из абстрактных экспрессионистов был бы очень интересен в залах голландцев или фламандцев».

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.