

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ТРУДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ
47
III INSTRUMENTA STUDIORUM
21

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
В МОСКОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
1857–2007

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2009

УДК 008(091)

ББК 85

И90

Ответственные редакторы: В.С. Турчин, И.И. Тучков

И90 История искусства в Московском университете: 1857–2007 гг. — М. : Издательство МГУ, 2009. — 520 с. — (Труды исторического факультета МГУ: Вып. 47; Сер. III Instrumenta studioium: 21)

ISBN 978-5-211-05727-2

Настоящий сборник подготовлен коллективом авторов отделения истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова к 150-летию преподавания истории искусства в Московском университете. Он состоит из исторического очерка, посвященного судьбе Отделения истории искусства, и людям, преподававшим и работавшим здесь в течение этого времени. Также он включает биографии заведующих кафедрами истории отечественного искусства и всеобщей истории искусства за последние полвека. По мере возможности текст был дополнен визуальным рядом из портретов профессоров, преподавателей и сотрудников Отделения разных лет.

ISBN 978-5-211-05727-2

© Коллектив авторов
отделения истории и теории искусства
исторического факультета МГУ — 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Дары и долги Мнемозины	
вместо предисловия.....	5
Начало: Герц	9
Буслаев и Кондаков	13
Цветаев, Мальмберг, Романов	15
Наука об искусстве накануне 1917 года	20
После 1917 года... ..	24
Основные ученые и преподаватели	28
Наука 1920-х годов	31
«Ифлийские» годы	37
Война и возвращение в Университет и Москву	40
Потери и обретения: старые и новые кадры	43
Кафедры, заведующие, профессоры	47
Наука и преподавание: основные тенденции	50
Структура обучения	53
История древнерусского искусства	56
Изучение отечественного искусства Нового времени	62
История отечественного искусства XX века	70
Всеобщая история искусства: Древний мир	77
Искусство Востока	82
Средние века и Византия	84
Возрождение и Новое время	88
Западноевропейское искусство	
эпохи Барокко и Классицизма	95
Девятнадцатый и двадцатый века	100
Новые тенденции	102
Практические занятия по технике и реставрации	105
Теория и методология	107
Связь с другими кафедрами, научными учреждениями и музеями	110

Зарубежные связи	116
Лазаревские чтения: новый этап	119
Учебные программы как гезамткунстверк университетского искусствознания	120
Взгляд в будущее	123
Примечания	124

Биографические очерки

Кафедра всеобщей истории искусства

Виктор Никитич Лазарев	267
Виктор Николаевич Гращенко	329
Виктор Петрович Головин	357

Кафедра истории отечественного искусства

Профессор А.А. Федоров-Давыдов	375
Дмитрий Владимирович Сарабьянов	421
Александр Ильич Морозов	469

ДАРЫ И ДОЛГИ МНЕМОЗИНЫ ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Составление предлагаемого сборника приурочено к 150-летию преподавания в Московском университете дисциплины под названием история искусства.

Это историческое обстоятельство небезынтересным образом отразилось в устройстве данного текста, о чем следует сказать чуть подробнее. Книга вышла не только исторической, что не удивительно, но и историчной, что примечательно. Она оказалась тоже своего рода историческим документом со всеми его формальными признаками. В этом тексте отразилась и запечатлелась сама суть исторического знания, понимаемого как опыт не только накопления воспоминаний, но и собирания и фиксации свидетельств, наконец, попытки их систематизировать и обобщить. История — это накопление впечатлений, которые уходят и сами не вернуться, если их не попросить обратиться вспять или спросить и ждать ответа...

Если приглядеться к тексту повнимательней, а тем более если его прочесть, то станет очевидным, что перед нами несомненный палимпсест — наложение разновременных текстуральных слоев, сквозящих друг из-под друга. И в этом тоже есть своеобразие единой университетской традиции и ее непреложной преемственности — опыт поколений, сменяя друг друга, оставляет свой след в текстах и душах... В основании — известная, ставшая практически стандартной и классической, статья Виктора Николаевича Гращенкова, посвященная 125-летию юбилею отделения. Совместно с С.С. Ванеяном текст был расширен и отчасти переписан к юбилейным торжествам всего Исторического факультета МГУ (2004). Наконец, С.С. Ванеян и И.И. Тучков, добавив материал и изменив некоторые акценты, довели изложение истории преподавания истории искусства на отделении до настоящего времени. Так внешне незаметно и постепенно получился настоящий текст — своеобразный «исторический источник», и своего рода летопись Отделения, которая не скрывает своего наиважнейшего свойства: это именно написанный текст, это рассказанная история, зафиксированная последовательными текстуальными усилиями, это опыт согласования творческих импульсов, питающихся памятью во всех ее проявлениях. Это и память индивидуальная, и коллективная, и память прошлого, и воспоминания о настоящем и грядущем (такое тоже возможно). История искусства как долгий и многоголосый рассказ, звучащий на протяжении более чем полутора столетий, и, что самое замечательное, продолжающий звучать и в настоящем, что как раз и делает его подлинно настоящим, нефальшивым и убедительным...

Вот она традиция как подлинное предание, как передавание из поколения в поколения опыта, знания, чувства, самого себя, своей жизни. История самоотдачи, служения ради не просто прекрасного, но и прекрасно и без прикрас изложенного, воплощенного в лекциях, курсах, именах, текстах, учениках, школах, концепциях, в незабвенности духовных усилий, в истории искусства как истории человеческих душ, приобщенных к Духу и Форме памятника искусства.

...Исцеленный от тяжкого душевного недуга, Аби Варбург оставшуюся часть своей недолгой жизни отдал составлению

странного и поучительного артефакта: полу-пособия, полу-экспоната, названного им «Атлас Мнемозина». Представим себе довольно крупные планшеты, обтянутые черным бархатом, на которых закреплены всевозможные и совершенно разнородные репродукции, фотографии, журнальные и книжные вырезки и прочее. Пред нами, быть может, единственно возможный способ укрощения и усвоения визуальных образов: сохраняя непрозрачный мрак неведения, использовать его в качестве фона, основания для собственных вполне рациональных манипуляций даже не с самими образами, а с их подобиями-воспроизведениями. Главное, предаваться этому занятию сознательно, стремясь собрать все воедино и воочию.

Этот скромный труд — тоже род собирательства образов, но уже не визуальных, а ментальных — дат, имен, названий, трудов. Авторы прекрасно отдают себе отчет, что что-то было пропущено, что-то не сказано или сказано недостаточно полно и точно, и будут рады критике — ведь она послужит общему делу Памяти. Тем не менее, здесь можно найти и достаточно связную череду событий, и нужный набор биографических и библиографических сведений, и достаточно сдержанный комментарий, и минимальное количество эмоций, которые, впрочем, полны пафоса, вполне конкретны и связаны с осознанием того, что Мнемозина — весьма странная и требовательная титанида, с которой справляется лишь Софросюне — мудрость и разумение.

В подтверждение сказанному в качестве приложения и одновременно обрамления всего «исторического» текста — биографии заведующих кафедр нашего отделения за последнее полвека — настолько же разные по форме и стилю, насколько многолики и неповторимы индивидуальности тех о чьей судьбе в преподавании истории искусства и в истории отделения идет речь. История в них предстает в своем самом загадочном и одновременно непреложно убедительном облике: как история индивидуального опыта, личной судьбы, сопряженной с истиной и правдой.

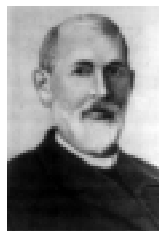
Наш текст — скромная попытка воздать должное тем, кто был прежде нас, и тем, кто рядом с нами здесь и сейчас удерживает память в состоянии бодрости, отзывчивости и ответственности.

НАЧАЛО: ГЕРЦ

В более чем 150-летней истории искусствознания в стенах Московского университета¹ многие волнующие подробности, касающиеся людей и событий, уже безвозвратно утеряны. Но многое еще можно узнать из литературных и документальных источников, из живых воспоминаний тех, кто в разные годы учился в университете. Это важная и трудоемкая задача на будущее. Авторы настоящей статьи будут чрезвычайно признательны за все замечания и поправки, которые неизбежно вызовет данный очерк.

Но издать эту яркую и насыщенную историю, полную искренней любви к своему предмету и связанную с неповторимыми индивидуальностями работавших в стенах Московского университета преподавателей, необходимо не ради сентиментального интереса к прошлому, а для пользы настоящего и предвосхищения грядущего. Здесь на память приходят слова В.Н. Лазарева: «Никогда не следует забывать того, что наша наука имеет старые и славные традиции»².

У истоков искусствознания в стенах Московского университета стоит замечательная личность Ф.И. Буслаева³. Именно по инициативе Ф.И. Буслаева, поддержанной профессорами С.М. Соловьевым и П.М. Леонтьевым, на историко-филологическом факультете более 150 лет тому назад было начато преподавание истории искусства⁴. В одной из архивных описей Министерства народного просвещения за №191 значится дело «Об открытии при Московском университете преподавания истории и археологии искусства и об определении для одного кандидата Герца доцентом»⁵. 5 октября 1857 года Карл Карлович Герц (1820–1883) прочитал вступительную лекцию на тему «О значении истории искусства»⁶. Эта лекция и определяет точную дату рождения кафедры, а в дальнейшем —



**Фёдор
Иванович
Буслаев**

отделения истории и теории искусства. Следует заметить, что официальному открытию кафедры истории искусства в Московском университете предшествовала плодотворная педагогическая деятельность в этом направлении профессоров Н.И. Надеждина⁷ (с 1831 года профессора теории изящных искусств и археологии, которую он «излагал как историю искусства», к тому же в издаваемом им журнале «Телескоп» появляется в том же 1831 году «Проект эстетического музея при Императорском Московском университете», который был подписан именем известной княгини З.А. Волконской, а подготовлен в том числе и С.П. Шевыревым⁸); С.П. Шевырева⁹ и П.М. Леонтьева¹⁰. Новый университетский устав 1863 года уже предусматривал историю и теорию искусства в системе гуманитарных дисциплин, подлежащих преподаванию в университетах страны¹¹.

В своей вступительной лекции К.К. Герц выражает признательность «просвещенному начальству Московского университета за учреждение кафедры истории искусства»¹². Говоря о значении этого события, он ссылается на опыт изучения и преподавания истории искусства в западноевропейских университетах, в первую очередь — германских. И вполне в духе Карла Шнаазе определяет предмет своей деятельности: «История искусства, то есть зодчества, ваяния и живописи, обнимает те явления человеческого духа, в которых исторические народы посредством форм изящных, пластических высказали свои убеждения и воззрения (...) История искусства должна приходить в соприкосновение со многими науками: в самом деле, она составляет одну из существеннейших частей всеобщей истории, истории литературы и философии»¹³. Рассматривая далее роль истории искусства для исторической науки, литературоведения и философии. К. К. Герц, между прочим, замечает: «Общие разглагольствования об изящном будут воздушным замком, если не будут основаны на глубоком изучении всех частных фактов». Вместе с тем он справедливо выделяет задачи истории искусства «как науки самостоятельной». «Уразуметь значение каждого явления эстетического мира, — пишет он, — можно только с помощью истории искусства»¹⁴. Свою лекцию К.К. Герц заключает целой программой научной деятельности новой дисциплины, которая и легла в основу

деятельности кафедры на ближайшие десятилетия: «Если (...) история искусства во всем своем объеме должна войти в состав наук, необходимых для каждого образованного человека, то для нас русских она имеет еще особый интерес. Окружающие нас на каждом шагу в ежедневной жизни памятники отечественного искусства, преимущественно здесь в Москве, в сердце России, столь ими богатой, останутся для нас безмолвными и непонятными без знания этой науки. Многочисленные создания древнего русского зодчества и живописи не могут быть поняты, объяснены и хронологически классифицированы без основательного знания искусства древнехристианского, византийского, романского, времен Возрождения и даже некоторых сторон нововосточного искусства. Преимущественно лежит на нас русских важная обязанность изучить основательно историю византийского искусства (...)»¹⁵.

Говоря об особенностях преподавания своего предмета, К.К. Герц подчеркивает, что, «кроме книжного знакомства с произведениями искусства, наша наука требует еще постоянного *наглядного* и сравнительного изучения самих памятников»¹⁶. И в этой связи он сетует на то, что в Москве нет ни «значительного собрания слепков с антиков, какими обладает, например, Новый музей в Берлине, ни картинной галереи, каков императорский Эрмитаж в Петербурге»¹⁷.

Человек образованный, но мало склонный к самостоятельной исследовательской деятельности, К.К. Герц в своих лекциях и многочисленных сочинениях выступал преимущественно как компилятор и популяризатор чужих идей, предоставив другим ученым осуществлять прекраснодушно изложенные им планы развития отечественного искусствознания. Свою творческую энергию он приложил в другом направлении. Уже в 1858 году в газете «Московские ведомости» Герц напечатал статью под названием «Об основании художественного музея в Москве», в которой горячо ратовал за создание (по образцу западноевропейских музеев) такого универсального музея, где в живописных копиях и слепках была бы представлена вся история мирового искусства. Герц полагал, что такой музей станет «великим двигателем высшего образования» и послужит делу «эстетического воспитания целого общества»¹⁸.

Как известно, лишь спустя полвека эта идея создания учебного художественного музея при Московском университете, к тому времени несколько запоздавшая, была осуществлена преемником Герца по кафедре — И.В. Цветаевым¹⁹. Но и сам Герц много способствовал обогащению античной и нумизматической коллекции университетского Кабинета изящных искусств²⁰. Здесь нельзя не вспомнить и о том, что К.К. Герц сыграл немаловажную роль в расширении и систематизации коллекций Румянцевского музея, переведенного в 1861 году из Петербурга в Москву, что он активно сотрудничал в Обществе любителей художеств и Московском археологическом обществе, до 1882 года продолжая чтение университетских лекций, постоянно вел, немало способствуя просвещению московской публики, под разными названиями, в «Московских Ведомостях» отдел археологических и художественных новостей. Как верно заметил С.А. Жебелев, «с деятельностью К.К. Герца в Москве можно сопоставить долголетнюю, кипучую, иногда задорную, но, во всяком случае, плодотворную деятельность в Петербурге В.В. Стасова»²¹.

Общее место и значение К. К. Герца в университетской среде замечательно характеризует и В.О. Ключевский, вспоминая свои студенческие годы и сохранивший в своем архиве конспекты двух его лекций «Религия египтян» и «Древний храм»: «Еще одна лекция Герца, который читает желающим историю и археологию искусства. Предмет совершенно новый! Приходило ли когда на ум разбирать, что это за стиль, по которому строены наши церкви, что это за византийский и готический стиль, а еще более романский? Герц выбрал на нынешний год читать историю византийского искусства. Сам он здоровенный красный человек лет 36–[3]8, с прекрасным перстнем на левой руке. Видно, что человек искусства. Но об нем я много не буду говорить или лучше закончу тем, что молодец по наружности»²².



Карл Карлович Герц

БУСЛАЕВ И КОНДАКОВ

Но если говорить о научном развитии отечественного искусствознания на этом начальном этапе его истории в Московском университете и вне его, то это развитие совершалось под прямым и благотворным влиянием все того же Ф.И. Буслаева (1818–1897), его работ по истории искусства. Свой первый труд в этой области он, по традиции, посвятил классическому искусству: его статья «Женские типы в изваяниях греческих богинь» (1851) и поныне сохраняет свое неувядаемое обаяние²³. А его «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», изданные в 1861 году, «Общие понятия о русской иконописи» (1866), «Русский лицевой Апокалипсис» (1884) и другие сочинения по праву сделали Ф.И. Буслаева основоположником науки о древнерусском искусстве²⁴. Н.П. Кондаков назвал Буслаева «незабвенным ученым по русской археологии и истории искусства»²⁵. Ему вторит В.Н. Лазарев: «Истоки современной науки о древнерусском искусстве восходят к незабвенному Ф.И. Буслаеву»²⁶. М.В. Алпатов прощательно замечает: «В своем умении связывать литературу, язык и искусство Буслаев предвосхищает многие выводы искусствознания наших дней»²⁷. Рядом с трудами Буслаева по древнерусскому искусству достойное место занимают его работы по различным вопросам старого западного и современного ему русского искусства, вошедшие вместе с важной статьей «Задачи эстетической критики» в его книгу «Мои досуги» (1886). В молодые годы Буслаев близко сошелся с московскими славянофилами К.С. Аксаковым, П.В. Киреевским и другими. Хорошо знал он и западников: был дружен с Т.Н. Грановским, встречал А.И. Герцена и П.Я. Чаадаева. Он был свидетелем их дружеских распрей и непримиримых споров. Но как ученый критически отнесся к идеям и тех и других²⁸.

Объективно оценивая первые шаги отечественного искусствознания в Московском университете, мы можем смело назвать этот начальный период нашей науки «буслаевским».

Влияние идей и самой личности Буслаева в университетской среде было сильным и глубоким. Чтобы осознать это, достаточно вспомнить имена только трех его выдающихся учеников — А.Н. Веселовского²⁹, В.О. Ключевского³⁰ и Н.П. Кондакова³¹. Последний, по собственному признанию, хотя и «слушал лекции по истории искусства приват-доцента К.К. Герца, но главным направлением своих специальных занятий по этому предмету обязан Ф.И. Буслаеву»³². Свои занятия классической археологией, а затем византийским искусством молодой Н.П. Кондаков перенес в Новороссийский университет в Одессе, где он в 1870 году занял кафедру истории искусства. Прочитанная им в этой связи вступительная лекция рассматривала некоторые теоретические и методологические аспекты истории искусства как научной дисциплины³³. Содержание этой лекции, как и последующие труды Кондакова, свидетельствовали не только о личной одаренности автора, но и о достоинствах той научной школы, какую он прошел в стенах Московского университета, где защищал и свою магистерскую и докторскую диссертации. Позднее, в бытность профессором Петербургского университета. Кондаков воспитал трех учеников, ставших известными византинистами — Д.В. Айналова, Е.К. Редина и Я.И. Смирнова. В свою очередь вокруг Айналова в Петербурге сложилась новая школа исследователей древнерусского искусства³⁴. Но еще раньше Н.П. Кондаков в замечательном докладе «О научных задачах истории древнерусского искусства»³⁵ начертал широкую программу работ в этой новой области историко-художественных исследований. Традиции Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова были творчески восприняты и продолжены одним из воспитанников Московского университета — В.Н. Лазаревым. А живая традиция Буслаева была представлена в университете его учеником В.Н. Щепкиным (1863–1920), крупнейшим знатоком древнерусской палеографии и миниатюры, преподававшим до 1920 года (именно из его семинара вынес В.Н. Лазарев любовь к занятиям искусством миниатюры)³⁶.

ЦВЕТАЕВ, МАЛЬМБЕРГ, РОМАНОВ

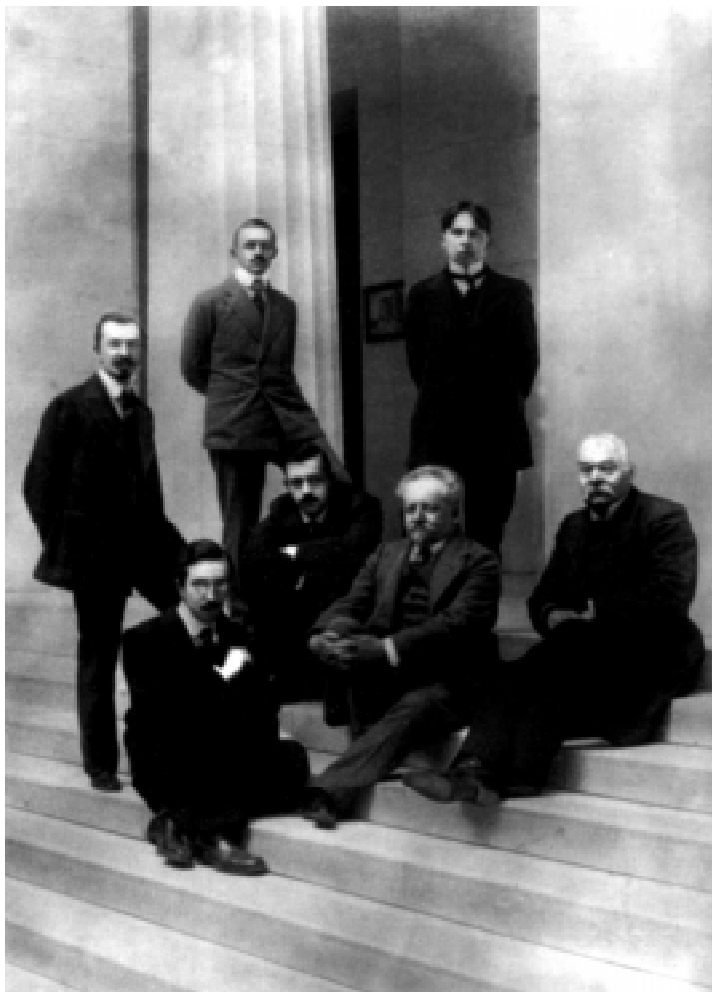
Как уже упоминалось, преемником К.К. Герца по «кафедре истории и теории искусств» стал в 1889 году И.В. Цветаев (1847–1913), филолог-латинист³⁷. В период его профессорства кафедра расширилась и окрепла. Наряду с антиковедением на должную научную основу было поставлено преподавание истории западноевропейского искусства³⁸, прежде всего благодаря деятельности Н.И. Романова, ученика Цветаева. Но самым главным делом И.В. Цветаева, делом всей его жизни была неутомимая, поистине героическая работа по созданию художественного музея при Московском университете, о котором мечтали когда-то Н.И. Надеждин, С.П. Шевырев, автор известной статьи «План учреждения скульптурной исторической галереи для Московского университета», М.П. Погодин, К.К. Герц и П.М. Леонтьев и другие³⁹. Хорошо известно, каких усилий и редкостных организаторских способностей потребовалось И. В. Цветаеву для строительства здания Музея и изготовления слепков.



Иван
Владимирович
Цветаев

В 1912 году Музей изящных искусств был открыт, включив в свое обширное собрание первоклассных слепков и копий уникальную коллекцию египетских древностей В.С. Голенищева⁴⁰, а затем и коллекцию итальянских «примитивов» М.С. Ще-

кина⁴¹. Трудно переоценить выдающееся значение «Цветаевского музея» (как его любили называть) в культурной жизни Москвы. Правда, и тогда уже идея создания с помощью слеп-



На ступенях Греческого дворика Музея изящных искусств.

Сидят справа налево:

И.В. Цветаев, В.К. Мальмберг, Н.А. Щербаков, А.А. Сидоров;
стоят: А. И. Некрасов, Д.С. Недович, неизвестный служащий музея.

1913

ков идеального, так сказать, «воображаемого музея» мировой скульптуры — идея столь характерная для классицистической музеологии XIX столетия, вызывала критические нападки⁴². И сам И.В. Цветаев, бывший на протяжении тридцати лет хранителем, а потом директором Румянцевского музея, стремился пополнять свой учебный университетский музей подлинными произведениями искусства. Он писал в одном из своих отчетов: «Наш музей, будучи предназначен вначале только для скромной цели, — для собирания и хранения лишь возможно точных копий европейского искусства, теперь, с поступлением Голенищевского собрания, получает себе известность среди европейских музеев этими многочисленными, интересными и важными подлинниками»⁴³. Но, конечно, создатель московского музея не предполагал, что стремительный рост художественных коллекций музея придет в столкновение с первоначальным его собранием и нанесет любимому детищу И.В. Цветаева чувствительный ущерб.

Преподавательская деятельность И.В. Цветаева, а затем его преемника (с 1913) по кафедре и музею — В.К. Мальмберга (1860–1921) совпала с блистательным расцветом русского антиковедения. В этой связи вспоминаются имена В.П. Бузескула, Ф.Ф. Зелинского, С.А. Жебелева, М.И. Ростовцева, Б.В. Фармаковского, О.Ф. Вальдгауэра⁴⁴.



Владимир
Константинович
Мальмберг



Владимир
Константинович
Мальмберг
в Музее
изящный искусств

Серьезный и оригинальный исследователь античного искусства, В. К. Мальмберг (1860–1921) начинал свою ученую карьеру в Казанском и Дерптском университетах, а в 1907 году был избран профессором Московского университета; после И.В. Цветаева он руководил кафедрой истории искусства и музеем до своей смерти в 1921 году⁴⁵. В.К. Мальмберг чрезвычайно продвинул университетскую науку об античном искусстве, органически связал учебную, исследовательскую и музейную работу в этой области⁴⁶. Проблемами античного искусства успешно занимался так

же доцент Н.А. Щербаков⁴⁷. А рядом с В.К. Мальмбергом и Н.А. Щербаковым в университетском Музее изящных искусств работал выдающийся египтолог и востоковед Б.А. Тураев (1868–1920)⁴⁸.

Очень видное место в те годы на кафедре занимал Н.И. Романов (1867–1948)⁴⁹. Как и его учитель И.В. Цветаев, он был наделен высоким сознанием своего общественного долга. Много сил и времени отдавал преподаванию и популяризации истории искусства, музейному делу. На протяжении многих лет (с 1910 по 1923) он был хранителем отделения изящных искусств Румянцевского музея. Особенно велики его заслуги в коренной реорганизации московского Музея изящных искусств в 1920-е годы, когда в него были переведены картинная галерея и гравюрный кабинет Румянцевского музея, значительное число картин из Эрмитажа и некоторых других собраний. Его университетские лекции и семинары, отличавшиеся научной фундаментальностью, его публикации по истории западноевропейского и русского искусства снискали ему широкую популярность⁵⁰. Среди его учеников были Б.Р. Виппер и А.А. Сидоров, начинавшие свою преподавательскую работу на кафедре еще накануне октябрьского переворота, а также В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Н.И. Брунов и Г.В. Жидков, учившиеся в первые послереволюционные годы. Начавшаяся в 1901 году педагогическая деятельность Н.И. Романова почти без перерыва продолжалась более сорока лет.

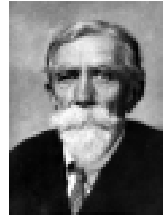
В 1907 году при активном участии Н.И. Романова кафедра, до того входившая в состав классического отделения историко-филологического факультета была выделена в самостоятельное отделение истории и теории искусств» на том же факультете. В.Н. Лазарев в своем обстоятельном и проникновенном очерке жизни и деятельности Н.И. Романова писал: «Если можно говорить о московской школе искусствоведения, то основы ей, несомненно, заложил Романов. Он был создателем отделения истории искусства в университете, он первым систематически разработал программы читаемых на этом отделении курсов, он создал вспомогательную университетскую библиотеку по истории искусства, он принял живейшее участие



**Николай
Ильич
Романов**

в организации музея слепков и двух картинных галерей Москвы, он воспитал многих учеников, научив их понимать язык искусства <...>⁵¹.

В 1911 году в знак протеста против произвола министра народного просвещения Л.А. Кассо Н.И. Романов вместе с большой группой профессоров и преподавателей университета подал в отставку⁵², перенеся свою лекторскую кафедру на Высшие женские курсы и в частный университет имени А.Л. Шанявского; вернулся он в Московский университет лишь в 1917 году⁵³.



**Николай
Ильич
Романов**

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ НАКАНУНЕ 1917 ГОДА

Несмотря на все эти трудности, предреволюционное десятилетие в жизни университетской кафедры истории искусства было плодотворным⁵⁴. Оно было неразрывно связано с общим подъемом гуманитарных наук — не одного только антиковедения, но и востоковедения, литературоведения, всеобщей и отечественной истории. Вместе с тем это был период интенсивного формирования нового искусствознания в зарубежной и русской науке, время создания новых концепций исторического развития искусства и новых теорий стиля и формообразования, время расцвета музейного знаточества и художественной критики⁵⁵. Именно теперь чисто художественные проблемы, в первую очередь проблемы стиля и формального языка, оказались в центре внимания историков и теоретиков искусства. Сквозь призму этих проблем рассматривались идейное содержание и социальная природа искусства. Короче говоря, то был исторически важный процесс автономизации науки об искусстве, названной немцами «Kunstwissenschaft», то есть «искусствознание» (или «искусствоведение»). Внешне этот процесс выразился в триумфе формально-стилевого метода в искусствознании со всеми его положительными и отрицательными сторонами. Знакомство с трудами Г. Вельфлина, А. Шмарзова, А. Ригля, В. Воррингера, П. Франкля и других немецких и австрийских ученых оказало сильное влияние на наше искусствознание 1910–1920-х годов⁵⁶. Особенно велика была роль Вельфлина, надолго ставшего «властителем дум» молодого поколения наших историков искусства⁵⁷. Правда, теоретическое осмысление формальной методологии немецкого искусствознания начнется в нашей науке лишь в 1920-е годы. Но уже в предреволюционный период его идеи и практические приемы активно использовались в анализе историко-художественных проблем и в исследовании

отдельных памятников. Новый подход к задачам истории искусства во многом определялся и воздействием на нее художественной критики.

В этом плане чрезвычайно характерна та полемика, которая развернулась вокруг древнерусского искусства, когда молодые сторонники его формально-художественной интерпретации выступили с задорной бескомпромиссностью против старой традиции его археологического и иконографического изучения, то есть против науки Н.П. Кондакова, Н.П. Лихачева и Н.В. Покровского. Мы имеем в виду работы П.П. Муратова и Н.М. Щекотова в Москве, Н.Н. Пунина⁵⁸ в Петербурге, но в первую очередь — статью Н.М. Щекотова «Иконопись как искусство» (1914)⁵⁹ и фундаментальный исторический очерк древнерусской живописи П.П. Муратова, опубликованный в 1915 году в шестом томе «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря⁶⁰. Это многотомное издание первой истории русского искусства, прерванное мировой войной, явилось важным событием научной и всей нашей культурной жизни. Немалое значение имело и другое начинание, к сожалению, также не доведенное до конца — «История живописи» А.Н. Бенуа (СПб., 1912–1918)⁶¹. Уместно здесь вспомнить и Институт истории искусств, организованный в 1912 году в Петербурге В.П. Зубовым (в просторечии «Зубовский институт»); учебная и научная работа в нем развернулась в разгар мировой войны и особенно в 1920-е годы⁶².

Что касается московской искусствоведческой жизни тех лет, то в ней, как и в Петербурге, существовало два направления, весьма отличных друг от друга. Одно было связано с традициями академической науки, музейного дела и университетского преподавания, другое — с современным искусством и художественной критикой. Это второе направление во многом определялось деятельностью И.Э. Грабаря и группировавшихся вокруг него талантливых знатоков, взявшихся за научное изучение с новых позиций истории русского искусства, архитектуры русских городов и творчества русских живописцев⁶³. К ним был близок и П.П. Муратов, тогда широко известный не только как автор «Образов Италии», литератор и критик, но и как тонкий ценитель и серьезный исследователь древнерусской живописи, редактор журнала «София».

В свою очередь полезную работу по подготовке историков русской архитектуры выполнял Московский археологический институт, основанный в 1907 году и прекративший свое существование в начале 1920-х (его воспитанником, например, был В.В. Згура, закончивший институт в 1922 году, а в самом начале его существования, в 1907–1908 гг., лекции в Московском археологическом институте слушал А.И. Некрасов).



**Алексей
Иванович
Некрасов**

В последние предреволюционные годы на университетской кафедре появилась группа молодых преподавателей из числа ее лучших выпускников – А.И. Некрасов (1885–1950)⁶⁴, Б.Р. Виппер (1888–1967)⁶⁵, А.А. Сидоров (1891–1978)⁶⁶, А.Г. Габричевский (1881–1968)⁶⁷, Д.С. Недович (1889–1947)⁶⁸. Все они, хотя и в разной степени, владели методом новой «науки об искусстве», отличной от старой «археологии искусства». А некоторые стремились сочетать ее с художественной критикой и эстетизмом «муратовского» толка. Примечательным образцом

их научной деятельности был сборник статей, опубликован-



Борис Робертович Виппер



Алексей Алексеевич Сидоров



**Александр
Георгиевич
Габричевский**

ный в 1917 году⁶⁹. В нем, пожалуй, самой яркой была статья Б.Р. Виппера «Проблема сходства в портрете». Очень содержательными были и две другие публикации — «Античные мотивы в искусстве чинквеченто» А.А. Сидорова и «Венецианизмы московского Архангельского собора» С.В. Шервинского.

ПОСЛЕ 1917 ГОДА...

После 1917 года в истории искусствоведческой кафедры, как и всей отечественной науки, начинается иной этап развития⁷⁰. Наследуя неоспоримые достижения дореволюционной науки, советское искусствознание и его университетская школа в новых общественно-политических условиях пытаются развивать свою научную методологию и разностороннюю практическую деятельность. Наряду с университетскими кафедрами истории искусства возникает целый ряд научно-исследовательских организаций; новый характер получает музейная и просветительская работа; как и в музейном деле, создается единая национальная система охраны и реставрации памятников искусства. Национализация художественных ценностей, организация множества новых музеев дают в руки историков искусства огромный материал для исследовательской работы, что не могло не сказаться как на характере, структуре и содержании университетских курсов, так и на публикаторской деятельности преподавателей Московского университета, многие из которых значительное внимание стали уделять работам знаточеского, атрибуционного характера (Б.Р. Виппер, М.В. Алпатов, В.Н. Лазарев и др.).

Трагические обстоятельства большевистского погрома — так называемой конфискации церковных ценностей — почти тотального разграбления храмов и монастырей, тем не менее, имело и одно примиряющееся обстоятельство: историкам искусства выпадает великая и героическая миссия сохранения и спасения от уничтожения памятников отечественного сакрального искусства. Историки искусства участвовали в соответствующих комиссиях, составляли описи, реестры и описания церковных вещей, многим из которых суждено было кануть в небытие. Но тем более жизненно важно было успеть исследовать, изучить и, главное, по достоинству оценить — отчасти спасти. Парадокс и величие эпохи состояло в том,

что столь чудовищная попытка «закрытия» сакрального искусства дает в результате его как бы повторное открытие. Особенно это касается искусства древнерусского...

Существенным образом меняются масштаб и научный уровень исторических, теоретических и знаточеских работ и в области всеобщей истории искусства. Само собой разумеется, что потребность в квалифицированных специалистах-искусствоведах резко возрастает. И, несмотря на частые и произвольные организационные и структурные перемены в университете, прямо отражавшиеся и в жизни искусствоведческой кафедры, 1920-е и 1930-е годы были для нее периодом творческого расцвета.

Внешняя история университетской науки об искусстве в эти годы, действительно, полна перемен⁷¹. После реорганизации историко-филологического факультета и других гуманитарных факультетов она вошла в 1921 году в состав нового Факультета общественных наук (ФОН)⁷², при котором в числе других был организован Научно-исследовательский институт искусствознания; его сотрудниками в большей части были профессора и преподаватели кафедры⁷³. И они же стали членами возникшей в 1921 году Академии художественных наук (ГАХН)⁷⁴. Однако вскоре, в 1924 году, вышеназванный университетский институт, ставший Институтом археологии и искусствознания, вошел в РАНИОН (Российскую ассоциацию научно-исследовательских институтов общественных наук)⁷⁵, а «отделение изобразительных искусств» год спустя (1925) оказалось на этнологическом факультете 1-го МГУ, где и просуществовало более пяти лет⁷⁶. В 1931 году гуманитарные факультеты были выделены из университета и постепенно организовались в самостоятельный Институт истории, философии, литературы (ИФЛИ)⁷⁷. И хотя исторический факультет в 1934 году был восстановлен в университете, другие отделения гуманитарного цикла, в том числе и искусствоведческое, оставались в ИФЛИ до декабря 1941 года, когда они, наконец, воссоединились со своей alma mater.

После 1917 года рядом со старой профессурой — В.К. Мальмберггом, Н.И. Романовым, В.Н. Щепкиным, В.Е. Гиацинтовым (1856–1933)⁷⁸ — на искусствоведческом отделении университета работали их ученики. То были уже упоминавшиеся

А.И. Некрасов, Б.Р. Виппер, А.А. Сидоров, А.Г. Габричевский, Д.С. Недович, а также М.И. Фабрикант⁷⁹.



**Алексей
Алексеевич
Сидоров**

Очень скоро их число пополнила группа талантливых воспитанников нового университета, образовав основное творческое ядро кафедры, — В.Н. Лазарев (1897–1976)⁸⁰, М.В. Алпатов (1902–1986)⁸¹, Н.И. Бру-



**Александр Георгиевич
Габричевский**

нов (1898–1971)⁸², Г.В. Жидков (1904–1953)⁸³, Б.П. Деннике (1885–1941)⁸⁴. К ним присоединились И.Э. Грабарь (1871–1960), читавший в 1920-е годы интереснейший курс по реставрации и технике живописи⁸⁵, А.В. Бакушинский (1883–1939) с 1921 года⁸⁶, А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969) с 1927 по 1931 год⁸⁷ и И.Л. Маца (1893–1974) с 1928 года.



**Виктор
Никитич
Лазарев**

Примечательной и, можно сказать, счастливой особенностью учебной и творческой жизни кафедры 1920-х годов были ее теснейшие связи с новым Музеем изящных искусств (директором которого с 1923 по 1928 год был Н.И. Романов) и с Институтом археологии и искусствознания РАНИОН (председателем отделения, а затем секции искусствознания этого института был А.А. Сидоров). Научными сотрудниками института были фактически все ведущие преподаватели кафедры, немало ее выпускников обучалось там в аспирантуре. Чрезвычайно активными были связи с секцией пространственных искусств, философским и социологическим отделениями ГАХН.



**Михаил
Владимирович
Алпатов**



**Михаил
Владимирович
Алпатов**



**Игорь
Эммануилович
Грабарь**



Нельзя не упомянуть и связь с Третьяковской галереей в лице того же, например, А.И. Некрасова⁸⁸.

**Алексей
Александрович
Федоров-
Давыдов**

ОСНОВНЫЕ УЧЕНЫЕ И ПРЕПОДАВАТЕЛИ

С середины 1920-х на протяжении длительного времени отделением истории и теории искусства руководил А.И. Некрасов (1885–1950)⁸⁹. И он же стоял во главе Этнографо-археологического музея, существовавшего на этнологическом факультете (старшим хранителем музея был профессор В.К. Трутовский)⁹⁰.

Но дальнейшая судьба А.И. Некрасова трагична и одновременно типична для эпохи⁹¹.

Сегодня уже трудно восстановить все детали учебного процесса тех лет. Но легко заметить, что он существенно отличался от системы преподавания в дореволюционном университете широтой и большей систематичностью общих и специальных курсов по истории и теории искусства. Особенно возросло значение лекционных и практических занятий по истории русского искусства — средневекового и нового. Подготовка специалистов по экскурсионной работе также стала важной задачей новой университетской программы. Наконец, университетская аудитория теперь не отгораживалась академической наукой от современной художественной жизни. Напротив, острая и агрессивная идеологическая борьба, развернувшаяся в нашей критике в процессе становления советской системы, находила прямое и косвенное, и отрицательное, и, отчасти, позитивное отражение в научной и учебной работе кафедры как в методологическом, так и практическом плане.

Конечно, и тогда многое зависело от индивидуальности преподавателей. В первые послереволюционные годы огромным успехом пользовались блестящие лекции Б.Р. Виппера (1888–1967) по античному и западноевропейскому искусству, которые он читал в университете и других учебных заведениях Москвы до своего отъезда в Ригу в 1924 году⁹² (его педагогическая работа в Московском университете возобновилась лишь в 1943 году)⁹³.



Борис Робертович Виппер

А.Г. Габричевский (1891–1968) обладал подлинно энциклопедической широтой знаний⁹⁴. Наряду с лекциями по различным проблемам истории искусства он впервые разработал курс «Введение в теорию пространственных искусств»⁹⁵. Интерес к теоретическим вопросам яв-



**Александр Георгиевич
Габричевский**

но превалировал и в его научных докладах и статьях, что, впрочем, не мешало его горячему увлечению Гете (переводчиком и комментатором его сочинений он стал на многие годы)⁹⁶. Художественная натура А.Г. Габричевского влекла его к живому творчеству — к литературе, живописи, музыке, архитектуре (он активно занимался живописью и рисунком, написал ряд портретов и крымских пейзажей). С начала 1930-х годов он полностью переключился на историю и теорию архитектуры — преподавал в Архитектурном институте и работал в Академии архитектуры. Там вместе с В.П. Зубовым⁹⁷, Ф.А. Петровским и А.И. Венедиктовым он много занимался переводом, редактированием и комментированием классических архитектурных трактатов и художественных сочинений — от античности до Ренессанса. Без использования этих первоисточников ныне трудно представить себе университетскую подготовку искусствоведов⁹⁸. В 1935 А.Г. Габричевский был вновь арестован и сослан в Каширу, однако, уже в 1936 г. возвратился к работе⁹⁹. Много позже, в 1948–1953 годах, А.Г. Габричевский вновь вел занятия в университете, вернувшись туда при содействии Б.Р. Виппера. Он прочитал специальный курс лекций по истории классической западноевропейской архитектуры, более не повторяя его, как он это делал и в молодые годы, каждый раз избирая новую тему для своих лекций¹⁰⁰.

В центре всех занятий по истории русского и особенно древнерусского искусства был все тот же А.И. Некрасов. Он ввел в обиход и ежегодные экспедиционные поездки со студентами в летнее время¹⁰¹. Занятия по византийскому и древнерусскому искусству вели М.В. Алпатов, Н.И. Брунов и Г.В. Жидков¹⁰². В.Н. Лазарев с 1924 по 1938 год работал в Музее изящных искусств (с 1932 — Государственный музей изобразительных искусств), где играл видную роль в формировании его картинной галереи. Поэтому его ранняя педагогическая дея-

тельность была посвящена главным образом проблемам истории западноевропейской живописи и музейного знаточества, что привлекало его и в последующие годы¹⁰³.

Очень важное значение имели лекции и практические занятия А.В. Бакушинского (1883–1939). Ученый всегда склонный к изучению проблем теории искусства и одновременно прирожденный педагог, он выступил пионером теоретического обоснования и практической разработки методики художественного анализа памятника и методики искусствоведческой экскурсии¹⁰⁴. В свою очередь А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969) внес в университетскую аудиторию напряжение острых теоретических дискуссий, приобщая студентов к пониманию актуальных вопросов русского и советского искусства.

О широте и разнообразии педагогической деятельности отделения в эти годы свидетельствует и привлечение для лекционной работы всех творчески активных деятелей культуры. Так В.В. Кандинский, учившийся с перерывами на юридическом факультете Московского университета в 1880-1890-е гг., уже в 1920 году в качестве приглашенного профессора будет читать в университете курс «Современное искусство»¹⁰⁵.

НАУКА 1920-х ГОДОВ

Научная работа искусствоведческого отделения в 1920-е годы была разносторонней и интенсивной. Об этом свидетельствуют монографии и сборники, многочисленные доклады профессоров, преподавателей и аспирантов в РАНИОН и ГАХН, часть из которых была опубликована в периодических изданиях этих научных организаций, в журналах «Печать и революция», «Среди коллекционеров» и других. Характерной особенностью тех лет был огромный интерес к вопросам теории и методологии искусствознания. А вместе с тем — стремление сочетать эти теории с конкретным изучением искусства в самом широком диапазоне его исторического развития от древности до новейших художественных форм и течений. «Наше время, — писал тогда Н.И. Брунов, — требует от искусствоведа прежде всего общей концепции и требует согласования всей работы, мельчайших и детальнейших наблюдений, с этой общей концепцией»¹⁰⁶. В подобной «концептуальной» направленности научных интересов справедливо усматривали специфику деятельности московских историков искусства, не утраченную и по сию пору. Как отмечал А.А. Сидоров, «некоторая объединенность в области методологии, выборе материала и его освещении позволила бы говорить о «Московской школе искусствознания», исторически связанной с Московским университетом»¹⁰⁷. А идеальная задача искусствознания ему представлялась следующим образом: «...использование завоеваний прежней — в первую очередь пусть немецкой только — науки об Искусстве; вместе с тем сознательное приятие достижений формального метода и столь же ясная ориентация на социологическое истолкование исследуемого явления»¹⁰⁸.



Н.И. Романов со студентами. Выпуск ИФЛИ 1940 г.

В первый послереволюционный период продолжается традиция публикации научных и популярных работ, посвященных вопросам истории искусства или творчеству отдельных художников. Н.И. Романов напечатал книжку о Рафаэле и приступил к работе над монографией о Доменико Гирландайо¹⁰⁹. А.А. Сидоров продолжил свои штудии Дюрера¹¹⁰, а его «Искусство книги» явилось первым итогом ранних занятий автора рисунком и печатной графикой¹¹¹, за которыми последовали десятилетия собирательства, специальных публикаций и сводных трудов. Но одновременно Н.И. Романов писал о творчестве современных русских графиков¹¹², а А.А. Сидоров выступил с интересным обзором советского графического искусства первых пяти лет его существования¹¹³. Особое место занимают ранние работы Б.Р. Виппера — стилистически отточенные, острые и подчас парадоксальные по содержанию, широко и выразительно трактующие проблемы искусства и искусствознания. Конечно, главной среди них была книга о натюрморте, где тема послужила поводом для аналитического охвата проблем всей истории искусства¹¹⁴. В этих

работах методология «науки об искусстве» сплавлена с литературными приемами художественно-критического эссеизма. Как и Г. Вельфлин, он выступал «против беспредельных притязаний интуиции»¹¹⁵. Но в то же время, вслед за М. Фридендером, чутко улавливал опасность спекулятивных искусствоведческих концепций, когда писал: «(...) изучать искусство — кто спорит, — конечно, это нужно, необходимо; но только — во имя искусства, во имя познания художественных ценностей, во имя творческого вдохновения, а не ради сложных и искусных теорий, не доходящих до искусства или оставляющих его далеко позади»¹¹⁶. Методологические идеи, заключенные в ранних работах Б.Р. Виппера¹¹⁷, получили интересное развитие в его позднейших трудах¹¹⁸.

Вопросы методологии искусствознания специально рассматривались в ряде публикаций сотрудников кафедры в связи с анализом наиболее популярных тогда работ западноевропейских ученых. Это, в первую очередь, книга молодого В.Н. Лазарева о культурно-исторической концепции О. Шпенглера с критикой его взглядов на искусство, которая и сегодня привлекает определенностью и весомостью суждений¹¹⁹. К ним примыкают статьи В.Е. Гиацинтова и М.И. Фабриканта о проблемах стиля и формально-стилевых концепциях Вельфлина и Воррингера¹²⁰. К тому же историографическому жанру принадлежит и книжка В.Н. Лазарева о Н.П. Кондакове с характеристикой его научного творчества и критическим разбором его метода иконографического изучения памятников византийского искусства¹²¹. Следует упомянуть и попытку Д.С. Недовича рассмотреть методологию искусствознания в форме спекулятивной теории, вне конкретной историографической основы¹²². В этом отношении намного содержательнее была аналогичная работа Б.Л. Богаевского, опубликованная петроградским Институтом истории искусств¹²³.

В нашем искусствознании 1920-х годов очень деятельно разрабатывались вопросы теории и методологии, то есть та область, которая тогда часто называлась немецким термином «Kunstwissenschaft» («Общее искусствознание»). В нее входили теоретические проблемы формообразования и языка искусства, а также сочетаемые или сталкиваемые с ними проблемы социологии искусства. Многое из написанного тогда бы-

ло спекулятивным, написанным на злобу дня, часто ошибочным, быстро утратило свою научную значимость и справедливо было отмечено как проявление формализма и вульгарной социологии. Но немало и положительного было в этих первых опытах советского искусствознания, которые и сегодня могут быть критически использованы. Таковы, например, работы А.В. Бакушинского о художественном воспитании и о перспективе¹²⁴. Таковы и работы А.Г. Габричевского, рассматривающие общие закономерности художественного языка, структурные принципы портретного образа или формальные проблемы архитектуры¹²⁵. Толчком для его теоретических построений послужили работы А. Гильдебранда, Г. Вельфлина и особенно П. Франкля, у которого А.Г. Габричевский занимался в Мюнхене накануне мировой войны. Но, с одной стороны, прекрасная философская образованность, а с другой — тесное общение с художниками и архитекторами, с миром живого творчества придали его отвлеченным концепциям большую смысловую наполненность.

Точно так же, весьма критически оценивая вульгарно-социологическую школу В.М. Фриче¹²⁶, нельзя не видеть печальную неизбежность и неизбежную безнадежность попыток построить материалистическую теорию социальной детерминированности искусства. В обильной искусствоведческой литературе тех лет можно встретить содержательные работы, в которых материал истории искусства профессионально анализируется с социологической точки зрения. Наиболее известная из них — книга А.А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма»¹²⁷. Несомненный интерес представляют и конкретные социологические исследования А.А. Федорова-Давыдова о лубке, Ш.М. Розенталь о голландской и фламандской живописи XVII века, Н.Н. Коваленской о французском классицизме, М.В. Алпатова о Брейгеле и о проблеме «Художник и заказчик», Н.В. Яворской о художнике и зрителе во французской культуре середины XIX столетия¹²⁸.

Был и другой аспект в раннем становлении принципов отечественного искусствознания — активная публицистика. В ней с известной бескомпромиссностью и безапелляционностью развернулась борьба за «новую» художественную куль-

туру и реалистическое искусство¹²⁹. Очень активную роль в этой художественно-критической публицистике играл А.А. Федоров-Давыдов, многочисленные статьи и рецензии которого систематически появлялись в журнале «Печать и революция» и других периодических изданиях 1920-х годов¹³⁰. Тогда же публиковались критические и теоретические работы И.Л. Маца¹³¹.

Важное значение в университетской науке 1920-х годов имели сводные работы и частные исследования по древнерусскому искусству. Первым здесь был А. И. Некрасов. Еще в 1917 году он издал «Конспект курса истории древнерусского искусства». Неутомимый в поездках по старым русским городам, он собирал там обильный материал для своих книг и статей¹³². Особенно много А.И. Некрасов работал над историей древнерусской архитектуры¹³³. Занимался также архитектурой Барокко и Классицизма¹³⁴. Круг его научных интересов распространялся и на живопись, на декоративное и народное искусство, на творчество Александра Иванова и на многое другое в истории русского искусства¹³⁵. Его многолетняя и продуктивная деятельность увенчалась в 1930-е годы публикацией двух сводных трудов по древнерусскому искусству¹³⁶, будучи искусственно прерванной в 1938 году в результате незаконного ареста (хотя и в лагерях, в ссылке он сохранял творческую активность, продолжая писать и составляя, в частности, совершенно уникальную, не имеющую аналогов в отечественной науке «Теорию архитектуры», только недавно изданную¹³⁷).

В лице Б.П. Денике (1885–1940) искусствоведческая кафедра обрела видного ученого-востоковеда, положившего начало крепкой традиции университетского преподавания искусства народов Востока. В своих книгах он обращался к самым различным аспектам художественной культуры Востока — от Японии до искусства мусульманского мира¹³⁸.

В 1920-е годы ярко выступила со своими трудами и молодая плеяда преподавателей Московского университета — В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Н.И. Брунов, Г.В. Жидков.



Слева направо:
В.В. Павлов,
Б.П. Денике,
Г.В. Жидков

В.Н. Лазарев опубликовал тогда в иностранных журналах целый ряд атрибуционных статей о произведениях итальянской живописи от XIII до XVIII века¹³⁹ и одновременно интенсивно занимался искусством Византии. К началу 1930-х годов был уже закончен первый вариант текста его фундаментального труда «История византийской живописи»; не напечатанный в те годы, он был издан, но уже в расширенном виде, лишь после Великой Отечественной войны¹⁴⁰.



**Виктор
Никитич
Лазарев**

Издательско-цензурные затруднения вынудили М.В. Алпатова и Н.И. Брунова напечатать свой совместный труд по истории древнерусского искусства в Германии¹⁴¹, где он был воспринят с большим интересом. К тому же следует отметить, что каждый из них был и автором многих специальных статей по этой проблематике.

Г.В. Жидков с самого начала много работал над проблемами древнерусской живописи и опубликовал монографию о московской школе иконописи середины XIV века¹⁴². Но уже тогда его привлекало русское искусство XVIII столетия; позднее он полностью переключился на его изучение¹⁴³. М.В. Алпатов, Н.И. Брунов, Г.В. Жидков, а также А.И. Некрасов, В.В. Згура¹⁴⁴ и А.Н. Греч¹⁴⁵ (двое последних — активные деятели Общества изучения русской усадьбы) были авторами интересного сборника, посвященного проблеме русского барокко¹⁴⁶.



Герман Васильевич Жидков

«ИФЛИЙСКИЕ» ГОДЫ

Но, пожалуй, зрелые плоды своей научной деятельности молодые «западники» университета будут пожинать в 1930-е годы. Именно тогда появился двухтомный труд Н.И. Брунова по истории архитектуры¹⁴⁷. Он охватывал развитие мирового зодчества от его первобытных истоков до Византии и восточного средневековья (третий том, посвященный архитектуре Западной Европы, так и не увидел свет).



Николай Иванович Брунов

В.Н. Лазарев выпустил лучшую из своих ранних книг — «Портрет в европейском искусстве XVII века», а также монографии о Вермере Делфтском, братьях Ленен, Леонардо да Винчи и две поистине классические статьи о позднем Тициане и творчестве Пьеро делла Франческа¹⁴⁸.

М.В. Алпатов вслед за краткими очерками по истории мирового портрета публикует две книги, составившие ему широкую известность, — обширное исследование «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто», защищенное им в качестве докторской диссертации и представляющее пространный компендиум, где творчество Джотто рассматривается в кон-



**Михаил
Владимирович
Алпатов**

тексте политических, философских, эстетических идей эпохи, основных тенденций развития литературы и искусства. А также работу, имевшую гораздо более успешную и длительную судьбу — это его «Этюды по истории западноевропейского искусства»¹⁴⁹. Последняя книга была сборником статей, многие из которых посвящены анализу одного какого-либо художественного произведения. Такой излюбленный им метод монографической интерпретации индивидуального памятника М.В. Алпатов широко применял и в дальнейшем, не раз подтверждая его творческую плодотворность, что и подтвердили его «Этюды по истории русского искусства»¹⁵⁰. «Для современного историка искусства, — писал он, — очень важно иметь возможность переключить внимание с общих вопросов на вопросы частные, требующие от него наибольшего приближения к своему предмету. Историк искусства должен не только охватывать одним взглядом целые периоды истории, но и упражнять свое «искусство видеть», разглядывая как бы через увеличительное стекло отдельные произведения, подвергая их критическому анализу»¹⁵¹.

Возобновление в 1934 году университетской кафедры теории и истории искусства в ИФЛИ существенно не изменило ни характера преподавания, ни основного состава преподавателей, хотя этот предвоенный период в истории московской школы искусствознания был по-своему примечателен и заслуживал бы специального рассмотрения¹⁵².

Все, кто тогда работал или учился на кафедре, вспоминают об «ифлийских» годах с большой теплотой. Рядом с А.И. Некрасовым, Н.И. Романовым, А.А. Сидоровым, А.В. Бакушинским, И.Л. Маца, М.И. Фабрикантом, В.Н. Лазаревым, М.В. Алпатовым, Б.П. Денике, А.А. Губером¹⁵³ в числе преподавателей работают В.В. Павлов (1898–1972)¹⁵⁴, который был учеником В.К. Мальмберга и Б.П. Денике, Ш.М. Розенталь¹⁵⁵, Н.Н. Коваленская (1992–1969)¹⁵⁶, Н.В. Яворская (1902–1992)¹⁵⁷, М.М. Кобылина¹⁵⁸, В.Д. Блаватский (1899–1980)¹⁵⁹ (все шестеро — выпускники аспирантуры РАНИОН), Б.Н. Терновец (1884–1941)¹⁶⁰. К ним присоединяется третье поколение педагогов, окончивших

аспирантуру ИФЛИ, — Ю.Д. Колпинский (1909–1976)¹⁶¹, Г.А. Недошивин (1910–1983)¹⁶², Б.В. Веймарн, П.И. Лебедев.

После А.И. Некрасова некоторое время заведовал кафедрой И.Л. Маца, с 1938 по 1940 год — известный философ и эстетик М.А. Лифшиц, в 1940–1941 годах — М.В. Алпатов¹⁶³, а в первые военные месяцы 1941 года — Б.Р. Виппер, незадолго до того переехавший из Риги в Москву.

Помимо вышеназванных трудов А.И. Некрасова, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, Н.И. Брунова и Б.П. Денике, в 1930-е годы появляется значительное число работ, охватывающих широкий круг тем всеобщей истории искусства, прямо связанных с научной специализацией преподавателей кафедры. Таковы книги В.В. Павлова об искусстве Древнего Египта, Ю.Д. Колпинского, В.Д. Блаватского и М.М. Кобылиной об искусстве античности, А.А. Сидорова о западноевропейском рисунке, М.И. Фабриканта о мастерах немецкого Возрождения, Н.В. Яворской о французских художниках XIX века, Н.Н. Коваленской о русском искусстве XVIII века, А.В. Бакушинского о народном творчестве и советских скульпторах, Б.В. Веймарна об искусстве Средней Азии¹⁶⁴. Некоторые из них, особенно книги В.В. Павлова, В.Д. Блаватского, М.М. Кобылиной и Н.Н. Коваленской, многие годы служили студентам учебными руководствами.



Всеволод Владимирович Павлов



Владимир Дмитриевич Блаватский

ВОЙНА И ВОЗВРАЩЕНИЕ В УНИВЕРСИТЕТ И МОСКВУ

Возрождение искусствоведческого отделения в Московском университете началось в трудное военное время¹⁶⁵. В декабре 1941 года в Ашхабаде, куда был эвакуирован университет, произошло его слияние с ИФЛИ. В числе кафедр вновь созданного филологического факультета была и кафедра искусствоведения. В Ашхабаде, а затем в Свердловске, куда летом 1942 года был переведен университет, начались занятия, которые вели Г.А. Недошивин, М.М. Кобылина, А.Г. Габричевский и другие. Вторая группа бывших «ифлийцев» оказалась в Ташкенте, где в Среднеазиатском государственном университете занятия по истории искусства вели Б.Р. Виппер, Ю.Д. Колпинский, А.М. Эфрос. Одновременно в Москве, в феврале 1942 года, также возобновились занятия в Московском университете. Там вновь образованной кафедрой руководил М.В. Алпатов, привлекая в ее состав как старых, так и новых преподавателей. В их числе был и старейший профессор кафедры – Н.И. Романов. В конце 1943 года «московская», «свердловская» и «ташкентская» группы воссоединились в Москве на филологическом факультете, в результате чего значительно расширился состав преподавателей и возросло число студентов. Тогда же сформировалось отделение в составе двух кафедр – истории русского искусства и общего искусствознания. Первой руководил М.В. Алпатов, затем очень недолго (1944–1947) – академик И.Э. Грабарь, а с 1948 года – А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969). Руководителем второй кафедры с 1943 года был Б.Р. Виппер (1888–1967).



Дмитрий
Владимирович
Сарабянов

Занятия в университете возобновились сразу после разгрома немецко-фашистских войск под Москвой. И все преподававшие и учившиеся тогда на искусствоведческой кафедре помнят, с каким подъемом проходила учебная и научная работа, невзирая на все трудности военного времени. Протоколы заседаний кафедры тех военных лет сохранили сведения о множестве научных докладов, прочитанных преподавателями, о постоянном обсуждении насущных учебно-методических вопросов. Так, например, в мае 1944 года была проведена двухдневная научная сессия, посвященная истории русского искусства, на которой выступили с докладами Н.Н. Коваленская, В.Н. Лазарев, Н.И. Брунов, А.А. Федоров-Давыдов, Г.В. Жидков и М.В. Алпатов. В годы войны и первые послевоенные годы в университете защищается ряд докторских и кандидатских диссертаций по искусствоведению¹⁶⁶. В университетских изданиях появляются первые сообщения о научных докладах преподавателей отделения¹⁶⁷. Профессора В.Н. Лазарев (в 1943) и А.А. Сидоров (в 1946) были избраны членами-корреспондентами Академии наук СССР.

С момента своего прихода в университет в 1943 году и на протяжении двух десятилетий огромную роль в жизни отделения играл А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969)¹⁶⁸. В организационном и методологическом плане он руководил всеми занятиями по истории русского и советского искусства. И столь же активно вторгался во все сферы учебной, научной и организационной деятельности отделения. Ничто не оставляло его равнодушным.

Очень влиятельной фигурой в военные годы и первое послевоенное десятилетие был и Г.А. Недошивин (1910–1983), умевший работать с молодежью и ставший истинным куратором отделения¹⁶⁹. Еще с «ифлийских» времен ему приходилось читать самые различные исторические и теоретические курсы — от первобытного искусства до современного. И он всегда делал это с большой охотой и увлечением, обладая незаурядными педагогическими способностями.

Коллектив искусствоведческого отделения военных и первых послевоенных лет был большим. В него входили профессора Н.И. Романов (1867–1948), Б.Р. Виппер (1888–1967), А.А. Сидоров (1891–1978), М.В. Алпатов (1902–1986), В.Н. Лазарев (1897–1976), Н.И. Брунов (1898–1971), В.В. Павлов (1898–

1972), А.Г. Габричевский (1891–1968), Н.Н. Коваленская (1892–1969), А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969), И.Л. Маца (1893–1974), В.Д. Блаватский (1899–1980), М.М. Кобылина, М.И. Фабрикант, Н.А. Кожин; доценты Г.В. Жидков (1904–1953), А.А. Губер (1900–1970), Ш.М. Розенталь (1894–1957), Г.А. Недошивин (1910–1983), Ю.Д. Колпинский (1909–1976), Б.В. Веймарн, П.И. Лебедев (1904–1981), М.А. Ильин (1903–1981), В.М. Василенко (1905–1991), Р.С. Кауфман (1905–2000), Е.А. Некрасова (1905–1989); такие опытные знатоки музейного дела, как А.Н. Лужецкая, К.М. Малицкая¹⁷⁰ и А.Н. Замятина¹⁷¹ и ряд других преподавателей. Независимо от своих штатных должностей, одни из них принимали весьма деятельное и разнообразное участие в учебном процессе, другие ограничивались ведением отдельных занятий.

Но в целом сложилась уникальная ситуация в истории нашего отделения, когда в преподавательскую работу были вовлечены лучшие научные силы московской школы искусствознания. К сожалению, такое положение дел было весьма непродолжительным.



**Наталья
Николаевна
Коваленская**

ПОТЕРИ И ОБРЕТЕНИЯ: СТАРЫЕ И НОВЫЕ КАДРЫ

В тяжелые времена послевоенных государственных репрессий, которые коснулись и многих преподавателей отделения, проявились и трудности субъективного порядка: принципиальные разногласия и личные конфликты, раздиравшие отделение, а также необходимость сосредоточить свою деятельность в одном каком-либо учреждении скоро привели к сильному поредению ведущей профессуры. Н.И. Брунов (1898–1971)¹⁷² преподавал в университете очень недолго, связанный работой в Московском архитектурном институте и Академии архитектуры СССР. В 1947 году покинули университет М.В. Алпатов (1902–1986) и В.Н. Лазарев (1897–1976), позднее за ними последовали А.А. Сидоров (1891–1978), Н.Н. Коваленская (1892–1969) и Б.Р. Виппер (1888–1967) (все они работали в Институте истории искусств АН СССР, имели и другие нагрузки). Сначала В.Д. Блаватский (1899–1980)¹⁷³, а затем и М.М. Кобылина полностью перешли на работу в Институт археологии АН СССР. Слишком рано (в 1953 году) вынужден был уйти на пенсию А. Г. Габричевский (1891–1968), перенес операцию глаза и опасаясь новых репрессий. Постепенно слабели и прерывались связи с университетскими кафедрами у преподавателей, начинавших свою деятельность еще в 1930-е годы в ИФЛИ. Более двадцати лет вели активную педагогическую работу на искусствоведческом отделении Г.А. Недошин (1910–1983) и Ю.Д. Колпинский (1909–1976). Но и они постепенно отошли от нее, занятые в научно-исследовательских институтах¹⁷⁴. Правда, В.Н. Лазарев (1897–1976) в 1953 году вернулся к университетскому преподаванию и вел его до конца своих дней. А с другой стороны, М.В. Алпатов (1902–1986) в университет так больше и не вернулся¹⁷⁵.

Лишь А.А. Федоров-Давыдов (1900–1969), В.В. Павлов (1898–1972), И.Л. Маца (1893–1974), М.А. Ильин (1903–1981)¹⁷⁶, В.М. Василенко (1905–1991)¹⁷⁷, Р.С. Кауфман (1905–2000)¹⁷⁸ и Е.А. Некрасова (1905–1989)¹⁷⁹ не прерывали свою работу в университете.



**Юрий
Константинович
Золотов**



**Дмитрий
Владимирович
Сарабьянов**

Рядом со старыми сотрудниками отделения, по-прежнему составлявшими его основу, стали появляться молодые преподаватели из числа воспитанников университета. Первыми в этом новом послевоенном поколении штатных преподавателей были Ю.К. Золотов (1923–1998)¹⁸⁰ и Д.В. Сарабьянов¹⁸¹, в 1950 и 1952 годах окончившие аспирантуру отделения. За ними последовали Л.А. Жадова (с 1954 года недолго работавшая на кафедре), В.В. Кириллов (1927–2007; в Московском университете работал с 1957)¹⁸², В.Н. Гращенков (1925–2005)¹⁸³ и В.Н. Прокофьев (1928–1982)¹⁸⁴ (оба по приглашению В.Н. Лазарева – с 1960), А.С. Зайцев (1927–2009; в Московском университете работал с 1961)¹⁸⁵. Этот процесс об-



**Виктор
Николаевич
Гращенков**



**Валерий
Николаевич
Прокофьев**

новления кадров продолжался и позднее, когда на работу в университет пришли О.С. Евангулова¹⁸⁶, М.Н. Яблонская (1926–1990)¹⁸⁷, Г.И. Соколов (1924–2000)¹⁸⁸, О.С. Попова¹⁸⁹, Н.М. Никулина¹⁹⁰, В.С. Турчин¹⁹¹, М.А. Реформатская¹⁹², Р.В. Савко (1939–1999)¹⁹³, Э.С. Смирнова¹⁹⁴, А.И. Морозов¹⁹⁵, М.М. Алленов¹⁹⁶, Е.А. Сердюк¹⁹⁷. В течение 80-х гг. и в начале 90-х гг. отделение пополнилось новым поколением преподавателей в лице Ф.В. Заничева (1955–2004; в Московском университете работал с 1978)¹⁹⁸, В.П. Головина (1954–2007; в Московском университете работал с 1981)¹⁹⁹, И.И. Тучкова (с 1981)²⁰⁰, А.Л. Рас-торгуева (с 1984)²⁰¹, Г.И. Ревзина (с 1991 и покинул отделение

в 2000 году)²⁰², В.Н. Бодровой (с 1979)²⁰³, С.С. Веселовой (с 1981)²⁰⁴. Следующий приток преподавательских кадров — это самый рубеж тысячелетий (В.Д. Дажина²⁰⁵, А.А. Карев²⁰⁶, В.В. Зверев²⁰⁷, М.В. Соколова²⁰⁸, С.С. Ванеян²⁰⁹, Е.А. Ефимова²¹⁰, А.П. Салиенко²¹¹, А.В. Захарова²¹², А.С. Преображенский²¹³, Т.Д. Карякина²¹⁴, Н.Н. Мамонтова (1953–2008)²¹⁵. И, наконец, последние «приобретения» отделения — это замечательный исследователь, куратор, галерист и критик С.В. Хачатуров²¹⁶ (с



**Григорий Исаакович
Ревзин**

2008 года), а также специалист по истории русского стекла Е.В. Долгих, и до этого много сотрудничавшая с кафедрой истории отечественного искусства²¹⁷, специалист по искусству XX столетия Д.А. Пыркина²¹⁸, специалист по искусству Древней Греции Н.А. Налимова (все — с 2009 года)²¹⁹.

Этот перечень имен должен быть расширен за счет внештатных преподавателей, особенно тех, которые на протяжении многих лет вели занятия по своим предметам — В.М. Полевой, Н.А. Виноградова, Ф.Я. Сырки-



Софья Сергеевна Веселова

на, В.Р. Аронов, А.И. Комеч (1936–2007), читавший лекции на подготовительном отделении (1960–1964) и лекции по древнерусскому и византийскому искусству (часть курса, посвященную истории древнерусской и византийской архитектуры в 1966–1979 гг.) и другие. С 1942 года бессменным ученым секретарем отделения оставалась до своего ухода в 1970 году на пенсию Е.А. Некрасова (1905–1989), она же вела и всю учебную работу. Столь же длительное время заведовала библиотекой кафедры и руководила работой лаборантов Н.И. Соколова, а после нее — Ю.К. Рожинская. Впоследствии в библиотеке

отделения и в созданном после смерти В.Н. Лазарева мемориальном «Кабинете истории искусства имени В.Н. Лазарева» (1976) работали Н. Фисейская, И.А. Стерлигова, Ф.В. Заничев, О.Н. Абрамова. На плечи последней лег тяжелый и ответственный труд по недавнему переезду «Лазаревского кабинета» в новое здание (2008), где ныне располагается исторический факультет и отделение истории и теории искусства, и по восстановление его первоначального облика, придания ему более современных условий для работы.

Картина жизни отделения в послевоенные годы будет неполной, если не вспомнить лаборантов, трудившихся на обоих кафедрах для обеспечения нормального течения учебного процесса, и технических секретарей ученого совета, создававших благоприятные условия для подготовки диссертантов к защите. Это — Е.А. Кухаренко, А.В. Андреев, Е. Кононенко, А. Потькалова, А. Ковалев, В.Е. Ефремова, Е.В. Грибоносова-Гребнева, О. Зотова, А. Платонова и др.



**Юлия Константиновна
Рожинская**
и

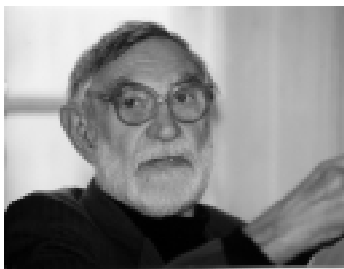
Федор Владимирович Заничев
в Лазаревском кабинете



**Елена Владимировна
Грибоносова-Гребнева**

КАФЕДРЫ, ЗАВЕДУЮЩИЕ, ПРОФЕССОРЫ

В послевоенной жизни искусствоведческого отделения происходили не только кадровые, но и организационные изменения. В 1950 году отделение, благодаря усилиям А.А. Федорова-Давыдова, было переведено с филологического факультета на исторический²²⁰, что помогло спасти ее преподавателей от возможных репрессий и сохранить саму возможность существования отделения, а четыре года спустя образовалась единая кафедра истории и теории искусства, руководителем которой стал профессор А.А. Федоров-Давыдов²²¹. В 1960 году вновь восстанавливаются две кафедры, которые существуют и поныне: одна – истории русского и советского искусства (ныне – истории отечественного искусства) под руководством А.А. Федорова-Давыдова, другая – истории зарубежного искусства (ныне – всеобщей истории искусства) во главе с профессором В.Н. Лазаревым²²². В 1967 году тяжелая болезнь вынудила А.А. Федорова-Давыдова оставить педагогическую работу. Его преемником по кафедре стал профессор М.А. Ильин (1903–1981). С 1972 по 1984 год кафедрой истории русского и советского искусства руководил профессор Д.В. Сарабьянов²²³, ученик А.А. Федорова-Давыдова. После него и по 2003 год – профессор А.И. Морозов²²⁴, которого сменил профессор В.С. Турчин, также ученик А.А. Федорова-Давыдова. После кончины В.Н. Лазарева в 1976 году заведование кафедрой истории зарубежного искусства перешло к его ученику – профессору В.Н. Гращенкову (1925–2005)²²⁵. Впоследствии кафедрой всеобщей истории искусства руководил с 2003 года ученик последнего профессор В.П. Головин (1954–2007), а после его трагической кончины также ученик В.Н. Гращенкова – профессор И.И. Тучков.



Дмитрий Владимирович
Сарабьянов

В память о ярком этапе истории кафедр истории русского и советского искусства и истории зарубежного искусства под руководством А.А. Федорова-Давыдова и В.Н. Лазарева и неординарной личности их руководителей, их вкладе в научную и педагогическую деятельность отделения уже много лет обе кафедры ежегодно проводят научные конференции памяти А.А. Федорова-Давыдова (с 1976) и В.Н. Лазарева (с 1977). Эти чтения привлекают большое число специалистов и слушателей, среди их участников не только сотрудни-



Виктор Петрович Головин

ки и преподаватели обеих кафедр, но и отечественные и зарубежные ученые, многие из которых были их учениками²²⁶. Это придает высокий научный статус данным конференциям.

Великолепная научная библиотека В.Н. Лазарева, завещанная им кафедре истории зарубежного искусства, стала благодаря старанию В.Н. Гращенкова учебным и одновременно мемориальным «Кабинетом истории искусства имени В. Н. Лазарева».



**В центре: А.В.Луначарский и А.А.Федоров-Давыдов.
Открытие 1-й выст. ОРС, 1928**

Ныне и большая часть библиотеки В.Н. Гращенкова, а также книги из кафедральной библиотеки вошли в состав «Лазаревского кабинета», получившего в студенческой среде это более краткое название.

Высоко оценивая деятельность ведущих профессоров первого послевоенного десятилетия, нельзя отделить их педагогическую работу от научно-исследовательской. Труды этих ученых, постоянно или в разное время связанных и искусствоведческими кафедрами, составляют внушительную библиотеку. Но, быть может, еще важнее то, что они явились плодом наивысшей творческой зрелости их авторов. Таковы труды В. Н. Лазарева по истории византийского, древнерусского и западноевропейского (в первую очередь — итальянского) искусства²²⁷. Таковы «Всеобщая история искусств» М.В. Алпатова и его многочисленные книги о русских и западноевропейских художниках, о проблемах отечественного и европейского искусства²²⁸. Таковы работы Б.Р. Виппера по античному и западноевропейскому искусству, зачастую представлявшие итоговый текст его многолетних лекционных курсов или апробированные в своих основных положениях в студенческой аудитории («Искусство Древней Греции», «Искусство итальянского Возрождения» и др.)²²⁹. Таковы же книги А.А. Федорова-Давыдова по истории русского пейзажа²³⁰ или обильные работы А.А. Сидорова (1891–1978) по истории русского рисунка, книжной графики и собирательства²³¹. В этой связи нельзя не вспомнить и масштабных исследований В.Н. Гращенкова, Д.В. Сарабьянова, А.И. Морозова и В.С. Турчина, посвященных многообразным проблемам западноевропейского и русского искусства, о которых речь еще пойдет ниже²³². Следует упомянуть и многочисленные работы Э.С. Смирновой, В.В. Кириллова, О.С. Евангуловой, А.А. Карева, М.М. Алленова, Ю.К. Золотова, В.П. Головина, Н.М. Никулиной, О.С. Поповой, В.Д. Дажиной, Е.А. Сердюк, С.С. Ваняна, И.И. Тучкова и других преподавателей обеих кафедр²³³.

НАУКА И ПРЕПОДАВАНИЕ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Написанные и изданные в годы их работы на искусствоведческом отделении или позднее, эти труды оказывали и оказывают сильнейшее воздействие на все развитие университетского искусствознания и на преподавание истории искусства в Московском университете, в других университетах страны. Дать им пусть самую лаконичную оценку — значит рассказать о многом из того лучшего, что было создано московской школой искусствознания, рассказать о самой школе, которая родилась в аудиториях Московского университета, в залах московских музеев, в стенах московских академий и институтов, в жарких публичных дискуссиях и в трудах наших ученых. Здесь пришлось бы рассказать не только о сильных, но и о слабых сторонах московской школы искусствознания, особенно заметных при ревнивом сопоставлении ее с ленинградской (петербургской) научной традицией. Но для данного обзорного очерка подобная задача непосильна.

Несмотря на организационные, структурные и кадровые перемены, весь послевоенный период в жизни искусствоведческого отделения протяженностью в пять десятилетий можно рассматривать как единый процесс, что было обусловлено органическим сочетанием специалистов разных поколений и сохранением сложившихся традиций университетского преподавания и научного изучения истории и теории искусства. Эта внутренняя стабильность, традиционность и последовательность ученых интересов научной школы, в лучшем смысле этих слов, проявилась в исследовательской и педагогической работе отделения и в огромной степени определялась долголетней деятельностью ведущих профессоров, связанных с развитием того или иного направления искусствоведческой науки. Каждый из них оставил печать своей творческой индивидуальности и своей личности на том, что делалось на кафедрах. Каждый из них, хотя и в разной степени, оказывал влияние на студентов и на своих непосредственных

учеников, остававшихся работать в университете. Наличие таких персональных научных школ внутри отделения весьма плодотворно. При этом происходит естественная преемственность идей и методов от учителей к ученикам. В свою очередь последние вносят новые индивидуальные черты в методику своей школы, что можно видеть в деятельности учеников Б.Р. Виппера, А.А. Федорова-Давыдова, В.Н. Лазарева, В.В. Павлова, М.А. Ильина, Д.В. Сарабьянова, В.Н. Гращенкова, Ю.К. Золотова, Э.С. Смирновой, О.С. Поповой. Таким образом, в работе кафедр по-прежнему очень многое зависит от индивидуальности преподавателя — от его способностей, знаний, опыта. Но, конечно, развитие искусствоведения, как и всего нашего общества, практические требования жизни прямо влияют на структуру и содержание учебного процесса, вызывая в нем те или иные изменения.

Уже в 1920-е годы можно было заметить переориентацию учебных занятий и научных интересов с античного искусства, которое было в центре внимания дореволюционной университетской школы, на западноевропейское и русское искусство, на проблемы теории и художественной критики. Эти тенденции к расширению искусствоведческого образования получают развитие в 1930-е годы, в ИФЛИ, когда во всеобщую историю искусства с равным правом входят и древняя классика и современность, художественная жизнь Запада и Востока, творчество советских художников и возрождающееся народное искусство. В послевоенный период окончательно складывается та система лекционных курсов, семинаров и практических занятий, которая сохраняется в работе отделения и по сей день. В этой традиционной педагогической системе в настоящее время бросается в глаза резко возросшее значение современного мирового и отечественного искусства (включая анализ его современного состояния), истории и практики художественной критики, вопросов теории, историографии и методологии искусствоведения. Иными словами, шире и глубже освещаются современная художественная жизнь и современное развитие науки.

Рассматривая в целом работу искусствоведческого отделения за прошедший век, легко заметить, что она строилась по основным направлениям учебного плана и научной специали-

зации преподавателей в той или другой области истории и теории искусства. И чем шире были границы такой специализации, тем эффективнее была педагогическая работа. Но нередко подготовка отдельных лекционных курсов стимулировала расширение и углубление сферы научных интересов преподавателей. И вполне естественно, что некоторые их книги и публикации прямо возникали из лекционных курсов, другие — научно обогащали эти курсы.

СТРУКТУРА ОБУЧЕНИЯ

Весь процесс пятилетнего искусствоведческого обучения в университете четко делится на несколько взаимосвязанных циклов. Первый из них — пропедевтический, то есть вводящий студентов в историю мирового искусства, методику художественного анализа памятников искусства и в практическое освоение техник живописи, скульптуры и графики, проблем реставрации. В центре этого вводного цикла — лекционный курс «Введение в историю искусства» и особенно семинар по описанию и анализу памятников искусства, на который уделяется много часов в учебном плане и имеющий давнюю методическую традицию, которая в истории отделения связана с именами Н.И. Романова, А.В. Бакушинского, М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, Ш.М. Розенталь, а затем с деятельностью В.Н. Гращенкова (внесшего много нового и оригинального и в этот курс и в работу самого семинара, придавшего ему большую структурность, последовательность и фактическое наполнение), Р.В. Савко, М.А. Реформатской, В.Н. Тяжелова, Т.И. Прилуцкой, а в последние годы с работой в этом семинаре В.П. Головина, Ф.В. Заничева, А.Л. Расторгуева, И.И. Тучкова, Е.А. Ефимовой, С.С. Ваняна, М.В. Соколовой, А.В. Захаровой²³⁴. В настоящее время исторической и методической основой семинара является лекционный курс «Введение в историю искусства» (его новая программа разработана В.Н. Гращенковым,



Шелли Марковна Розенталь

а также М.А. Реформатской, В.П. Головиным, И.И. Тучковым и С.С. Ванеяном)²³⁵. Одновременно с пропедевтическим циклом и, конечно, наследуя ему, следуют два обширных исторических цикла, идущие параллельно друг другу: один — по всеобщей истории искусства, другой — по истории отечественного искусства. Каждый из них, состоящий из нескольких самостоятельных курсов и семинаров, в научно-методическом плане также создавался усилиями многих видных «античников», «западников», «востоковедов» и «русистов», работавших и продолжающих работать в



Римма Владимировна Савко

университете. Следует отметить еще один очень важный для полноты обучения образовательный цикл — теоретический. В него входят занятия по истории эстетических учений, которые вели разные приглашенные преподаватели, в том числе и с философского факультета МГУ, истории художественной критики, теории искусства и методологии искусствознания. Наконец, следует цикл практический — техники изобразительных искусств, реставрация живописи и архитектуры, музееведение, семинар по художественной критике, летние производственные практики.

Данная система обязательных занятий существенно дополняется спецкурсами и спецсеминарами, предназначенными для более узкой научной и профессионально-практической специализации. Многие из таких спецкурсов — прямое отражение диссертационных исследований или подготовляемых научных монографий. При всем разнообразии постоянно меняющейся тематики спецкурсов и спецсеминаров в ней можно видеть определенную закономерность. Это более углубленный анализ отдельных разделов и проблем общих курсов по истории отечественного, античного, западного или вос-

точного искусства. Либо занятия по истории архитектуры, живописи, скульптуры, рисунка, гравюры, книги, театрально-декорационного, декоративно-прикладного и народного искусства, проблемам актуальной художественной жизни. Либо рассмотрение вопросов художественной теории, источниковедения и историографии. Кроме того, специальные лекции и семинары нередко посвящались изучению творчества какого-нибудь одного крупного художника. В пределах этой методической схемы открывается возможность разнообразных форм индивидуальной работы со студентами в связи с их преддипломной специализацией.

Защита дипломных работ — это итог научных усилий студентов, венчающий их пятилетнее обучение в университете. Но одновременно это и своеобразный экзамен для преподавателей, обнаруживающий как достоинства, так и недостатки их работы. Поэтому не только беспристрастным наблюдателем, но и критическим арбитром этого заключительного этапа учебного процесса является председатель Государственной экзаменационной комиссии. Многие годы в этой ответственной роли выступали наши коллеги из других учреждений — Н. М. Гершензон-Чегодаева, В. М. Полевой, П. К. Суздальев, Г.Ю. Стернин, Вл. В. Седов.

Характеризуя в самой общей форме учебную программу по искусствоведению, необходимо подчеркнуть то значение, которое в послевоенный период приобрело вечернее обучение. Уже давно число студентов-вечерников нередко превышает число студентов, обучающихся на дневном отделении. Среди них немало людей, работающих в музеях, галереях, реставрационных центрах и других искусствоведческих организациях, что делает их обучение в университете более осмысленным и целенаправленным. Многие из выпускников вечернего отделения стали видными специалистами — исследователями, практиками, организаторами. Подавляющее большинство преподавателей в равной мере ведут занятия на дневном и вечернем отделениях. Но некоторые из них особенно много сил отдавали и отдают занятиям со студентами-вечерниками. Здесь в первую очередь следовало бы назвать Е.А. Некрасову и М.А. Реформатскую, Г.И. Соколова и Ф.В. Заничева.

ИСТОРИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Изучению отечественного искусства отведено в учебной программе очень значительное место, что вполне естественно, если учесть преимущественный профиль специализации наших выпускников и характер их работы в различных областях культурной жизни страны.

Преподавание и практическое изучение в университете древнерусского искусства прочно поставил еще А.И. Некрасов. Его преемником в этом деле был М.В. Алпатов; до своего ухода из университета в 1947 году он читал лекции и вел семинар по древнерусскому искусству.

Затем долгое время этой специализацией руководил М.А. Ильин, известный своими многочисленными работами по истории древнерусской архитектуры, а также — русской архитектуры эпохи классицизма²³⁶. Позже он стал заниматься и живописью Древней Руси²³⁷. М.А. Ильин



Михаил Андреевич
Ильин

не раз объявлял спецкурсы, названия которых вскоре можно было увидеть на обложках его книг — «Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева» или «Русское шатровое зодчество XVI века». М. А. Ильина можно было бы по праву назвать историком московской архитектуры от памятников Древней Руси до эпохи Классицизма²³⁸. Памятники Москвы и Подмосковья он знал превосходно, с ранних лет, и горячо отдавался их изучению и популяризации; не случайно широко известны его путеводители по достопримечательностям Москвы и Подмосковья, издания посвященные шедеврам московской архитектуры от Древней Руси до Нового времени²³⁹.

В числе же специальных занятий по древнерусскому искусству в свое время внимание студентов привлек курс по миниатюре, прочитанный тонким знатоком ее А.Н. Свириным²⁴⁰.

В.Н. Лазарев, так много сделавший в исследовании древнерусской живописи, занятий по этому предмету не вел, но руководил дипломными работами и диссертациями. Еще в 1967 году на «Ломоносовских чтениях» в Московском университете В.Н. Лазарев выступил с докладом «О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства»²⁴¹. В нем рассматривался широкий круг методологических и историко-художественных вопросов, имеющих принципиальное значение не только для специалистов по древнерусскому искусству, но и для всех, кто занимается исследованием средневековой художественной культуры, более того — для всех, кто стремится к научному изучению истории искусства. Решительно протестуя против субъективности и неисторичности в интерпретации средневекового искусства, против пренебрежения методами научного исследования, В.Н. Лазарев писал: «В методике современного историка искусства, который прежде всего должен быть знатоком своего материала, анализ формы должен быть неотделим от анализа содержания. И здесь историк искусства не может игнорировать ни иконографию, ни иконологию, ни технику, ни палеографию. Он должен быть немножко филологом. Он должен знать историю и ту конкретную социальную среду, в условиях которой был создан изучаемый им памятник. Он должен быть хорошо знаком с ведущими идеями эпохи, безотносительно от того, воплощены ли они средствами изобразительного искусства, литературы, философии или науки»²⁴². Но этим не исчерпываются требования, предъявляемые к ученому. По мнению В.Н. Лазарева, для успешного исследования художественных памятников «нужен «атрибуционный глаз»», нужно чувство качества, которого так часто недостает нашим историкам искусства»²⁴³. «Самое трудное в нашей науке, — замечает он, — это органически сочетать анализ содержания и анализ формы, трактуя их как неразрывное единство и объясняя их развитие теми конкретными социальными и историческими условиями, которые обусловили их возникновение и дальнейшую эволюцию. Поэтому не может и не должен существовать особый тип «искусствоведа», занимающегося только художественным анализом, и особый тип «иконографа» либо



**Виктор
Никитич
Лазарев**

«иконолога», специализирующегося на раскрытии содержания художественного произведения. Эти две стороны должны быть неразделимы в трудах любого современного исследователя. В этом и состоит прогресс нашей науки по сравнению со старой иконографической школой и формализмом вельфовского типа»²⁴⁴.

В последние годы жизни, размышляя над путями развития и задачами нашей науки, В.Н. Лазарев неоднократно возвращался к проблемам методологического характера, как специально обращенным к материалу средневекового искусства, так и более общего плана²⁴⁵. Здесь нельзя не вспомнить те слова В.Н. Лазарева об И.Э. Грабаре, которые прекрасно применимы к нему самому: «Он всегда говорил, что надо гораздо больше любить само произведение искусства, нежели те слова, которые пишут об этом произведении историки искусства»²⁴⁶. В 1976 году труды В.Н. Лазарева по древнерусскому и западноевропейскому искусству были удостоены Государственной премии.



**В.Н. Лазарев,
О.С. и Ю.Н. Поповы,
Н.М. Никулина**

Вокруг В.Н. Лазарева было немало учеников, ставших потом известными специалистами по древнерусскому и византийскому искусству. Его ученик

А.И. Комеч²⁴⁷, защитивший под его руководством кандидатскую диссертацию «Византийская архитектура XI–XII веков и архитектура Киева конца X – начала XII столетий» (1972) с 1966 по 1979 годы читал лекции по искусству Древней Руси и Византии (разделы курса, посвященные архитектурной проб-



Алексей Ильич Комеч

лематике), а также вел спецкурсы по искусству Новгорода и Пскова.

Две его другие ученицы — О.С. Попова²⁴⁸ и М.А. Реформатская²⁴⁹ — и поныне работают в университете. Если О.С. Попова главное внимание в своей педагогической и научной работе уделяет проблемам византийского искусства, то М.А. Реформатская последовательно продолжает заниматься искусством Древней Руси. Об этом свидетельствуют ее многолетнее чтение курса «История древнерусского искусства» на вечернем отделении, сопровождаемое соответствующим семинаром, научные публикации и спецкурсы («Из истории русской иконы XIV–XV веков» и др.)²⁵⁰.

Со школой В. Н. Лазарева, ее научно-исследовательской методикой тесно связана и Э.С. Смирнова²⁵¹, — один из крупнейших современных специалистов по древнерусскому искусству, чьи работы по русской иконописи имеют широкое международное признание. Она читает курс лекций «История древнерусского искусства» на дневном отделении и ведет семинар, а совместно с О.С. Поповой, ежегодный спецсеминар «Основные проблемы истории византийского и древнерусского искусства». Э.С. Смирновой написаны следующие исследования: «Живопись Великого Новгорода. XV век» (М., 1982, совместно с В.К. Лауриной и Э.А. Гордиенко), «Московская икона XIV–XVII вв.» (Л., 1988), «Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век» (М., 1994), «Иконы Северо-восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII — середина XIV века» (М., 2004), «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси» (М., 2007) и многие другие.



Ольга
Сигизмундовна
Попова



Мария Александровна
Реформатская

Отдельного внимания заслуживает переводческая деятельность Э.С. Смирновой²⁵². Важным событием в отечественной научной жизни стала недавно переведенная Э.С. Смирновой книга О. Демуса «Мозаики византийских храмов». Ей же принадлежит весьма содержательное Предисловие к переводу книги А. Грабара «Император в византийском искусстве» (СПб., 2001).

Э.С. Смирнова — постоянный участник международных конгрессов византинистов. В 1995 г. она удостоена звания «Заслуженный деятель науки РФ». Кроме того, Э.С. Смирнова — лауреат Макариевской премии и действительный член Академии наук и искусств Республики Сербия.



Энгелина Сергеевна Смирнова со студентами

Трудно исчерпывающе и просто адекватно передать словами тот практически эталонный уровень науки, что демонстрирует профессор Э.С. Смирнова — признанный специалист по древнерусскому искусству, без сомнения, определяющий его изучение в настоящее время. Фундаментальная «История древнерусской живописи» (в соавторстве с В.Д. Сарабьяновым)²⁵³ — замечательный пример совершенно убедительного произрастания из конкретики и буквальности атрибуционно-реставрационных оценок широты и универсальности культурно-исторических наблюдений, формулировок и обобщений.

Юбилейный сборник в честь Смирновой «От Царьграда до Белого моря»²⁵⁴ объемлет собой тексты почти сорока исследователей самых разных стран, демонстрируя круг единомышленников и учеников. Сборник открывается очерком жизни и творчества Э.С. Смирновой (автор Г.В. Попов) с совершенно точным и исчерпывающим заголовком: «Избрание и избранность». Из последних трудов Э.С. Смирновой²⁵⁵ можно назвать совершенно новаторскую в рамках традиции изучения древнерусского искусства книгу «Смотря на образ древних живописцев»²⁵⁶. Замысел книги виден в подзаголовке: «Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси». Перед нами прекрасный образец вполне традиционного и вполне актуального иконографического метода, где, однако, изобразительный мотив тематически представляет собой фактически «икону в иконе» — со всеми вытекающими из этого герменевтическими проблемами, виртуозно решаемыми Э.С. Смирновой.

Уже сложившийся и совершенно авторитетный специалист — ученик Э.С. Смирновой, А.С. Преображенский²⁵⁷. Он успешно ведет семинары и участвует в работе спецкурсов и спецсеминаров, посвященных древнерусскому искусству²⁵⁸. А.С. Преображенский — автор многочисленных публикаций по искусству Древней Руси, особенно привлекают студентов его занятия на «живых» памятниках во время летних практик в Великом Новгороде и Пскове.

Современное состояние дел в изучении древнерусского зодчества хорошо отражается в постоянных спецкурсах, которые читаются на отделении. Среди них следует отметить и спецкурсы признанного специалиста в этой области А.Л. Баталова²⁵⁹, в исследованиях и лекциях которого совмещаются строгость сугубо источниковедческих изысканий и понимание религиозно-духовных измерений сакрального зодчества. Или архитектуроведческие спецкурсы В.В. Седова, например, «Древнерусская архитектура: центр и стили»²⁶⁰.



Александр Сергеевич
Преображенский

ИЗУЧЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Цикл занятий по истории русского и советского искусства всегда вела группа преподавателей, среди которых выделялся А.А. Федоров-Давыдов. Два десятилетия он читал лекции и вел семинар по истории нового русского искусства — от Петровской эпохи до 1917 года. Параллельно с ним те же занятия проводили Н.Н. Коваленская (1892–1969), работавшая еще в ИФЛИ²⁶¹, и рано умерший Г. В. Жидков (1904–1953)²⁶². Их научные интересы были сосредоточены на искусстве XVIII — первой трети XIX века. Последние десять лет своей жизни Г.В. Жидков, преподавая в университете, одновременно руководил всей научной работой Третьяковской галереи.



**Алексей Александрович
Федоров-Давыдов**

Яркие, увлекательные лекции А.А. Федорова-Давыдова, часто переносимые из университетской аудитории в залы Третьяковской галереи (и как бы продолжавшиеся во время знакомства с музеями и памятниками Ленинграда на летней практике), оставили заметный след в истории отделения. Благодаря А.А. Федорову-Давыдову преподавание русского искусства XVIII — начала XX века было поставлено на должную методологическую высоту и заняло важное место в профессиональной подготовке и духовном воспитании студенчества. Эта линия была продолжена его учениками.

Читая тот же лекционный курс, Д.В. Сарабьянов широко опирался на результаты собственной научно-исследовательской работы. В круг его творческих интересов входит все новое русское искусство от романтизма до наших дней²⁶³. Высту-

тая то, как историк искусства, то, как художественный критик, он откликается на все значительное, неповторимое, что было в русском искусстве. В нем его равно интересуют и сложные идейно-художественные процессы, и отдельные творческие личности, причем более всего его привлекает язык живописи. После передвижников, Репина, Серова и Врубеля он обращается к анализу мастеров 1900-х – 1910-х годов, переходя от них к Федотову и Кипренскому, Кандинскому и Малевичу. И одновременно он не оставляет занятий отечественной живописью советского периода, увлекается искусством русского и западноевропейского модерна, характеристике которого посвятил специальный курс лекций, который впоследствии превратился в самостоятельные исследования²⁶⁴. В этом стремительном движении по истории отечественного искусства Сарабьянов всякий раз находит свое творческое решение той или другой художественной проблемы. Можно смело сказать, что его спецкурс «Русская живопись XIX – начала XX века среди европейских школ», не так давно опубликованный²⁶⁵, и по содержанию, и по методу анализа материала открывал новые перспективы в изучении русского искусства, методологически верно рассматривая его в контексте общеевропейских художественных процессов. Закономерным завершением этих творческих исканий автора представляется фундаментальное издание «Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века» (М., 2003), в котором основные проблемы развития отечественного искусства от Древней Руси до Авангарда находят свое естественное и достойное место в общем потоке эволюции европейской художественной культуры. И, конечно, следует отметить заслугу Д.В. Сарабьянова в изучении русской живописи начала XX века, где он поистине выступает «пионером» в исследовании отечественного Авангарда от своих ранних работ,



Дмитрий Владимирович
Сарабьянов

ставших явлением не только в науке, но и в отечественной культуре²⁶⁶, до монографий последних лет²⁶⁷.

Нелегкую методическую задачу пришлось решать Д.В. Сарабьянову и коллективу руководимой им кафедры при создании учебника по истории русского и советского искусства, предназначенного для студентов-историков, который и по сей день, несмотря на появившиеся в последнее время аналогичные работы, остается взвешенным и сбалансированным учебным пособием, пусть и не лишенным характерных примет времени его написания²⁶⁸.

Ученица Федорова-Давыдова, профессор О.С. Евангулова²⁶⁹, — один из виднейших специалистов по истории отечественного искусства XVIII в., — читает на отделении курс лекций «Русское искусство XVIII века», одновременно она — автор многочисленных спецкурсов, каждый раз открывающих и исследующих самодостаточную проблему отечественной художественной культуры XVIII столетия. Среди них — «Историография русского искусства XVIII века», «Модели русских портретистов», «Принципы организации русских дворцово-парковых ансамблей в XVIII веке», «Художественная культура русской усадьбы», «Художественные связи России и Запада в XVIII века», «Основы атрибуции, типологии и иконографии произведений русского искусства XVIII века». Ее педагогическая деятельность самым тесным образом связана с научной работой. И зачастую прочитанные в университетской аудитории лекционные курсы превращаются в самостоятельные исследования, свидетельствуя о целеустремленности и научной целостности их создателя. Поэтому естественно, что О.С. Евангулова является автором целого ряда книг, в которых получили продолжение и окончательное оформление многие концепции, идеи и мысли ее лекционных курсов. Среди них следует

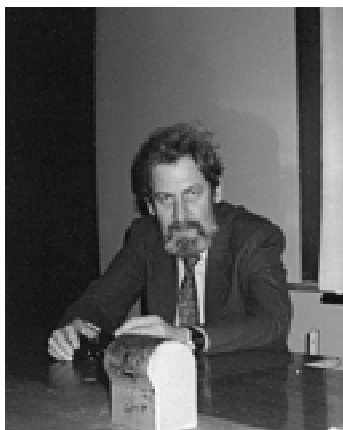


Ольга Сергеевна Евангулова

назвать «Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.» (М., 1987), «Портретная живопись в России второй половины XVIII в.» (М., 1994, совместно с А.А. Каревым), «Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ» (М., 2007), «Художественная «Вселенная» русской усадьбы» (М., 2003)²⁷⁰. В последней работе О.С. Евангулова вновь и под более широким углом зрения обращается к теме, получившей сейчас благодаря многочисленным публикациям, своеобразной «моде» на нее, особенную актуальность, но которая волновала ее еще в период написания кандидатской диссертации (1963), позднее опубликованной как самостоятельное исследование²⁷¹ — это проблемы русской усадьбы. О.С. Евангулова награждена медалью «Ветеран труда» (1984), ей присуждена Ломоносовская премия МГУ (1995).

Научная деятельность профессора О.С. Евангуловой выражается в целом ряде принципиальных текстов²⁷², а также — в столь же яркой череде учеников, образующих школу, если можно так сказать, историко-психологического восприятия и понимания отечественного искусства XVIII века. Изящество и благородство стиля текстов О.С. Евангуловой обогащается строгой документальностью и тщательностью в отношении с фактическим материалом. А тонкость и ненавязчивость концептуального построения оттеняется сдержанно-ироничными интонациями изложения. В этом смысле показательна одна из последних ее книг «Русское художественное сознание XVIII века и искусство западно-европейских школ»²⁷³, где такая характерная разновидность исторического исследования, как история ментальности, позволяет по-новому и оригинально взглянуть на довольно традиционную проблематику художественных влияний и заимствований.

Ученик О. С. Евангуловой профессор кафедры отечественного искусства А.А. Карев хоро-



Андрей Александрович Карев

шо известен целым рядом интересных публикаций²⁷⁴. Он также специалист по отечественному искусству XVIII века, но его научные интересы в большей степени обращены к живописи второй половины этого столетия, к проблемам портрета²⁷⁵. Совместно с ней он читает курс «Русское искусство XVIII века», а также спецкурс «Основы атрибуции, типологии и иконографии русского искусства XVIII века», ведет спецсеминар «Проблемы русского искусства XVIII века». Кандидатская диссертация «Основные особенности портретной миниатюры в России XVIII века» (1984) и докторская диссертация А.А. Карева «Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма» (2000), посвященные типологическим особенностям и художественной индивидуальности русского портрета XVIII века, продолжают тот традиционный для преподавателей отделения интерес к портретному жанру в истории мирового искусства, который был заложен еще работами А.Г. Габричевского, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, В.В. Павлова Ю.К. Золотова и В.Н. Гращенкова²⁷⁶. Интерес к портрету в течение долгих лет характерен для педагогических и научных интересов А.А. Карева; он — автор книги «Миниатюрный портрет в России XVIII в.» (М., 1989), книги, написанной в соавторстве с О.С. Евангуловой «Портретная живопись в России второй половины XVIII в.» (М., 1994), а также исследования «Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века» (М., 2006). Следует отметить и недавнюю работу А.А. Карева «Классицизм в русской живописи» (М., 2003), где в связи с основными эстетическими установками эпохи (Глава I. Суждение о живописи в эпоху классицизма) представлено развитие основных живописных жанров Классицизма.

Научные интересы профессора М.М. Алленова, ученика А.А. Федорова-Давыдова и Д.В. Сарабьянова²⁷⁷, целиком связаны с русской живописью XIX — начала XX века, шире — с проблемами отечественной культуры Нового и Новейшего времени и с их историко-философским осмыслением, причем с самых актуальных в методологическом плане позиций²⁷⁸. Именно ему студенты отделения уже в 1980-е годы были обязаны знакомству с идеями французского структурализма (М. Фуко),

семологии и даже отчасти пост-модерна. Он ведет лекционные и семинарские занятия по русскому искусству XIX – начала XX века. Основной преподаваемый М.М. Алленовым курс «История русского искусства XIX – начала XX века» сопровождается чтением спецкурсов, которые пользуются неименной популярностью у студентов. В разные годы им были разработаны и прочитаны разные по своим темам спецкурсы, но всегда филигранные по своей отделке, многоаспектные по затрагиваемым вопросам, рассматривающие ключевые проблемы истории искусства под необычным углом зрения, но лишь только глубже высвечивающим суть явления. Это следующие спецкурсы М.М. Алленова: «Творчество Александра Иванова», «Михаил Врубель и русский символизм», «Постановка вопроса как проблема искусствоведческого исследования», «Обратное иллюстрирование: памятники изобразительных искусств в памятниках изящной словесности», «Изображение и слово: поэтика названий в русской живописи». Следует напомнить, что М.М. Алленов постоянно ведет и семинар «Русское искусство XVIII – начала XX в.»



Михаил Михайлович Алленов

Через его семинар, спецкурсы и спецсеминар «Проблемы изучения русского искусства XIX века» прошло не одно поколение выпускников, защитивших дипломные, а затем и кандидатские работы по этой тематике.

Отдельного упоминания заслуживает научное творчество профессора М.М. Алленова, чьи поистине культовые тексты прошлых лет за последнее десятилетие обогатились новыми трудами, столь же впечатляющими в своей концептуальной оригинальности. М.М. Алленов – известный специалист по творчеству Александра Иванова, книга о котором, написанная по его кандидатской диссертации, необыкновенно популярна, но, конечно же, следует назвать и новую редакцию его классической книги о А.А. Иванове²⁷⁹. Кроме того, М.М. Алле-

нов является автором монографий о Василии Сурикове (М., 1996), Павле Федотове (М., 2000) и Михаиле Врубеле (М., 1996), творчество которого всегда было предметом пристального и многопланового внимания автора. Последние крупные публикации М.М. Алленова — том очерков по истории русского искусства Нового времени — «Русское искусство XVIII–XIX вв.» (М., 2000)²⁸⁰, и, конечно, тонкий и остроумный сборник статей «Тексты о текстах» (М., 2003) в такой известной серии издательства «Новое литературное обозрение» как «Очерки визуальности», посвященный внутренне близкой автору проблематике бытования текстов об искусстве в сознании читателя и самого искусства в литературных текстах, который неизменно привлекает внимание и студентов, и специалистов²⁸¹. Следует отметить и ряд последних публикаций М.М. Алленова в искусствоведческой периодике²⁸².

Еще один специалист по отечественному искусству Нового времени, который самое пристальное внимание уделял проблемам архитектуры, В.В. Кириллов (1927–2007), ученик не только А.А. Федорова-Давыдова, но М.А. Ильина. И он продолжил его архитектуроведческие штудии, являясь специалистом по истории русской архитектуры от XVII до XX столетий²⁸³. С 1980 года он постоянно вел курс лекций по истории отечественного искусства XVIII века и архитектурную часть курса по отечественному искусству XX столетия. Поэтому не случайно его основные научные интересы сосредоточились на проблемах русской архитектуры и особенно на проблемах градостроительства. В.В. Кириллов — автор вводной главы в одном из томов фундаментального многотомного издания, посвященного истории градостроительства Москвы и Петербурга разных эпох — «Градостроительство Московского государства 16–17 вв.» (М. 1994). Давно стали надежными учеб-



Владимир Васильевич Кириллов

Поэтому не случайно его основные научные интересы сосредоточились на проблемах русской архитектуры и особенно на проблемах градостроительства. В.В. Кириллов — автор вводной главы в одном из томов фундаментального многотомного издания, посвященного истории градостроительства Москвы и Петербурга разных эпох — «Градостроительство Московского государства 16–17 вв.» (М. 1994). Давно стали надежными учеб-

ными пособиями и одновременно серьезным вкладом в историю отечественной архитектуры такие книги В.В. Кириллова, как: «Путь поисков и экспериментов» (М., 1974) и «Архитектура русского модерна» (М., 1979). В последние годы В.В. Кириллов готовил к печати продолжение своей недавно вышедшей монографии «Архитектура Москвы на путях европеизации. От обновлений последней четверти XVII века к петровским преобразованиям» (М., 2000) — книгу, посвященную анализу архитектуры Москвы и Петербурга Петровского времени. Иной объект сугубого внимания ученого — теория и практика «деконструкции» в контексте постсоветской художественной и научной реальности (как альтернативы «историзму», понятому в качестве универсальной парадигмы, господствующей в искусстве и науке до недавнего времени)²⁸⁴.

Недавно работающий на кафедре истории отечественного искусства С.В. Хачатуров, ученик О.С. Евангуловой, помимо своих ярких и интересных художественно-критических работ о современных проблемах отечественного и европейского искусства, уделяет пристальное внимание проблемам «готического вкуса» в отечественной художественной культуре²⁸⁵ и читает лекции по русскому искусству XIX — начала XX века, а также архитектурный раздел в курсе по истории отечественного искусства XX столетия. Необходимо отметить и только что изданный им подробный справочник по искусству книги и мастерам, связанным с ним, в русской художественной культуре 1910–1930 гг. — одной из эпох расцвета отечественного книжного искусства²⁸⁶.



Сергей Валерьевич Хачатуров

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

XX ВЕКА

В послевоенный период значительно расширилось преподавание истории отечественного искусства советского периода, которое сначала вел П.И. Лебедев (1904–1981)²⁸⁷, а затем на протяжении тридцати пяти лет – Р.С. Кауфман (1905–2000)²⁸⁸. Долгие годы «Введением в историю советского искусства» начиналось искусствоведческое обучение на I курсе (сейчас этот предмет отсутствует в программе отделения истории и теории искусства), а детальный исторический курс и семинар, посвященный отечественному искусству XX века – завершали его на IV курсе дневного отделения. Впервые в истории отделения Р.С. Кауфман подготовил и с 1973 года читал до ухода на пенсию обязательный курс по истории русской, начиная с XVIII столетия, и советской художественной критики. Им было написано соответствующее учебное пособие, а лекционный опыт получил окончательное оформление в написанных им на эту тему двух монографиях²⁸⁹. Эту традицию продолжила С.С. Веселова – ныне читающая лекционный курс «История художественной критики».

За последние десятилетия основной курс «История отечественного искусства XX века» (ранее – «История советского искусства») читали многие преподаватели кафедры. Одни читали весь этот курс целиком, другие только его отдельные части – историю живописи и скульптуры или историю архитектуры. Но один только перечень этих преподавателей дает яркую картину той группы московской искусствоведческой школы, которая посвятила себя изучению отечественного искусства XX столетия. Это – А.А. Федоров-Давыдов, Г.А. Недошивин, Р.С. Кауфман, Д.В. Сарабьянов, М.Н. Яблонская, В.В. Кириллов, А.И. Морозов, В.С. Турчин, А.П. Салиенко, С. В. Хачатуров.



Рафаил Самуилович
Кауфман



Герман
Александрович
Недошивин

Преподавание истории современного отечественного изобразительного искусства имеет свою специфику, поскольку имеет дело с живым художественным процессом, что требует особой взвешенности в оценке, как близких к нам по времени, так и совсем актуальных художественных явлений, можно сказать особой академичности, всегда характерной для университетского образования. А также эта специфика заключается и в том, что посещение мастерских художников и выставок — неотъемлемая часть учебного процесса. И по сей день на отделении существует спецсеминар (сейчас его ведут В.С. Турчин и А.П. Салиенко, а до этого ему много сил отдала в 1970-е и 1980-е годы М.Н. Яблонская), содержанием которого и является посещение художественных мастерских.

Все, кто преподавали и преподают историю советского искусства, а затем отечественного искусства XX века, активно проявили себя как художественные критики в повседневной работе творческих союзов, в многоплановой выставочной деятельности и в связи с этим часто выступали в периодической печати. Это в равной мере относится к А.А. Федорову-Давыдову, Г.А. Недошивину, Р.С. Кауфману, Д.В. Сарабьянову, М.Н. Яблонской и А.И. Морозову, а впоследствии к В.С. Турчину, А.П. Салиенко, С.В. Хачатурову. Ими и другими преподавателями отделения написаны многие монографии об отдельных художниках, критические статьи, отзывы о выставках²⁹⁰. И всегда важно, что наряду с изучением истории советского искусства и истории отечественного искусства XX–XXI века студенты, благодаря их не только научной, но и критической деятельности, активно приобщались и приобщаются к пониманию актуальных вопросов современной художественной жизни²⁹¹.

Горячим пропагандистом советской архитектуры, ее истории и ее творческих достижений в свое время был М.А. Ильин, который, как известно, сам занимался архитектурно-строительной деятельностью. И здесь, как и в области старого русского зодчества, его почти исключительно интересовали постройки и мастера московской школы²⁹². Много внимания историческим и теоретическим проблемам советской ар-



Михаил Андреевич
Ильин

хитектуры уделял В.В. Кириллов как в своих учебных занятиях, так и в научной работе. Многие годы он проводил специальные ознакомительные экскурсии по памятникам старой и новой Москвы, как и ее окрестностей, для студентов отделения, неизменно демонстрируя не только глубокое знание исторических реалий, но и тонкий вкус, совершенство формально-образного анализа и умение показать художественные качества и неповторимую индивидуальность каждого конкретного памятника, что неизменно



Владимир Васильевич Кириллов

запоминалось его слушателям на долгие годы. В течение многих лет неизменным организатором и руководителем таких ознакомительных экскурсий, посвященных разным эпохам и проблемам русской архитектуры и которые часто были построены не только по географическому, но и в большей степени по тематическому принципу, что усиливало их образное воздействие и педагогическую значимость, был и Ф.В. Заничев (1955–2004). Сейчас этому делу посвящают себя А.С. Преображенский и С.В. Хачатуров.

Преподавание отечественного искусства XX века (а также проблем современного художественного процесса) продолжал преемник Д.В. Сарабьянова по заведованию кафедрой отечественного искусства (с 1984 года) профессор А.И. Морозов, который вместе с В.В. Кирилловым и А.П. Салиенко читал курс «История отечественного искусства XX в.». Докторская диссертация А.И. Морозова была посвящена анализу художественно-крити-



Александр Ильич Морозов

ческой деятельности в современной художественной жизни. Он автор многочисленных статей и книг, в том числе «Художник и мир его личности» (М., 1981), «Поколения молодых» (М., 1989), «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» (М., 1995), «Соцреализм и реализм» (М., 2007). Кроме того, до недавнего А.И. Морозов совмещал должности заведующего кафедрой и заместителя генерального директора ГТГ по научной работе, куратора отдела отечественного искусства XX века. А.И. Морозов — член-корреспондент РАХ²⁹³.

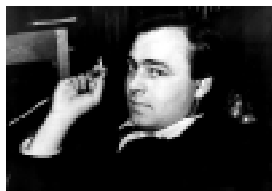
После ухода А.И. Морозова из Московского университета (2003) основная нагрузка в данной области (чтение курса лекций по отечественному искусству XX века) легла на профессора и академика РАХ В.С. Турчина, сменившего А.И. Морозова в 2003 году на посту заведования кафедрой отечественного искусства. Он самым активным образом участвует в чтении курса отечественного искусства XX века, обращаясь к сложной проблематике искусства Авангарда²⁹⁴.



Александра Петровна Салиенко

Вместе с ним соответствующие разделы этого курса читают А.П. Салиенко и — с недавнего времени — С.В. Хачатуров.

Следует особо отметить всегда свойственную В. С. Турчину (и во время работы на кафедре истории зарубежного искусства, и во время руководства кафедрой истории отечественного искусства) широту и разносторонность исследовательских и педагогических интересов, когда многие его научные



Валерий Стефанович
Турчин

изыскания превращались в лекционные курсы и спецкурсы и наоборот прочитанные курсы становились фундаментальными исследованиями²⁹⁵. В.С. Турчин начинал свою деятельность в Московском университете на кафедре истории зарубежного искусства (1969). Он с неизменным успехом читал лек-

ции по теории искусства и лекционные курсы, посвященные западноевропейскому искусству XIX-го и XX-го веков, а также вел абсолютно новый в практике университетского преподавания курс лекций о западноевропейской художественной критике, материалы которого позднее легли в основу его обширной монографии²⁹⁶. Но и в это время (работа на кафедре истории зарубежного искусства) его не оставляли увлечения русской художественной культурой и отечественным искусством. Об этом свидетельствуют новаторские в освещении творческой личности мастера эпохи Романтизма книги В.С. Турчина о творчестве Ореста Кипренского (1975) и Александра Варнека (1985); внушительная, логично организованная, цельная по структуре и типологическим особенностям рассматриваемого материала, а также и прекрасно оформленная, в соответствии с целью и задачами издания, книга о русской усадебной культуре — «В окрестностях Москвы. Очерки русской усадебной культуры». (М., 1979). Если в начале своей творческой научной карьеры В.С. Турчин преимущественное внимание уделял эпохе Романтизма и в России и в Европе («Эпоха романтизма в России». М., 1981; «Теодор Жерико». М., 1982 и др.), то впоследствии, не оставляя этих ранних увлечений (книги — «Александр I и неоклассицизм в России». М., 2001; «Французское искусство от Людовика до Наполеона». М., 2007), автор все более сосредотачивал свой исследовательский интерес на проблемах отечественного и западного искусства XX века («По лабиринтам авангарда». М., 1993; «Образы двадцатого...» М., 2003; «Кандинский в России». М., 2005; «Петр Кончаловский». М., 2008; «Кандинский. Опыт разных лет. Сумма искусств. Художник в России и Германии». М., 2008). В этих последних работах В.С. Турчину удалось достигнуть не только глубины в постижении сложных и неоднозначных проблем развития искусства предыдущего столетия, дать всестороннюю характеристику творческой индивидуальности крупнейших мастеров, но и продемонстрировать теснейшую связь и взаимопроникновение художественных традиций России и Запада в отдельные периоды истории искусства XX века.

Совокупность многочисленных трудов профессора В.С. Турчина отличает как разнообразие тем и подходов, так и фун-

даментальность результатов. И это — в сочетании с редким артистизмом стиля и мысли. Диапазон его интересов, как мы уже видели, — весьма широк: от культуры и искусства романтизма и до самых актуальных явлений современной художественной жизни — отечественной и зарубежной. Показательна промежуточно-итоговая книга «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем»²⁹⁷ с весьма многообещающим подзаголовком: «Художники и их концепции. Произведения и теории». Именно в нем — вся квинтэссенция достижений авторитетного ученого, совмещающего почти знаточескую буквальность обращения с отдельным произведением (или текстом) с искусственным владением общими и универсальными концептами — в их приложении к реалиям художественной жизни. Следует назвать и два тома альбомов-монографий о В.В. Кандинском²⁹⁸, а также совсем последнее сочинение по истории французского искусства²⁹⁹.

К учебному циклу по истории отечественного искусства одно время тесно примыкали занятия, посвященные анализу художественной жизни Украины, Белоруссии, национальных республик Средней Азии, Закавказья и Прибалтики. Эти



Виктор Михайлович Василенко

занятия по «Искусству народов СССР», где хронологические и тематические акценты обычно делались в зависимости от научной специализации преподавателей, начались еще в 1920–1930-е годы по инициативе Б.П. Денике. Многие годы их вел Б.В. Веймарн и Б.Я. Ставиский (Искусство Средней Азии). В 1980-е годы — Т.Д. Минкина. Историю украинского искусства преподавала В.В. Курильцева, а затем долгое время — В.М. Василенко.

Народное искусство на территории нашей страны, его глубинные истоки и традиции, его современное состояние — особая область художественного



**Виктор Михайлович Василенко
в заключении. 1947–1956**

Народными промыслами и современным прикладным искусством с увлечением и тонким пониманием занимался и М.А. Ильин³⁰¹.

Невозможно перечислить всю тематику и исследовательской активности преподавателей, и, соответственно, специализации студентов в области отечественного искусства. Здесь и древнерусское искусство, и искусство XVIII–XIX веков, и основные проблемы непростой художественной жизни XX столетия, и новейшее отечественное искусство, и проблемы книжной графики. И, конечно, история костюма, спецкурсы, посвященные этой притягательной проблематике, в течение нескольких лет с неизменным «аншлагом» на лекциях читала Р.М. Кирсанова³⁰². Назовем еще одну область специализации — театрально-декорационное искусство. Занятия по этому предмету многие годы вела Ф.Я. Сыркина, периодически обращаясь и к истории западноевропейской театральной декорации³⁰³.

творчества, которой давно и очень плодотворно занимался как раз В.М. Василенко, будучи в свое время крупнейшим в ней специалистом³⁰⁰. И он же неизменно вел занятия по истории русского и советского декоративно-прикладного искусства. Эти традиции В.М. Василенко продолжили Н.Н. Мамонтова и Е.В. Долгих.



**В.М. Василенко
и М.А. Ильин
в Косово, 1960-е**

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА: ДРЕВНИЙ МИР

После того как в конце 1943 года из кафедры истории и теории искусства выделилась самостоятельная кафедра истории русского искусства, а первая стала называться кафедрой общего искусствознания (название, понятное в 1920-е годы, но малоактуальное в 1940-е и 1950-е годы), а потом столь же неудачно — кафедрой истории зарубежного искусства (ныне — кафедра всеобщей истории искусства), многосторонний характер ее учебной деятельности несколько не изменился. Он по-прежнему включал в себя весь круг лекционных и семинарских занятий по всеобщей истории искусства (за вычетом истории отечественного искусства), все предметы пропедевтического курса (за исключением курса «Введения в советское искусство», ныне не существующего), теоретического и практического циклов, о которых уже говорилось выше. Ныне эта система обязательных занятий составляет двадцать лекционных курсов и шесть семинаров, не считая лекций, читаемых студентам-историкам, философам и филологам. К ним, естественно, присоединяются лекционные и семинарские занятия по специализации, из которых два курса — «Историография всеобщей истории искусства» и «История западноевропейской художественной критики» одно время были обязательными дисциплинами для студентов, оканчивающих исторический факультет по данной кафедре. Сейчас решено восстановить их чтение на отделении.

Преподавание каждого из крупных разделов истории искусства, как и предметов других циклов, в послевоенный период велось очень многими специалистами, сменявшими друг друга. Так что даже простой перечень их имен и публикаций представляется затруднительным. Не говоря уже о характеристике учебной и научной работы в той или иной области истории и теории искусства. И об этом следует помнить, читая последующие страницы.

Занятия по искусству Древнего мира, затрагивающие и проблематику первобытного искусства, традиционно открывают весь цикл лекций и семинаров по всеобщей истории искусства. Они не только вводят студентов-первокурсников в круг конкретных историко-художественных проблем, но и приобщают их к углубленному пониманию искусства, закладывая необходимый и очень важный фундамент дальнейших занятий студентов по всеобщей истории искусства. Именно это с тонким педагогическим мастерством, лаконично и ярко уметь делать В.В. Павлов (1898–1972),



Всеволод Владимирович Павлов

который, начиная с ИФЛИ, более тридцати лет — и с неизменным успехом — читал лекции по искусству Древнего Египта и Древнего Востока³⁰⁴. Ныне этот курс, ставший более пространственным и фундаментальным, ведет Н.М. Никулина, отметившая человеческую, научную и педагогическую преемственность созданием проникновенной книги о своем учителе — В.В. Павлове³⁰⁵.

Античное искусство, изучение которого играло такую великую роль в становлении всей нашей науки, начиная с И.И. Винкельмана, неизменно занимает центральное положение в цикле занятий по искусству Древнего мира. Преподавание этого предмета в 1930–1950-е годы вели В.Д. Блаватский (1899–1980)³⁰⁶, М.М. Кобылина и Ю.Д. Колпинский (1909–1976), в разное время читавшие курсы лекций по искусству Греции и Рима. Многие еще помнят тот неиссякаемый энтузиазм, с каким Ю.Д. Колпинский анализировал произведения эллинской пластики, внушая своим слушателям понимание непреходящих художественных ценностей классического искусства древности³⁰⁷. М.М. Кобыли-



**Юрий
Дмитриевич
Колпинский**

на, известная своими исследованиями греческой художественной культуры³⁰⁸, часто читала курс по искусству Древнего Рима. Позже ее сменила Н.Н. Бритова, сотрудник Музея изобразительных искусств³⁰⁹.

Многим обязано преподавание истории античного искусства относительно недавно ушедшему от нас профессору Г.И. Соколову (1924–2000), чьи лекции по «Искусству Древней Греции» на вечернем отделении и «Искусству Древнего Рима» на вечернем и дневном отделении неизменно пользовались любовью слушателей благодаря своей простоте, образности и ясности изложения материала. Одновременно следует отметить и спецкурсы Г.И. Соколова, посвященные римскому скульптурному портрету и искусству Античного Причерноморья. Также необходимо сказать и о том большом интересе, который вызывал у слушателей курс «История зарубежного искусства», который Г.И. Соколов читал на историческом факультете для студентов-историков. Специально занимаясь римским скульптурным портретом, что было длительной и основной сферой его научных интересов, начиная с кандидатской диссертации, Г.И. Соколов немало поработал для популяризации всего античного искусства и одновременно уделял значительное внимание проблемам искусства Северного Причерноморья³¹⁰.

В настоящее время область первобытного, древневосточного, эгейского и греческого искусства находится в ведении профессора Н.М. Никулиной, которая, таким образом, одновременно читает лекции по искусству Древнего Востока, Эгейского мира и Древней Греции и ведет семинар «Искусство Древнего мира». Необходимо сказать и об имеющем многолетнюю историю спецсеминаре Н.М. Никулиной «Культура и искусство Древнего мира», обладающим существенными и очевидными заслугами в деле подготовки специалистов по искусству Древнего Востока



**Глеб
Иванович
Соколов**



**М.И. Максимова
и Н.М. Никулина. 1962**

и Античности. Здесь важно учитывать немалое количество ее учеников, происходящих из этого ежегодного спецсеминара, особенность которого — привлечение выдающихся специалистов смежных областей науки о древности (достаточно сказать, что в свое время с сообщениями на семинаре выступали, например, М.Л. Гаспаров и С.С. Аверинцев). Именно Н.М. Никулина, между прочим, если говорить о некотором синтетическом образе истории искусства, необыкновенно убедительно



Наталья Михайловна Никулина

осуществляет и временную, и проблемную связь искусства Античности с искусством Древнего Востока. Поэтому особый круг ее научных интересов — связи греческого мира с Древним Востоком³¹¹. Этой теме посвящена и докторская диссертация Н.М. Никулиной, защищенная в Институте Востоковедения РАН (1999), и монография «Искусство Ионии и Ахеменидский Иран» (М., 1994). Классическая строгость, серьезность и вдумчивость подхода к излагаемому материалу — отличительная черта профессора Н.М. Никулиной — замечательного специалиста по искусству античного мира.

С 2009–2010 учебного года курс лекций по «Искусству Древней Греции» на вечернем отделении читает ученица Н.М. Никулиной — Н.А. Налимова, чья кандидатская диссертация «Мифологическая битва в греческом архитектурном рельефе VI — начала IV веков до н.э.» была защищена в 2008 году.

Более специализированное изучение проблем первобытного и традиционного искусства — задача читавшихся в свое время спецкурсов известного историка культуры, антрополога, историка искусства В.Б. Мириманова³¹² и А.А. Фараджева, который и сейчас продолжает свою педагогическую деятельность на отделении (спецкурс — «Первобытное изобразительное искусство. История изучения и памятники»).

Курс «Искусство Древнего Рима» сначала параллельно с Г.И. Соколовым или на дневном, или на вечернем отделении (с 1985), а затем, после смерти последнего (с 2000), на дневном и вечернем отделении почти четверть века читается И.И. Тучковым.

ИСКУССТВО ВОСТОКА

Уже неоднократно упоминавшийся В.В. Павлов одно время брал на себя и занятия по искусству Дальнего Востока. Многие годы он руководил не только классической, но и ориенталистической подготовкой студентов и аспирантов. Долгое время занятия по искусству арабских стран или народов, связанных с арабской цивилизацией, а также по искусству Средней Азии (включая и советский период его истории) вел Б.В. Веймарн³¹³. А специализацией по искусству стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии руководила Н.А. Виноградова, оставаясь долгие годы научным консультантом кафедры в данной области³¹⁴. Отдельный курс по древнейшему и исламскому искусству государств Средней Азии читал Б.Я. Стависский³¹⁵. Ав 1970-е годы курс лекций по искусству Индии, Китая и Японии ярко и увлекательно, с использованием необычных методических приемов, читала Е.В. Завадская³¹⁶.

Последние четверть века эта тематика полностью принадлежит Е. А. Сердюк. Она помимо основных курсов «Искусство Индии, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии» и «Искусство стран Ислама» является автором целой серии спецкурсов по иконографии искусства буддиз-



Борис Яковлевич Ставиский в Пенджикенте. 1951

ма («Сравнительное изучение искусства Индии и Дальнего Востока», читавшийся с 1986 по 1996 годы), по искусству Японии («Современная архитектура Японии», «Японская гравюра 20 века», «Сценография японского театра»), а также по искусству Индии. Благодаря активной и плодотворной деятельности Е.А. Сердюк на отделении укоренился постоянный студенческий интерес к искусству Востока (специализация по этим дисциплинам в конце обучения в Московском университете, а затем и продолжение



Елена Анатольевна Сердюк

образования в аспирантуре), образовалась своя научная школа. Е.А. Сердюк — автор книг «Современное искусство арабского народа Палестины» (М., 1982) и «Японская театральная гравюра 17–19 вв.» (М., 1990)³¹⁷.

Крайне содержательными и интересными были в свое время спецкурсы Ш.М. Шукурова по искусству Среднего Востока и, конечно, курс лекций «Искусство стран Ислама», который он в течение ряда лет читал в конце 1980-х и начала 1990-х годов³¹⁸. Ученица Е.А. Сердюк — В.В. Осенмук — одно время вела основной курс лекций, являясь автором и целого ряда спецкурсов³¹⁹. Запомнился и спецкурс А.И. Юсуповой «Японская классическая гравюра»³²⁰.

СРЕДНИЕ ВЕКА И ВИЗАНТИЯ

Художественные проблемы Средневековья, как они исследовались учеными отделения, всегда обозначались двумя лекционными курсами: «Искусство Средних веков» и «Искусство Византии»³²¹. Довольно долго оба курса преподавал Г.А. Недошивин. Его сменили А.А. Губер и В.М. Полевой, не менее пятнадцати лет читавшие эти лекции: первый — по искусству западного средневековья, второй — по искусству Византии³²². Как уже было упомянуто лекции по византийской архитектуре читал какое-то время и А.И. Комеч (между 1966–1979-м годами).



**Андрей
Александрович
Губер**

Сразу после окончания аспирантуры и начала работы на кафедре (1966) и вплоть до отъезда за границу (1974), курс по искусству западноевропейского средневековья читала родственница П.П. Муратова — К.М. Муратова, защитившая на кафедре кандидатскую диссертацию «Готический мастер и методы его работы (на материале французского искусства XII–XIII веков» (1971)³²³.

Значительно расширились общие и специальные занятия по медиевистике благодаря активной педагогической работе ученицы В.Н. Лазарева — О.С. Поповой, которая продолжительное время читала оба курса «Искусство Византии» и «Западноевропейское искусство Средних веков»³²⁴. Благодаря ярким и эмоциональным лекциям О.С. Поповой зримо увеличилось число студентов (а затем и аспирантов), которые стали специализироваться по искусству Византии, вообще по проблемам медиевистики.



Ольга Сигизмундовна Попова

Весьма заметным событием в научной жизни не только отделения, но и всего отечественного искусствознания явился юбилей О.С. Поповой — одного из ведущих специалистов по истории византийского искусства. Целая серия обобщающих сборников трудов О.С. Поповой³²⁵, а также собственно юбилейный сборник в ее честь «Образ Византии»³²⁶, являет, помимо замечательного уровня отечественной византистики в лице О.С. Поповой, очевидный факт активно и успешно функционирующей научной школы. Научные тексты О.С. Поповой характеризуют, по крайней мере, два принципиальных момента: способность удерживать живой эмоциональный контакт с художественным памятником при полном концептуальном погружении в семантику материала во всех ее аспектах — и в культурно-историческом, и в богословском, и в иконографическом, и во многих прочих³²⁷.

И опять же нельзя не назвать наиболее заметную из многочисленных учениц и учеников О.С. Поповой — преподавателя кафедры всеобщей истории искусства А.В. Захарову, в чьих трудах христианская археология сочетается с навыками культурно-философской экзегезы³²⁸. В последние годы она помогает ей в чтении лекций по искусству Византии, а с 2009 года А.В. Захарова самостоятельно ведет этот курс на вечернем отделении. А.В. Захаровой принадлежат и такие содержательные спецкурсы, как «Византийские иллюстрированные рукописи V–XV вв.: памятники, проблемы, методы исследования», «Византийская живопись IX–XI вв. Константинополь и провинции», «Византийская живопись комниновского периода. Константинополь и провинции». Она участвует и работе многолетнего спецсеминара, руководимого О.С. Поповой, «Проблемы византийского искусства», из которого вышло не одно поколение византинистов,



Ольга Сигизмундовна Попова

образующих самостоятельную научную школу.

Важным дополнением к основному курсу истории восточно-христианского искусства стали спецкурсы и спецсеминары ученика О.С. Поповой — А.М. Лидова³²⁹. Проблемам типологии и иконографии раннесредневековой архитектуры были посвящены спецкурсы безвременно скончавшегося А.М. Высоцкого³³⁰, особый интерес которого к средневековому зодчеству Закавказья нашел продолжение в



Анна Владимировна Захарова

недавнем спецкурсе А.Ю. Казаряна³³¹. История византийской нумизматики — тема спецкурсов выпускника кафедры М.Н. Бутырского³³². Напомним также о некоторых других спецкурсах по византийской проблематике: И.А. Стерлиговой «Византийское церковное искусство малых форм», В.Е. Сусленкова «Проблемы позднеантичного и раннехристианского искусства IV–V веков» и «Ближний Восток в I — начале VIII веков: архитектура, искусство, религия», М.В. Заиграйкиной «Раннехристианские мозаики Италии IV–V веков», О.В. Овчаровой «Византийское искусство. Проблемы иконографии и стиля. 1050–1200 гг.», А.Ю. Виноградова и М. Желтова «Введение в христианскую археологию». Наличие этих и других аналогичных спецкурсов, которые читают ученики О.С. Поповой, лишний раз свидетельствует о глубине студенческого интереса к проблемам искусства Византии.

Последние двадцать с лишним лет лекционный курс по западному средневековью с неизменным успехом и постоянным вниманием со стороны не только студентов Московского университета, но и других столичных вузов, читает ученик В.Н. Гращенкова доцент А.Л. Расторгуев³³³, которому принадлежат и ежегодно возобновляющиеся спецкурс и спецсеминар по иконографии средневекового искусства (тематика спецкурсов видоизменяется в хронологическом порядке от истоков до Поздней готики — «История христианской иконо-

графии», «Художественные проблемы искусства поздней античности», «Иконография великих французских готических соборов», «Поздняя готика и искусство «ars nova»»). Благодаря педагогической и научной деятельности А.Л. Расторгуева чтение сложного по проблематике и обильного по материалу курса лекций по искусству западноевропейского средневековья достигло необходимой глубины, четкой структурной организации и академической фундаментальности, о чем дополни-



Алексей Леонидович Расторгуев

тельно свидетельствует и большое число студентов, а затем и аспирантов, выбравших под руководством А.Л. Расторгуева сферой своих научных интересов отдельные проблемы искусства Средних веков. Некоторые из его учеников после защиты кандидатских диссертаций читали и читают спецкурсы на отделении истории и теории искусства. Отдельно необходимо сказать о научной деятельности А.Л. Расторгуева и о его даре художественного критика. Его тексты, к какой бы теме он не обращался от проблем ренессансной перспективы до средневековой и ренессансной иконографии, от творчества Иосифа Бродского до научного наследия Эмиля Маля, всегда обладают узнаваемой авторской интонацией, точностью и глубиной оценок, умением видеть любое явление художественной культуры в историческом контексте и временной перспективе.

Истории западноевропейской средневековой книжной миниатюры были посвящены в свое время спецкурсы И.П. Мокрецово³³⁴, а затем и ученицы А.Л. Расторгуева — С.В. Ковалевской «Книжная миниатюра готической эпохи» и «Книжная иллюстрация в Италии и Северной Европе XV–XVI веков». Проблемы средневековой иконографии тема спецкурса еще одной ученицы А.Л. Расторгуева — А.В. Пожидаевой «Иконография искусства средневекового Запада. Историко-типологическая морфология».

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ И НОВОЕ ВРЕМЯ

Еще в 1930-е годы, в ИФЛИ, В.Н. Лазарев читал обширный курс лекций по истории западноевропейского искусства от эпохи Возрождения до XVIII века. После восстановления университетской кафедры в 1942 году он уже читал отдельный курс по искусству Возрождения, который затем перешел вместе с семинаром к А.А. Сидорову, а от него — к А.Г. Габричевскому. Самостоятельный курс лекций по искусству Северного Возрождения, читавшийся после войны Ш.М. Розенталь (1894–1957), был позднее слит с курсом по итальянскому Ренессансу.

С именем А.А. Губера (1900–1970) было связано одно замечательное начинание на отделении, с ним, увы, и закончившееся, имеющее прямое отношение в том числе и к преподаванию на отделении искусства эпохи Возрождения. С конца 1930-х го-



Андрей Александрович Губер довод он с большим успехом читал два курса лекций по культуре античности и культуре Возрождения³³⁵. Очень умело построенные, простые и ясные по форме, насыщенные конкретным содержанием, они вводили начинающих историков искусства в ту область познания, которая связывала их предмет с духовной и материальной культурой двух великих исторических эпох. Кроме того, А.А. Губер читал спецкурс по средневековому орнаменту и вел источниковедческий спецсеминар по художественной теории итальянского Ренессанса³³⁶.

Новый этап в преподавании искусства эпохи Возрождения на отделении связан с именем В.Н. Лазарева. После возвращения в университет (1953) он ежегодно читал свой курс лекций по искусству Возрождения, который лишь в 1971 году передал В.Н. Гращенкову (тот с 1960 года читал аналогичный курс на вечернем отделении). А ренессансный семинар он вел до конца жизни. Значение этих занятий велико. Один из крупнейших в нашей стране исследователей искусства итальянского Возрождения, В.Н. Лазарев не только активно возбуждал ин-

терес студентов к этой замечательной эпохе, но, что особенно важно, приобщал их к приемам современного научного анализа языка искусства. И не случайно его спецсеминары посвященные творчеству Микеланджело или проблемам знаточества и атрибуции³³⁷ и поныне помнят все, кто у него тогда учился.

В свою очередь ученик В.Н. Лазарева – В.Н. Гращенков (1925–2005)³³⁸, руководивший специализацией в той же области,

способствовал подготовке ряда молодых исследователей по искусству европейского Возрождения, создав в Москве свою научную школу. Художественным проблемам Ренессанса посвящены и его собственные научные публикации³³⁹. Кроме того, можно выделить и более узкие сферы интересов В.Н. Гращенкова – искусство портрета, искусство рисунка, творчество Корреджо, история архитектуры (в том числе русский классицизм, палладианская традиция в русской архитектуре и современная итальянская архитектура) и, конечно, же, «история истории искусства», включаю-



Виктор Николаевич Гращенков

щая, как историографические, так и методологические штудии. Многие из этих направлений научных интересов В.Н. Гращенкова, прежде чем получить отточенную и снабженную мощным справочным аппаратом литературную форму, были предметом специальных лекционных курсов, которые он вел в Московском университете. Отдельно стоит сказать и об интересе В.Н. Гращенкова к проблема итальянского барокко, особенно к творчеству Лоренцо Бернини, доклад о котором, впечатляющий своим масштабом и глубиной трактовки художественного наследия мастера, он сделал на юбилейной конференции, посвященной ему, в ГМИИ имени А.С. Пушкина (1998).

И, конечно, здесь нельзя не упомянуть и блестящего лекторского дара В.Н. Гращенкова, того педагогического мастер-

ства, которое проявлялось не только в его лекциях и в индивидуальной работе с многочисленными учениками, но и в его умении масштабно видеть весь процесс воспитания и образования будущего историка искусства. Именно с этим связан и целый ряд новаций, которые он принес в систему университетского искусствovedческого образования. В первую очередь сказанное относится к расширению, структурной организации и фактической наполненности пропедевтического курса «Введение в историю искусства» и семинара по описанию и анализу памятников, которые и он сам, наряду с другими преподавателями, в течение длительного времени вел на отделении. Эти особенности отличали и его курс «Искусство эпохи Возрождения». Благодаря неутомимой энергии В.Н. Гращенкова и его поистине энциклопедическим знаниям на отделении было введено чтение курса «Методология истории искусства» и образован соответствующий семинар, которые он почти до конца своих дней с успехом и вел (ныне этот курс читает ученик В.Н. Гращенкова — С.С. Ванеян). Также его усилиями был инициирован лекционный курс, который вместе с ним вели другие преподаватели отделения (Н.М. Никулина, Г.И. Соколов, О.С. Попова, Ю.К. Золотов, Р.В. Савко, В.С. Турчин и др.), посвященный истории изучения истории искусства («Историография всеобщей истории искусства»). К сожалению это начинание В.Н. Гращенкова в дальнейшем не получило продолжения. После 1998 года им был реформирован и курс лекций «Западноевропейское искусство XVII–XVIII веков». Он стал называться «Западноевропейское искусство эпохи Барокко и Классицизма» и увеличился как в своем временном объеме, так и в фактической и концепционной наполненности. Его читали и читают в соответствии со своей научной специализацией несколько преподавателей отделения (В.Н. Гращенков, В.Д. Дажина, Ф.В. Заничев, Е.А. Ефимова, В.Н. Бодрова, М.В. Соколова).

Кроме многочисленных статей, некоторые из которых если не по объему, то по значению сравнимы с монографиями, следует упомянуть следующие книги В.Н. Гращенкова: «Рисунки западноевропейских художников XIX века» (М., 1961), «Рисунк мастеров итальянского Возрождения» (М., 1963), «Рафаэль» (М., 1971), «Антонелло да Мессина и его портреты»

(М., 1981), «Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения» (В 2 т. М., 1996). Вполне справедливо говорить о школе В.Н. Гращенкова в стенах Московского университета (подобно тому, как есть школа В.Н. Лазарева, М.А. Ильина, А.А. Федорова-Давыдова, Д.В. Сарабьянова, Ю.К. Золотова, В.М. Василенко, а также — О.С. Поповой, Э.С. Смирновой, О.С. Евангуловой, М.М. Алленова, В.С. Турчина, Е.А. Сердюк и некоторых других).



**В.П. Головин, А.Л. Расторгуев,
И.И. Тучков**

Восьмидесятилетний юбилей профессора В.Н. Гращенкова (2005), широко отмеченный искусствоведческой общественностью Москвы буквально за несколько недель до его смерти, лишний раз показал масштаб и значение его личности в истории нашей науки и преподавании истории искусства в стенах Московского университета. Его научное творчество — целый этап в развитии отечественного искусствознания. А название юбилейного сборника в честь В.Н. Гращенкова — «История и историки искусства»³⁴⁰ — точно воспроизводит круг интересов выдающегося ученого, с именем которого связана отдельная страница в истории отделения. Ведь В.Н. Гращенков долгое время (с 1976 по 2005 годы) его возглавлял. Специальная осведомленность в методологии истории искусства (одноименный курс был им основан и читался четверть века), вне всякого сомнения, обогащала его собственные научные усилия, в которых формально-стилистический анализ органично сочетается с элементами иконологии и истории идей. Подобная соотнесенность и согласованность подходов представляет собой очевидное личное достижение ученого на ниве исторического исследования изобразительного искусства и архитектуры.

В.П. Головин (1954–2007)³⁴¹, будучи учеником В.Н. Гращенкова, продолжил его традицию углубленного изучения искусства и культуры эпохи Возрождения, читая сначала на вечернем (а потом и на дневном) отделении курс «Искусство эпохи Возрождения» (повторяя в этом смысле путь своего

учителя, когда-то начинавшего преподавание в паре со своим учителем, В.Н. Лазаревым). Как и все преподаватели отделения, помимо своей основной нагрузки, он вел семинар по описанию и анализу памятников, читал лекции курса «Введение в историю искусства» и курса по истории зарубежного искусства для студентов-историков. В.П. Головин подготовил несколько спецкурсов («Записки художников итальянского Возрождения», «Художественные проблемы раннеренессансной скульптуры»³⁴²) и особенно запомнился его спецкурс «Мир художника эпохи Возрождения» (данная тема легла в основу его докторской диссертации, защищенной в 2002 году), где был возобновлен на современном методологическом уровне социологический метод, достаточно традиционный для западной науки, но сильно дискредитированный отечественной вульгарной социологией³⁴³. В.П. Головиным изданы книги «Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязи» (М., 1985), «От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру» (М., 1999), «Мир художника Раннего Возрождения» (М., 2002)³⁴⁴.



Виктор Петрович Головин



**В.Н.Гращенко и В.П.Головин.
2005**

Еще один ученик В.Н. Гращенкова, И.И. Тучков совмещает интерес к эпохе Возрождения с занятиями искусством Древнего Рима (он читает упоминавшийся выше курс «Искусство Древнего Рима», а также курс лекций «Искусство Возрождения»), являясь одновременно специалистом по итальянской вилле эпохи Возрождения (спецкурс и спецсеминар «Итальянская вилла эпохи Возрождения. Истоки и последующая традиция»)³⁴⁵. По теме канди-

датской диссертации И.И. Тучковым издана книга «Классическая традиция и искусство Возрождения» (М., 1992). Своего рода отзвук научных трудов В.Н. Гращенкова и одновременно их продолжение — совсем недавняя и предельно фундаментальная (в лучших традициях учителя) его монография «Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: Иконология и риторика» (М., 2007). Уже из подзаголовка видна общая концептуальная установка на рассмотрение архитектурно-пространственной образности во взаимодействии с изобразительно-тематической символикой живописных декораций, причем в контексте природно-художественной среды.



Иван Иванович Тучков



**В.Н.Гращенков и И.И.Тучков
в Генде. 1996**

С 2003 года курс лекций «Искусство эпохи Возрождения» вместе с В.Н. Гращенковым, В.П. Головиным и И.И. Тучковым, чередуя лекции на дневном и вечернем отделении, читает еще одна ученица В.Н. Гращенкова — В.Д. Дажина, совмещающая преподавание этого курса с другой и очень ответственной лекционной нагрузкой, отвечающей ее разнообразным научно-исследовательским и педагогическим интересам. Это чтение разделов, посвященных искусству Италии, а затем (после смерти Ф.В. Заничева в 2004 году) и искусству Испании в курсе лекций «Искусство эпохи Барок»

ко и Классицизма» и лекционный курс «Искусство Запада XX века» (понятно, что чтение этих лекционных курсов у всех названных выше преподавателей сопровождалось и ведением соответствующих семинаров).

Необходимо сказать и о редкой научной активности В.Д. Дажиной, которая выразилась в публикации большого числа статей, монографий и творческом участии в масштабных энциклопедических проектах, та-



Вера Дмитриевна Дажина

ких как «Католическая энциклопедия» и «Культура Возрождения», где ее перу принадлежат статьи по проблемам искусства и творчеству отдельных мастеров³⁴⁶. Профессор В.Д. Дажина удивительным и убедительным образом совмещает сразу три специализации: она и исследователь искусства итальянского Возрождения, и признанный знаток искусства Барокко, и — что особенно важно — осведомленный специалист по искусству XX века и увлеченный куратор выставочных пректов. Отдельная область как педагогических и научных интересов, так и творческих усилий В.Д. Дажиной — переводы классических текстов западного искусствознания³⁴⁷ — в продолжение благородного дела А.Г. Габричевского и А.А. Губера.

Чтение основного курса «Искусство эпохи Возрождения» дополняется спецкурсами, которые читают как преподаватели кафедры, так и выпускники отделения. Это уже упомянутые спецкурсы В.П. Головина, А.Л. Расторгуева, В.Д. Дажиной, И.И. Тучкова, а также спецкурс Е.А. Ефимовой «Искусство французского Возрождения» или спецкурс А.В. Кузьмина «История художественного образа звездного неба: от античности до Ренессанса».

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

ЭПОХИ

БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА

Б.Р. Вишпер, после долгого перерыва вернувшийся в 1943 году к работе в Московском университете, систематических лекций уже не читал. Но его ежегодный семинар по западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков явился значительным событием в студенческой жизни тех лет. Из этого семинара вышло несколько прямых учеников Б.Р. Вишпера и в их числе – профессор Ю.К. Золотов (1922–1998).

В этот период и в течение многих лет различные учебные занятия вела Е.А. Некрасова (1905–1989). Она преподавала на вечернем отделении историю русского искусства XVIII века, вела там же семинар по описанию и анализу памятников, а после А.Н. Замятинской читала лекции по музееведению. Но предметом ее специальных занятий и научных интересов, наряду с прочим, было в первую очередь английское искусство XVIII–XIX веков³⁴⁸.

С именем же Ю.К. Золотова связан важный этап в преподавании и изучении европейского искусства XVII–XVIII веков в стенах Московского университета, составивший значительную веху в отечественном искусствознании. Именно он с 1950 года и до своей кончины (1998), почти полвека, читал курс лекций, а затем и вел семинар по западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков. И хотя в трудные для кафедры вре-



Екатерина Алексеевна
Некрасова

мена ему приходилось читать лекции и по другим разделам всеобщей истории искусства (искусство западноевропейского средневековья, искусство эпохи Возрождения, искусство XIX–XX веков), художественная культура XVII–XVIII веков и особенно французская культура



Ю.К.Золотов, Л.И.Лифшиц,
М.А.Ильин, М.А.Реформатская,
1980

этих столетий с самого начала стала областью его научно-исследовательских интересов. Ю.К. Золотов плодотворно занимался творчеством Ватто, опубликовал масштабное исследование о французском портрете XVIII века, монографию о Жорже де Латуре и книги о творчестве Пуссена и Вермера Делфтского³⁴⁹. Наряду с чтением основного курса по западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков, Ю.К. Золотов вел и целый ряд спецкурсов по основным проблемам западноевропейской культуры и искусства Нового времени: «Западноевропейский классицизм», «Искусство Франции в контексте общественной мысли», «Письменные источники для изучения искусства XVII–XVIII веков». Одной из ключевых проблем искусства эпохи Барокко, проблеме европейского караваджизма, был посвящен еще один из его спецкурсов, что нашло отражение в диссертации его ученика Ф.В. Заничева «Пути развития реализма в испанской живописи XVII века» (1989). Ю.К. Золотов выпустил немало ярких специалистов по европейскому искусству XVII–XVIII веков; один из его учеников — А.К. Якимович — автор целого ряда оригинальных научных работ³⁵⁰ и ряда спецкурсов, которые он читал для студентов отделения. Признанным знатоком французской живописи стала другая его ученица Е.Б. Шарнова³⁵¹. Необходимо вспомнить и других его учеников — О.Б. Малинковскую, заведующую научной библиотекой ГМИИ имени А.С. Пушкина, сотрудника того же музея Л.Ю. Савинскую, директора Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» Е.Ю. Гагарину, сотрудника Серпуховского историко-художественного музея А.Д. Пилипенко, сотрудника Государственного музея-усадьбы «Архангельское» О.В. Колес-

никову, Ю.И. Звездину³⁵², старшего преподавателя кафедры всеобщей истории искусства Т.Д. Карякину, Т.В. Максимова.

Преемником Ю.К. Золотова на кафедре истории зарубежного искусства стал Ф.В. Заничев (1954–2004), специалист в области испанского искусства, который после смерти своего учителя продолжал чтение всего его основного курса на вечернем отделении и там же вел семинар по западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков, а на дневном отделении после указанного выше преобразования этого курса читал раздел, посвященный искусству Испании, а в течение одного года разделы по искусству Италии, и Испании в коллективном курсе западноевропейское искусство эпохи Барокко и Классицизма.

Как уже говорилось этот масштабный и многоплановый курс читается на отделении коллективом лекторов. Еще раз напомним имена преподавателей, которые в разные годы входили в эту группу: В.Н. Гращенков, В.Д. Дажина³⁵³, Ф.В. Заничев, Е.А. Ефимова, В.Н. Бодрова, М.В. Соколова. А читаемые этими преподавателями спецкурсы дополняют основной лекционный курс. Это следующие спецкурсы: «Классическая традиция во Франции от Средних веков до эпохи Просвещения», «Замки Франции» и «Искусство витража во Франции» Е.А. Ефимовой, «Европа на пороге Нового времени: Маньеризм, Барокко, Классицизм. Проблемы стиля и интерпретации» В.Д. Дажиной, «Античные образы в голландской живописи XVII века» и «Основные проблемы голландской живописи XVII века» В.Н. Бодровой, «Мир английской усадьбы» и «Английская графика XVIII–XIX веков» М.В. Соколовой и др. Особо следует отметить регулярно читаемый на отделении спецкурс глубокого знатока проблем архитектуры Нового времени Г.К. Смирнова «Архитектура Барокко в странах Центральной Европы». К тому же необходимость и важность данного спецкурса для педагогической практики отделения определяется и тем, что он захватывает материал, часто остающийся за неимением времени за рамками основного лекционного курса.

Е.А. Ефимова, ученица В.Н. Гращенкова, который сам после кончины Ю.К. Золотова читал часть лекционного курса по западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков, посвя-

ценную итальянскому материалу — специалист в области архитектурной теории XVI–XVII веков (ее диссертация посвящена теоретическому творчеству Филибера Делорма) и искусства Франции, поэтому и в лекционном курсе «Западноевропейское искусство эпохи Барокко и Классицизма» она читает разделы, связанные с французским искусством XVII и XVIII веков³⁵⁴. Стажировки во Франции значительно расширили и обогатили кругозор Е.А. Ефимовой, подготовившей целый ряд спецкурсов по французскому искусству.



Елена Анатольевна Ефимова

Другой специалист по искусству XVII века, работающий на кафедре и читающий курс лекций «Западноевропейское искусство эпохи Барокко и Классицизма» (раздел, посвященный искусству Голландии и Фландрии) — В.Н. Бодрова, написавшая и защитившая кандидатскую диссертацию «Античные образы в голландской живописи XVII века» под руководством В.Н. Гращенкова. Круг ее научных интересов — искусство Голландии, что и нашло отражение в ее статьях и книгах, прочитанных спецкурсах³⁵⁵.



Валентина Николаевна Бодрова

Ученица Р.В. Савко и В.Н. Гращенкова — М.В. Соколова, читающая раздел посвященный искусству Англии в курсе лекций «Западноевропейское искусство эпохи Барокко и Классицизма», после защиты кандидат-

ской диссертации «Художественная жизнь Рима первой половины XIX века», тема которой отражает постоянный интерес к искусству и культуре Италии на кафедре всеобщей истории искусства, тем не менее, сосредоточила свои исследовательские и научные интересы на искусстве Англии XVIII–XIX веков. Кроме участия в курсе «Западноевропейское искусство эпохи Барокко и Классицизма», основная лекционная нагрузка М.В. Соколовой, включающая занятия в семинаре «Описание и анализ памятников» и чтение лекций студентам-историкам, — западноевропейское искусство XIX столетия³⁵⁶.



Мария Васильевна Соколова

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ И ДВАДЦАТЫЙ ВЕКА

Быть может, наибольшие изменения за истекшие пятьдесят лет произошли в преподавании и изучении зарубежного искусства XIX–XX веков, где подвизались сначала М.В. Алпатов, затем Ю.Д. Колпинский, а после него — В.Н. Прокофьев. Теперь существует два отдельных курса (их долгие годы читали параллельно В.С. Турчин и Р.В. Савко), ибо XIX век стал уже позапрошлым, а XX прошлым веком. Меняется не только сам материал этого исторического периода, но и точки зрения на него, характер и специфика его подачи для студенческой аудитории. То, что раньше было областью господства художественной критики, теперь все более становится объектом отстраненного наблюдения и аналитического изучения. Первым новым подход к интерпретации зарубежного искусства XIX–XX веков показал в своих ярких лекциях и печатных работах В.Н. Прокофьев (1928–1982), безвременная смерть которого была ударом для всех знавших его³⁵⁷.



**Валерий
Николаевич
Прокофьев**

Проблемы художественной культуры XIX и XX века оригинально и по-новому рассматриваются в лекционных курсах и в исследованиях В.С. Турчина³⁵⁸, что отличало и конструктивно построенные четкие и образные по изложению и подаче материала лекции Р.В. Савко (1939–1999). Как уже говорилось, М.В. Соколова читает в настоящее время курс, посвященный западноевропейскому искусству XIX столетия, а В.С. Турчин, сосредоточил ныне свое педагогическое и исследовательское внимание на проблемах отечественного и европейского искусства и культуры XX века.



**Римма Владимировна
Савко**

В целом же, именно профессор В.С. Турчин — один из крупнейших специалистов по зарубежному искусству XIX–XX веков на отделении. Он совмещает свою большую педагогическую работу на отделении истории и теории искусства и удивительно продуктивную научную деятельность с ответственно-



Валерий Степанович Турчин

ми постами в других московских искусствоведческих организациях. Он — главный научный сотрудник НИИТАГ, учредитель и проректор Школы современного искусства в Москве, заместитель председателя Общества изучения русской усадьбы. Академик РАХ. В.С. Турчин — автор более 200 статей и 13 монографий и альбомов. Среди его последних трудов — «По лабиринтам авангарда» (М., 1993), «Александр I и неоклассицизм в России» (М., 2001), «Образ двадцатого... В прошлом и настоящем» (М., 2003), «Кандинский в России» (М., 2005), «Французское искусство от Людовика до Наполеона» (М., 2007), написанная в соавторстве А.П. Салиенко книга «Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преемственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская» (М., 2008), «Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусств. Художник в России и Германии» (М., 2008)³⁵⁹.

После 2003 года, когда В.С. Турчин стал заведовать кафедрой истории отечественного искусства, лекционный курс «Искусство Запада XX века» стала читать В.Д. Дажина (она же ведет вместе со С.С. Ванеяном спецкурс «Проблемы теории и практики искусства XX века»)³⁶⁰, а с 2009 года в чтении этого курса к ней присоединилась Д.А. Пыркина³⁶¹, ведущая активную кураторскую работу и подготовившая и ряд спецкурсов по этой проблематике: «Искусство за границами искусства. Художественный процесс 1960–2000», «Кураторские практики в контексте современного искусства».

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

И в преподавании других, и уже названных разделов истории искусства налицо довольно существенные перемены. Они связаны с общим развитием нашей науки, с ее фактическим обогащением, совершенствованием методологии исследования и освобождения от бремени и пут идеологизированного подхода.

Суть этих перемен проявилась прежде всего в усилении научно-теоретического элемента в лекционных курсах и семинарских занятиях. Каждый такой курс требует от лектора углубленных специальных знаний своего материала и того, что сделано наукой в данной области. Другая характерная черта отчасти была уже отмечена, когда речь шла о методе анализа русской живописи в сопоставлении ее с другими европейскими школами, успешно примененном Д.В. Сарабьяновым. Такой комплексный подход не был безусловной новинкой. Им широко пользовался М.В. Алпатов в сравнительном анализе русского и западноевропейского искусства, В.Н. Лазарев — в исследовании связей древнерусского искусства с византийским и западноевропейским, итальянского с византийским. Методологическим приемам В.Н. Лазарева следует О.С. Попова в изучении древнерусской и византийской живописи. Уже самый метод параллельного рассмотрения одновременных процессов и явлений в различных национальных художественных школах всегда приносил плодотворные результаты. В этом плане характерен был и интерес В.С. Турчина к живописи русского и французского романтизма³⁶², к искусству европейского, в том числе и русского, Авангарда³⁶³, а В.Н. Гращенкова — к анализу связей архитектуры русского классицизма с западноевропейским палладианством³⁶⁴, и можно сказать, что в этом начинании он продолжил традицию одного из сво-

их учителей — А.Г. Габричевского³⁶⁵. О.С. Евангулова свою последнюю работу посвятила проблемам русского художественного сознания XVIII столетия и его восприятию достижений европейских художественных школ³⁶⁶.

И в традиционной системе специализации также постоянно происходят перемены не только за счет тематики, но и содержания занятий. Вместе с самим предметом меняется и методика преподавания такого курса, как музееведение, который издавна читается научными сотрудниками московского Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Долгое время эти занятия проводила А.Н. Замятина, потом И.А. Антонова, позже — О.Д. Никитюк и В.Э. Маркова. Сегодня чтение этого курса поручено В.Н. Бодровой, заметно его расширившей и обогатившей прежде всего концептуально.

В первые послевоенные годы Ш.М. Розенталь, вслед за А.А. Сидоровым, вела спецсеминар по рисункам старых мастеров. Много позже В.Н. Гращенков, занимавшийся в этом семинаре, на протяжении ряда лет читал спецкурс «Рисунки старых западных мастеров (XIII–XIX века)» и вел семинарские занятия и дипломные работы по его тематике. Теперь это делают другие преподаватели и, несомненно, по-другому.

Точно так же происходило и с архитектуроведческими занятиями, которые когда-то начинались Н.И. Бруновым и А.Г. Габричевским. С эпох классической архитектуры акценты сместились в сторону современности, от анализа отдельных шедевров — к проблемам градостроительства и пространственной среды (В.В. Кириллов). К этому присоединилась пора увлечения дизайном. Отсюда интерес студентов к занятиям новейшей архитектурой, которые вели в свое время в том числе А.В. Иконников, В.Р. Аронов, А.В. Бабуров, А.Н. Шукурова. В 1970-е годы Гращенковым читался спецкурс «Современная архитектура Италии». В этом смысле характерен и совсем недавний (2001) спецкурс С.С. Ванеяна, посвященный проблемам семантического анализа архитектуры или спецкурс М.В. Трошиной и А.Р. Гайнутдиновой «Теоретические и концептуальные основы архитектуры последних десятилетий в Европе, США, Японии и Дальневосточном регионе» и, конечно, академически выверенный спецкурс Т.Г. Малининой «Архитектура XX века», читавшийся в течение последних двух лет (2007–2009).

Следует отметить и неизменно присутствующий в истории отделения интерес к проблемам культуры, архитектуры и декорации загородной резиденции, как русской, так и европейской, включая сюда и проблематику садового искусства (спецкурсы, книги, статьи О.С. Евангуловой, В.С. Турчина, И.И. Тучкова, Е.А. Ефимовой, М.В. Соколовой). А также внимание к одной из важнейших проблем всего европейского искусства Нового времени — проблеме длительного существования и творческого воздействия на художественные процессы классической традиции (В.Н. Гращенков, В.П. Головин, А.Л. Расторгуев, В.Д. Дажина, И.И. Тучков, Е.А. Ефимова, Н.М. Никулина).

Нельзя не приветствовать и значительное расширение в преподавании на отделении курса истории декоративно-прикладного искусства как отечественного, так и европейского (внимание к этой сфере отличало в свое время В.М. Василенко и М.А. Ильина), и чему отделение обязано недавно скончавшейся Н.Н. Мамонтовой (1953–2008)³⁶⁷, и, конечно же, такому признанному специалисту в этой области как Т.Д. Карякина, которая за долгие годы воспитала не одно поколение «прикладников»³⁶⁸.

Сейчас, вместе с Т.Д. Карякиной, этим проблемам уделяет внимание Е.В. Долгих, долгое время сотрудничавшая с кафедрой отечественного искусства³⁶⁹.



Татьяна Дмитриевна Карякина

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО ТЕХНИКЕ И РЕСТАВРАЦИИ

Новые задачи возникают и по ходу практических занятий по технике рисунка, печатной графики и живописи. В свое время этими занятиями руководил талантливый художник-график Н.Н. Вышеславцев (1890–1952), затем – П.Г. Пастухов, а после него свыше сорока лет лекционные и практические занятия по данному предмету, с неизменным успехом прививая начинающим историкам искусства конкретные навыки языка изобразительного искусства и архитектуры, вел имевший и замечательные творческие достижения в живописи и особенно в графике А.С. Зайцев (1927–2009). И он же преподавал в разные годы основы архитектурной реставрации, а также практику архитектурных обмеров, став в этой части учебной работы преемником М.А. Ильина. А.С. Зайцев – автор ряда книг и в том числе монографии «Наука о цвете и живописи» (М., 1980)³⁷⁰.



Алексей Сергеевич Зайцев

Преемником А.С. Зайцева стал В.В. Зверев, длительное время с работавший на кафедре всеобщей истории искусства сначала по совместительству (с 1980), а затем по совместительству на ставке доцента (с 1999), параллельно ведя занятия на вечернем и дневном отделении вместе с А.С. Зайцевым, а после ухода последнего на пенсию (2005) полностью отдав себя преподавательской работе по чтению курсов «Основы консервации и реставрации памятников» и «Техники изобразительно-

го искусства». В.В. Зверев автор регулярно возобновляемого спецкурса «Масляная живопись: техника и реставрация»³⁷¹.

Что же касается лекций по истории и практике реставрации произведений живописи, то этот важный предмет традиционно преподается реставраторами — сочетающими свою практическую деятельность с искусствоведческими исследованиями в этой области. Многие годы подобные занятия вели та-



Владимир Владимирович Зверев

кие специалисты, как А.Н. Лужецкая и В.В. Филатов³⁷², в настоящее время их успешно ведет В.В. Зверев, совмещая преподавательскую работу с оживленной реставрационной деятельностью, в том числе и международной.

ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

Изучение истории искусства и приобретение навыков практической работы дополняется в учебной программе занятиями по теории искусства. Их серьезной постановкой отделение обязано было в свое время Г.А. Недошивину, который читал различные по содержанию обязательные и специальные курсы лекций по теоретическим проблемам искусствознания³⁷³. И точно так же очень важную роль в организации преподавания художественной теории и эстетики играл И.Л. Маца (1893–1974)³⁷⁴.



Иштван Людвигович Маца

В конце своей жизни он с большим увлечением вел занятия по проблемам дизайна и помимо лекций по теории искусства и истории эстетики читал созданный им курс «Художественное конструирование». Преемником последнего в чтении курса «Теория искусства» явился В.С. Турчин, читавший его до 1999 года.

Следует особо отметить, что с 1970-х годов значение теоретических занятий в общем образовательном цикле будущего историка искусства значительно возросло. Это проявилось в том, что в обязательную учебную программу был включен лекционный курс по методологии искусствознания, который с 1975 года и по 2001 год читал В.Н. Гращенков. Под его руководством коллектив кафедры истории зарубежного искус-

ства подготовил и с 1980 года читал спецкурс по историографии всеобщей истории искусства, правда, довольно быстро прекративший свое существование. На той же кафедре В.С. Турчин одно время вместе с теорией искусства читал курс лекций по истории западноевропейской художественной критики, естественно дополнявший аналогичный курс по истории русской и советской критики, который вел Р.С. Кауфман. После Р.С. Кауфмана лекции по истории художественной критики



Степан Сергеевич Ваняен

читает С. С. Веселова. Ныне курс «Теория искусства» читает С.С. Ваняен³⁷⁵, ученик В.Н. Гращенкова, подготовивший, в том числе, и возобновляемый спецкурс «Психологические проблемы искусства и искусствознания» (с 2003 года).

Уже «ситуация постмодерна» 1960-х – 1980-х годов требовала строгой методологической и теоретической рефлексии в области гуманитарного знания. Сегодняшний, в том числе и теоретический «неомодернизм», на самом деле, только углубляет интертекстуальные требования к ученому-гуманитарию. А для отечественного контекста до сих пор остается, несомненно, актуальной проблема преодоления мировоззренческих ограничений советской идеологии (в том числе, и задача переосмысления марксизма и освоения всего богатства его многочисленных альтернатив). Отечественному искусствознанию – это необходимо признать со всей безоговорочностью – еще только предстоит рецепция мирового теоретического и методологического опыта.

В этом смысле очень характерна монография одного из учеников В.Н. Гращенкова – В.П. Головина «Мир художника раннего Возрождения»³⁷⁶. Выбранный в ней социологический метод в отечественном контексте обладает несколько подмоченной репутацией по причине аллюзий с вульгарной социологией марксистского пошиба. Но В.П. Головин демон-

стрирует именно современный и совершенно солидный облик социологии искусства, обогащенной традициями и немецкой (М. Вакернагель), и американской (М. Бександалл) истории искусства, где социологические параметры художественной жизни издавна воспринимаются в виде отдельного дискурса.

В этом контексте следует обязательно остановиться на существенно важном для обучения историка искусства курсе лекций «История эстетики». После И.Л. Мацы его традиционно читали приглашенные на отделение преподаватели, в том числе и с философского факультета МГУ. Среди них следует отметить деятельность В.П. Шестакова³⁷⁷, Е.В. Волковой³⁷⁸, В.М. Хоминской.

СВЯЗЬ С ДРУГИМИ КАФЕДРАМИ, НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ И МУЗЕЯМИ

Весьма положительно влияет на развитие университетского искусствознания тесная связь нашего отделения с учебным и научным процессом всего исторического факультета, с его кафедрами отечественной и всеобщей истории, с кафедрой археологии, лабораториями по истории русского города и истории русской культуры. Можно сказать, что связь с исторической наукой позволяет искусствознанию сохранять свою методологическую специфику перед лицом многочисленных междисциплинарных «вызовов».

По-прежнему очень важны организационные и творческие связи с другими искусствоведческими учреждениями — Музеем изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственной Третьяковской галереей и другими музеями Москвы (Государственный музей искусства народов Востока, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Музей архитектуры имени А.В. Щусева, Московский музей современного искусства, Государственный центр современного искусства и др.) с Институтом истории искусств АН СССР (ныне — Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ), где в послевоенный период работали многие преподаватели отделения (В.Н. Лазарев, Б.Р. Вишпер, М.В. Алпатов, Н.Н. Коваленская, М.А. Ильин, Р.С. Кауфман, Г.А. Недошивин, Д.В. Сарабьянов, В.Н. Гращенков, В.Н. Прокофьев), а также — с Научно-исследовательским институтом теории и истории изобразительных искусств РАХ, с Институтом художественной промышленности.

Университетские преподаватели участвовали в написании тринадцатитомной «Истории русского искусства», выпущенной Академией наук, участвовали они и в шеститомной «Всеобщей истории искусств», изданной Академией художеств. Наконец, под общей редакцией А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца и В.Н. Гращенкова было осуществлено новое издание семитомной антологии «Мастера искусства об искусстве»³⁷⁹. Преподаватели отделения и ныне активно участвуют в столь же масштабных проектах. Это — двухтомная «Эстетика Ренессанса» (В.Д. Дажина)³⁸⁰, двухтомная «Российская музейная энциклопедия» (Н.Н. Мамонтова)³⁸¹, «Иллюстрированный словарь русского искусства» (Н.Н. Мамонтова)³⁸², уже вышедшие из печати три тома из четырех «Католической энциклопедии» (В.Д. Дажина), многотомная «Православная энциклопедия» (Э.С. Смирнова, А.С. Преображенский, С.С. Ванеян), двухтомная энциклопедия «Культура Возрождения» (В.Д. Дажина, В.П. Головин, Е.А. Ефимова, И.И. Тучков), новое издание уже двадцатидвухтомной «Истории русского искусства», в вышедшем первом томе которой принимала участие О.С. Попова.

Нельзя не сказать и о значительном вкладе преподавателей отделения в работу Комиссии по культуре Возрождения Научного совета «История мировой культуры» при Российской Академии наук. У истоков создания Комиссии стояли В.Н. Лазарев и В.Н. Гращенков, долгие годы входивший ее Бюро и принимавший самое активное участие в формировании тематики и концепции деятельности Комиссии, членами Бюро был В.П. Головин, а ныне в него входят В.Д. Дажина и И.И. Тучков. С докладами на ежегодных международных конференциях, организуемых Комиссией по культуре Возрождения выступали многие преподаватели и аспиранты отделения (В.Н. Гращенков, В.Д. Дажина, Е.А. Ефимова, В.П. Головин, И.И. Тучков и др.).

С начала 1950-х годов одновременно с преподаванием Б.Р. Виппер работал в Институте истории искусств АН СССР (ныне Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ), где в 1960–66 годы по его инициативе, под его редакцией и при существенном авторском участии был издан пятитомный комплексный труд «История европей-

ского искусствознания», пока не имеющий аналогов в отечественной науке. В 1962 он был избран чл.-корр. АХ СССР. Ему удавалось чередовать, а чаще одновременно успешно совмещать работу в Московском университете, Музее изобразительных искусств и Государственном институте искусствознания Министерства культуры РФ, и благодаря своему авторитету, устанавливать прочные «межведомственные» связи между историками искусства. Параллельно с 1944 года и до конца жизни Б.Р. Виппер был заместителем директора по научной части ГМИИ имени А.С. Пушкина, с середины 1950-х годов совмещая эту деятельность с работой в Институте истории искусств. Весьма важна его роль в сложении коллектива ГМИИ в послевоенный период, в разработке основных направлений научной, экспозиционной и популяризаторской работы. Во многом благодаря Б.Р. Випперу, сохранялись традиционные, непосредственные связи между музеем и Московским университетом, когда многие музейные сотрудники принимали участие в подготовке студентов, а выпускники университета легко становились полноправными членами уже знакомого им музейного коллектива. О значительном вкладе Б.Р. Виппера в развитие музея свидетельствует и тот факт, что начиная с 1967 года в ГМИИ имени А.С. Пушкина в память о нем ежегодно проводятся научные чтения³⁸³.

В свою очередь А.А. Губер (1900–1970) с 1944 года и до конца жизни был сотрудником ГМИИ имени А.С. Пушкина (заведующий редакционным отделом до 1948 года, а с 1949 года — главный хранитель музея). Именно он руководил восстановлением музея и подготовкой его к открытию после войны, реставрацией и реэвакуацией немецких художественных коллекций, организацией выставки картин Дрезденской галереи (1955)³⁸⁴.

В разные годы с ГМИИ имени А.С. Пушкина в самых разнообразных формах сотрудничали и другие преподаватели отделения: Н.И. Романов, В.Н. Лазарев, В.Д. Блаватский, В.В. Павлов, Г.И. Соколов, В.Н. Гращенков, В.С. Турчин и т.д. и хочется думать, что эти контакты сохраняться и в дальнейшем.

Плодотворные научные и человеческие связи с Государственным институтом искусствознания Министерства культуры РФ существуют и по сей день. Многие преподаватели и

кафедры всеобщей истории искусства, и кафедры истории отечественного искусства работают и сотрудничают с институтом (О.С. Попова, А.В. Захарова, Е.А. Сердюк, Э.С. Смирнова, А.С. Преображенский, С.В. Хачатуров и др.), что самым положительным образом сказывается и на их педагогической деятельности.

Необходимо помнить и о связи преподавателей отделения с ГТГ, которые на всем протяжении его истории были самыми тесными. Это деятельность А.И. Некрасова, Г.В. Жидкова, Н.Н. Коваленской, Г.А. Недошивина, Р.С. Кауфмана, М.А. Реформатской, А.И. Морозова, В.С. Турчина, Н.Н. Мамонтовой и т.д. Так, например, М.М. Алленов в 1962–68 годах работал в ГТГ научным сотрудником-экскурсоводом. Уже будучи преподавателем Московского университета он на протяжении ряда лет принимал участие в формировании ряда выставок в ГМИИ имени А.С. Пушкина и ГТГ. При его непосредственном участии прошли экспозиции за рубежом: «Moscow. Treasures and Traditions» (Сиэтл и Вашингтон, 1990), «Michail Wrubel, der russische Symbolist» (Дюссельдорф и Мюнхен, 1997). Работала в ГТГ и Н.Н. Мамонтова, где при ее участии было осуществлено много представительных выставочных проектов. Активно сотрудничают с Московским музеем современного искусства В.Д. Дажина и В.Н. Бодрова и с Государственным центром современного искусства В.С. Турчин, В.Д. Дажина и Д.А. Пыркина.

Еще в 1925 году Б.П. Денике (1885–1940), будучи преподавателем Московского университета, был назначен директором созданного в то время музея Восточных культур и оставался им до 1929 года. С 1931 года он перешел на работу в Музей изящных искусств (ГМИИ им. А.С. Пушкина), в отдел Древнего Востока. С 1934 года он возвращается в Музей Восточных культур и совмещает работу в двух музеях, что оказывается плодотворным для его научной деятельности и преподавательской деятельности. С Государственным музеем искусства народов Востока столь же успешно для педагогической и исследовательской работы постоянно сотрудничает и Е.А. Сердюк.

С другой стороны, многие сотрудники названных институтов, музеев, реставрационных центров постоянно принима-

ют активное участие в учебном процессе — читают лекции и ведут специальные семинары, руководят дипломными работами и рецензируют их, оппонируют диссертации, помогают в проведении производственных практик. Особенно это касается ГМИИ имени А.С. Пушкина, который остается учебной базой отделения и специалисты которого сами активно участвуют в учебном процессе, но не только его одного. Кроме уже упоминавшихся И.А. Антоновой, А.Н. Замятиной, О.Н. Никитюк, читавших курсы музееведения, необходимо упомянуть Т.И. Прилуцкую, В.Н. Тяжелова, долгое время возглавлявших семинары по описанию и анализу памятников на вечернем отделении, Н.Н. Бритову и М.М. Кобылину (лекции по античному искусству), Л.И. Акимову (спецкурс по античной мифологической иконографии), М.И. Майскую (спецкурс по западноевропейскому рисунку), В.Э. Маркову (спецкурс по атрибуции западноевропейской живописи XVII–XVIII веков), Е.С. Левитина (спецкурс по истории гравюры), В.А. Мишина (спецкурс по французской графике XVIII века), К.Г. Богемскую (спецкурс по французским импрессионистам), А.А. Данилову (спецкурс по американскому искусству XX столетия), И.П. Мокрецову (спецкурс по западноевропейской средневековой книжной миниатюре), О.Н. Аверьянову (спецкурс по истории фотографии), Г.К. Смирнова (спецкурс по барочной архитектуре Центральной и Восточной Европы), Т.Г. Малинину (спецкурс по архитектуре XX века) и многих, многих других.

Следует непременно отметить и постоянные контакты между отделением истории и теории искусства Московского университета и кафедрой всеобщей истории искусств факультета истории искусства РГГУ, которые проявляются во всех сферах научной и педагогической деятельности. Это и оппонирование дипломных работ, кандидатских и докторских диссертаций, и чтение основных и специальных курсов лекций, и проведение научных конференций, в том числе и студенческих³⁸⁵, и разработка образовательных стандартов.

Отдельная тема — связь отделения с кафедрой теории и истории христианского искусства факультета церковных художеств Свято-Тихоновского Православного гуманитарного университета. В свое время В.П. Головин активно участвовал в разработке учебных программ и стандартов по искусствове-

дению для названного учебного заведения, в котором история искусства преподается в строгом соответствии с требованиями и традициями университетского искусствознания и, между прочим, силами преимущественно выпускников отделения (следует назвать Е.А. Луковникову, Н.Е. Секачеву, М.А. Демидову, В.Е. Сусленкова). Не лишне заметить, что декан факультета церковных художеств, протоиерей Александр Салтыков — тоже выпускник нашего отделения. Заведующий кафедрой ИТХИ ФЦХ священник С.С. Ванеян — одновременно и доцент кафедры всеобщей истории искусства. Одно время активно участвовала в учебном процессе ИТХИ профессор О.С. Попова, а профессор Э.С. Смирнова бессменно возглавляет ГЭК по искусствоведению на указанной кафедре. Существует тесная связь и между аспирантурами вышеназванной кафедры и отделения (недавно один из преподавателей кафедры ИТХИ — М.А. Ходаков — защитил кандидатскую диссертацию в диссертационном совете по искусствознанию исторического факультета МГУ). Тот же священник С.С. Ванеян возглавляет и кафедру истории и теории искусства в недавно учрежденной общецерковной аспирантуре.

ЗАРУБЕЖНЫЕ СВЯЗИ

Новым фактором уже в послевоенной жизни отделения стали его зарубежные связи, хотя еще в 1920-е годы длительные заграничные командировки имели В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Н.И. Брунов. А.А. Сидоров посетил Германию и Австрию, Г.В. Жидков — Турцию и Грецию. С середины 1950-х годов подобные поездки приобретают все более широкий характер. В.Н. Лазарев побывал во многих европейских странах, выступая там с докладами и лекциями. Он был членом ряда зарубежных академий и научных обществ. М.А. Ильин выступал с докладами в Международном центре по изучению архитектуры имени Андреа Палладио в Виченце. С выставки советского и русского искусства бывали в разных странах Г.А. Недошивин, А.А. Федоров-Давыдов, В.Н. Прокофьев, Д.В. Сарабьянов, В.Н. Гращенков, им не раз приходилось там участвовать в научных конференциях. Д.В. Сарабьянов был командирован в США, где вел занятия по истории русского искусства в одном из университетов страны. Длительные зарубежные стажировки от университета имели в свое время Ю.К. Золотов, Г.И. Соколов, В.С. Турчин, В.П. Головин, И.И. Тучков.

Сегодня зарубежные связи — стажировки, лекции в зарубежных учебных заведениях, участие в международных научных конференциях — обязательный фактор в научной деятельности преподавателей отделения. Так, Н.М. Никулина участвовала в Международной конференции «Троя и ее сокровища» (1996). Е.А. Сердюк стажировалась по буддийскому искусству в Делийском университете, (там она читала и курс лекций), в университете Гакусюин в Токио, участвовала в меж-

дународных симпозиумах и конференциях в Японии. Прошли годичную стажировку в Римском университете «La Sapienza» В.П. Головин и И.И. Тучков, сохранившие научные и педагогические связи с этим учебным заведением и в последующие годы. В.Н. Гращенков, В.Д. Дажина, В.П. Головин, И.И. Тучков принимали участие в работе Международного конгресса историков искусств, посвященного теме «Память и Забвение» в Амстердаме (1996). В.П. Головиным были прочитаны курсы лекций в Гаванском университете, в Европейском гуманитарном университете (Минск). В 1990 году В.Н. Гращенковым в Университете штата Висконсин (Мэдисон, США) был прочитан курс «История русской архитектуры». В свою очередь В.Д. Дажина является экспертом от России в международном культурном фонде Ромуальдо дель Бьянко во Флоренции. С 1978 года она регулярно участвует в Международных конференциях (Амстердам, 1996; Флоренция, 2003, 2005 и 2006 г.). С 1995 по 2003 годы Е.А. Ефимова принимала активное участие в различных проектах научных исследований, организованных Домом наук о человеке (Maison des Sciences de l'Homme) в Париже и Центром изучения Ренессанса (Centre des Etudes supérieures de la Renaissance) в Туре (Франция). Д.А. Пыркина проходила исследовательскую стажировку в музеях Испании (2003–2004 – Музей королевы Софии, Мадрид, 2004–2005 – Музей современного искусства Барселона). В 2008 году стажировалась в Академии Яна ван Эйка. Исследовательская работа О.С. Поповой получала поддержку в форме зарубежных грантов (фонд Онассиса, Американский совет научных сообществ). Она ежегодно выступает на международных конференциях (Греции, Франции, Дании, Италии, Великобритании, США и др.), а в 1976, 1991, 1996, 2001 и 2006 г. она принимала участие в Международных конгрессах византийских исследований. О.С. Попова также выступает как организатор международных проектов конференций и выставок. Ее ученица А.В. Захарова продолжает эту традицию тесных контактов с зарубежными исследовательскими центрами. После окончания аспирантуры А.В. Захарова стажировалась в Риме (стипендия Французской школы 2001 и 2004 г., Ватиканской библиотеки 2004–2005 г.), Лондоне (стипендия Института Варбурга, 2002 г.), Афинах (стипендия фонда Онассиса 2005–

2006 г.). С 2004 г. А.В. Захарова участвует в международных исследовательских проектах: «Менологий Василия II» (Ватиканская библиотека; Элладская Церковь; издательская компания «Тестимонио», Мадрид) и «The Codex Sinaiticus Project» (Британская библиотека; Российская национальная библиотека; монастырь Св. Екатерины на Синае; Университетская библиотека Лейпцига). А.В. Захарова участвовала в XX и XXI международном конгрессе византийских исследований в Париже в 2001 и в Лондоне в 2006 годах.

Также и Э.С. Смирнова — участник многочисленных конференций в Белграде, Афинах, Балтиморе, Италии, Копенгагене, Сиэтле, Париже. Она читала лекции в Гарварде, Милане, на Крите, выступала с циклом лекций «Тематика иконопочитания в русском искусстве» в ряде университетов США. Ее ученик — А.С. Преображенский — постоянный участник многих международных конференций, вел большую работу по подготовке каталога собрания русских икон в Галерее Академии во Флоренции. Постоянный участник «Випперовских чтений» в Москве и «Пунинских чтений» в Санкт-Петербурге. М.М. Алленов неоднократно выступал с докладами и сообщениями за рубежом (Испания, Англия). Весной 1999 года по приглашению Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (сектор истории русской культуры) он читал цикл лекций «Изображение и слово. Поэтические реакции на произведения изобразительного искусства в русской литературе XIX — начала XX вв.» Особо следует отметить многосторонние и разнообразные международные контакты В.С. Турчина.

ЛАЗАРЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: НОВЫЙ ЭТАП

Многолетняя история традиционных «Лазаревских чтений»³⁸⁶ в 2008 году ознаменовалась совершенно новым обстоятельством — выходом первого печатного сборника материалов конференции³⁸⁷. Состав сборника отражает характерную двунаправленность чтений, вбирающих в себя сферы как восточно-христианского искусства, так и западно-европейского искусства Нового времени. Еще одна черта печатного варианта чтений — наличие в нем архива, позволяющего увидеть чтения в их, так сказать, непреходящем аспекте, в актуальности того, что они дали для науки об искусстве на все времена³⁸⁸. Хочется надеяться, что постепенно мы будем иметь многотомную серию «Лазаревских чтений» — настоящих ученых ежегодников отделения истории и теории искусства. Кстати говоря, наличие печатных материалов конференции существенно повышает ее научный статус, делая еще более лестным для исследователей участие в чтениях, предполагающих полноценную публикацию в прекрасно изданном сборнике.

Нельзя не упомянуть и традицию «Федорово-Давыдовских чтений», организуемых кафедрой истории отечественного искусства, материалы которых — пусть и в более скромном виде — но как раз-таки публикуются уже не первый год³⁸⁹.

УЧЕБНЫЕ ПРОГРАММЫ КАК ГЕЗАМТКУНСТВЕРК УНИВЕРСИТЕТСКОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

При ближайшем рассмотрении такого, казалось бы, рутинного или, во всяком случае, чисто методического, факта, как появление программ учебных курсов, приходится признать как раз исключительный характер данного обстоятельства. Отечественная наука об искусстве, наконец-то, обрела — после весьма затянувшегося подготовительного периода — свой зримый законченный и, главное, абсолютно системный вид благодаря выходу сначала первого, а затем и второго — исправленного и дополненного — издания авторских учебных программ, в котором стандарт учебно-методический совмещен с эталоном научности, что бывает не так уж часто. Этот сборник представляет собой контуры практически всеобъемлющего и исчерпывающего знания по истории и теории искусства. Об этом свидетельствует уже один объем (44 а.л.) программ, не говоря об их смысловом наполнении, полностью отражающем содержание читаемых курсов, отличительная особенность которых — индивидуальный и творческий подход каждого из преподавателей³⁹⁰.

Старое и новое органически сочетается в нашей работе. Были ли, например, абсолютным нововведением спецкурс по истории знатчества и семинар по методике атрибуции картин, которые В.Н. Лазарев вел свои последние годы, если вспомнить, что такого же рода занятия он проводил в самом начале своей университетской деятельности в 1920-е годы?

Новым был не предмет, а его содержание, ибо оно включило в себя творческий опыт всей жизни ученого. В этом смысле каждый университетский курс и каждый семинар — неповторимы и индивидуальны. И приобретая с каждым что-то новое, мы невосполнимо теряем что-то очень ценное из своего прошлого. Но нам всегда остается, по словам Г. Вельфлина, «увлечение учить и учиться смотреть на практических занятиях по истории искусства»³⁹¹. И всегда останутся проверенные жизнью особенности университетского обучения. Одна из них, и, быть может, самая главная, уже очевидна из всего сказанного выше. Это — роль творческой личности преподавателя. И самое ценное в преподавании и в жизни отделения истории и теории искусства — многообразие этих индивидуальностей.

Университетский преподаватель — не школьный ментор, а посредник между наукой и изучающим ее. И потому нельзя не согласиться с мыслью, однажды высказанной С.А. Жебелевым. «Я, — писал он, — правильно или неправильно, другой вопрос, — стою на той точке зрения, что невозможно вообще *научить* науке другого. Всякий должен *сам изучать* науку. Обязанность же того, кто является более сведущим и более опытным в науке, заключается в том, чтобы *руководить* занятиями «другого» и, по мере возможности, направить и облегчить эти занятия указаниями и теоретического и практического свойства»³⁹².

Лекция была и навсегда останется важнейшим звеном в системе университетского преподавания благодаря особенностям своей формы, позволяющей сконцентрировать и ярко осветить содержание научных идей, по самой своей природе, в которой так много человеческого, и даже слишком человеческого. Вот что говорил об этом В.О. Ключевский, вспоминая лекции Ф.И. Буслаева и бережно сохранивший в своем архиве студенческий конспект его курса по древнерусской литературе: «Впрочем, как бы много ни писал профессор по своей науке, он не может перелить в свои сочинения всего своего преподавательского влияния. Воображаемая публика, от которой писатель отделен типографией и книжной лавкой, никогда не заменит аудитории, живьем присутствующей прямо перед глазами преподавателя и возбуждающей его своим

немым, но выразительным вниманием. Поэтому перу остаются недоступны многие средства действия, какими обладает живое слово. С кафедры идут дидактические и методологические впечатления, которые уносятся слушателями и которых печатный станок никогда не передает читателю. Но и эти неуловимые впечатления не пропадают бесследно в общем движении науки...»³⁹³

ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Говоря о тех горизонтах, что, естественно, открываются с достигнутых (но не конечных) высот прожитого XX века и начавшегося XXI, можно свидетельствовать только о заманчивости и неудержимой притягательности открывающихся перспектив того непрерывного процесса, что именуется университетским искусствознанием. Именно оно являет единственно возможное сочетание двух форм знания: науки и образования, способности постигать истину и возможности ею делиться.

Конечно, желательно с большей внимательностью относиться к наиболее актуальным концептуальным тенденциям современного искусствознания, вырабатывая повышенную чувствительность к междисциплинарным тенденциям, причем применительно не только к современному материалу, но и к истории искусства. Подобная открытость предполагает если не интеграцию (это слишком сильное требование), то, хотя бы, внутреннюю расположенность и ощущение родства и с психологией, и с лингвистикой, и философией, и даже с тем же богословием. Университетское знание по определению универсально, и ему потому, вполне по силам усвоение достижений и культур-антропологии, и современной когнитологической науки и много иного — неведомого, но притягательного. Всему есть место в пределах просвещенной и просвещающей науки об искусстве, открытой к теоретической и методологической рефлексии и, соответственно, к сознательной и ответственной продуктивности...

Университетское знание — это знание того, как создается и преумножается наука, университетское образование — это образование и созидание, наконец, как не выпречно это звучит, оно несет в себе утверждение ученого и учености, культуры и эпохи, нации и цивилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впервые история университетского искусствознания была кратко освещена в статье: *Некрасова Е.А.* Из истории науки об искусстве в Московском университете. // Очерки по истории советской науки и культуры. Под ред. А.В. Арциховского. М., 1968. Та же статья, но в сокращенном виде была опубликована и в другом университетском сборнике (Московский университет за пятьдесят лет Советской власти. М., 1967). Особенно следует отметить статью В.Н. Гращенкова, которая и послужила важнейшим источником для написания настоящего очерка: *В.Н. Гращенков.* К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // Советское искусствознание '83. М., 1984. [Вып.] 1. С. 184–234. Данный очерк является продолжением двух текстов: *В.Н. Гращенков, С.С. Ванеян.* Истории и теории искусства Отделение // Энциклопедический словарь Московского университета. Исторический факультет. М., 2004. С. 158–164; *В.Н. Гращенков, С.С. Ванеян.* История искусства // Историческая наука в Московском университете. 1755–2004. М., 2004. С. 550–580. Кроме того, были использованы биографические статьи из того же «Энциклопедического словаря Московского университета. Исторический факультет. М., 2004» (прежде всего – И.Л. Кызласовой). Важные биографические сведения также см.: Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 3. 70 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1982. Также см.: *Мацулевич Л.* К истории русской науки об искусстве // Русская икона. Пб., 1914. С. 143–149; *Алпатов М.В.* Из истории русской науки об искусстве [1960] // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М., 1967. С. 9–25; *Некрасова Е.А.* Из истории русской науки об искусстве (К пятидесятилетию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) // Вестник Московского университета. Серия «История». 1962. Вып. №3. С. 55–68.

² *Лазарев В.Н.* О методологии современного искусствознания [1971]. // Советское искусствознание '77, вып. 2. М., 1978. С. 312.

³ *Ключевский В.О.* Ф.И. Буслаев как преподаватель и исследователь [1897] // *Ключевский В.О.* Сочинения в девяти томах. М., 1989. Т. VII. С. 345–351; *Айналов Д.* Значение Ф.И. Буслаева в науке истории искусств. Речь, читанная в торжественном заседании Казанского общества археологии, истории и этнографии 28 сентября 1897 г. Казань, 1898; Памяти Ф.И. Буслаева. Сборник статей. М., 1898; *Сакулин П.Н.* В поисках научного метода // Голос минувшего. 1919.

№1–4; *Алпатов М.В.* Из истории русской науки об искусстве [1960] // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М., 1967. С. 9–25; *Смирнов С.В.* Федор Иванович Буслаев (1818–1897). М., 1978 (здесь же приведена библиография трудов Ф.И. Буслаева и литературы о нем). Также см.: *Кызласова И.Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985; *Вздорнов Г.И.* Ф.И. Буслаев и его современники // *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 79–125 (и примечание 40 к главе 5); *Кызласова И.Л.* О вкладе академика Ф.И. Буслаева в преподавание византийского и древнерусского искусства // *Проблемы истории и культуры.* Ростов, 1993.

⁴ См.: *Малеин А.* Карл Карлович Герц (1820–1883): Биографический очерк. СПб., 1912. С. 90; *Жебелев С.А.* Введение в археологию, ч. 1: История археологического знания. Пг., 1923. С. 132–133.

⁵ *Малеин А.* Указ. соч. С. 90.

Разнообразные сочинения К. К. Герца, собранные вместе, составили весьма внушительное издание: *Герц К. К.* Собр. соч., вып. 1–9. СПб., 1898–1901; особенно следует отметить следующие его работы: *Герц К.* Исторический сборник. СПб., 1847; *Он же.* Каталог скульптурного отделения московского публичного музея. М., 1864 (4-е издание); *Он же.* Каталог гравировального отделения московского публичного музея. М., 1866; *Он же.* Археологическая топография Таманского полуострова. М., 1870. (магистерская диссертация); *Он же.* Письма из Италии и Сицилии. М., 1873; *Он же.* О состоянии живописи в северной Европе от Карла Великого до начала Романской эпохи. М., 1873. (докторская диссертация).

О К. К. Герце см.: *Малеин А.* Карл Карлович Герц (1820–1883): Биографический очерк. СПб., 1912; *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы. М., 2002. С. 88–90; *Танков А.А.* Воспоминания о Буслаеве // *Буслаев Ф.И.* Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления. М., 2003. С. 511, 512; *Фралов Э.Д.* Русская наука об античности. Историко-графические очерки. СПб., 2006. С. 279; *Бузескул В.П.* Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века. М., 2008. С. 549. Материалы о К. К. Герце хранятся в РГАЛИ (№ Фонда 732) и Архиве РАН (№ Фонда 28).

⁶ *Герц К.К.* Собр. соч. СПб., 1900. Вып. 5. С. 1–15.

⁷ *Надеждин Н.И.* Автобиография // *Русский вестник.* 1856. март. С. 61; Николай Иванович Надеждин // *Русский Биографический Словарь.* СПб., 1914. Т. Нааке Накенский – Николай Николаевич Старший. С. 19–34 (С. 23, 25, 26). Также см.: *Каменский З.А.* Н.И. Надеждин. Очерк философии и эстетических взглядов (1828–1836). М., 1984 (особенно С. 174–180).

⁸ Телескоп. М., 1831. №11. С. 385–399.

⁹ Н. Ч. Степан Петрович Шевырев // Русский Биографический Словарь. СПб., 1911. Т. Шебанов – Шютц. С.19–29 (С. 21–23).

¹⁰ Фролов Э.Д. Русская наука об античности. Историографические очерки. СПб., 2006. С. 184–186; Также см.: Кондаков Н.П. Воспоминания и думы. М., 2002. С. 78–83.

¹¹ См.: Жебелев С.Л. Указ. соч. С. 132.

¹² Герц К.К. Указ. соч. С. 14.

¹³ Там же. С. 4.

¹⁴ Там же. С. 12.

¹⁵ Там же. С. 13–14.

¹⁶ Там же. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ Герц К.К. Собр. соч. СПб., 1900. Вып. 6. С. 7.

¹⁹ Каган Ю.М. И.В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность. М., 1987. С. 74–75; И.В. Цветаев создает музей. Составление и комментарии: А.А. Демская, Л.М. Смирнова. Вступительная статья: Л.М. Смирнова. М., 1995. С. 64, 363. См. также: Кизеветтер А.А. На рубеже двух столетий. Воспоминания 1881–1914. Вступительная статья, комментарии М.Г. Вандалковской. М., 1997. С. 66–67.

²⁰ См.: Харко Л.П. Мюнц-кабинет Московского университета. // Труды Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 1960. О предыстории и ранней истории университетского Кабинета изящных искусств см. также: Некрасова Е.А. Из истории русской науки об искусстве. (К пятидесятилетию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.) // Вестник Московского университета. Серия «История». 1962. №3. С. 55–68.

²¹ Жебелев С.А. Указ. соч. С. 137.

²² Ключевский В.О. Письмо к В.В. Холмовскому [1861] // Ключевский В.О. Сочинения в девяти томах. М., 1989. Т. IX. С. 142–143, 472. Также см.: Московский университет в воспоминаниях современников (1755–1917). М., 1989. С. 427.

²³ См.: Буслаев Ф. Мои досуги, ч. 1. М., 1886.

²⁴ См.: Буслаев Ф. И. Сочинения, т. 1–3: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., Л., 1908, 1910, 1930; Он же. Русский лицевой Апокалипсис. М., 1884. Также см. выше примечание №3.

²⁵ Предисловие к первому тому «Сочинений» Ф.И. Буслаева (СПб., 1908). С. 1.

²⁶ Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.–Л., 1947. С. 16.

²⁷ Алпатов М.В. Из истории русской науки об искусстве. // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1. С. 17.

²⁸ См. об этом: *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 299–300.

²⁹ *Энгельгардт Б.М.* Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924; *Струве П.Б.* Дух и слово. Париж, 1981. С. 330; *Азбелев С.Н.* Веселовский и историческое изучение эпоса // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 6–30; Письмо Н.И. Стороженко к А.Н. Веселовскому от 12. XII. 1865 // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 272–278.

³⁰ *Ключевский В.О.* Ф.И. Буслаев как преподаватель и исследователь [1897] // *Ключевский В.О.* Сочинения в девяти томах. М., 1989. Т. VII. С. 345–351.

³¹ Н.П. Кондаков. 1844–1924. Прага, 1924; *Вернадский Г.В.* О значении научной деятельности Н.П. Кондакова [1924] // Кондаков Н.П. Воспоминания и думы. М., 2002. С. 228–323; *Айналов Д.В.* Академик Н.П. Кондаков как историк искусства и методолог [1925/1928] // Кондаков Н.П. Воспоминания и думы. М., 2002. С. 324–347; Лазарев В.Н. Никодим Павлович Кондаков (1824–1825). М., 1925; *Мацулевич Л.А.* Памяти Д.В. Айналова. Роль византиноведения в деятельности Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова [1946] // Советское искусствознание. М., 1986. [Вып.] 21. С. 338–351; *Кызласова И.Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985; *Щенникова Л.Н.* П. Кондаков и русская икона // Вопросы искусствознания. М., 1996. [Вып.] VIII (1/96). С. 538–561; *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000; *Вздорнов Г.И.* Никодим Павлович Кондаков в зеркале современной византистики // *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 291–306.

³² Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского С.-Петербургского университета за истекшую третью четверть века его существования. 1869–1894. СПб., 1896. Т. 1. С. 338. Также см.: *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы. М., 2002. С. 68–78; 90.

³³ См.: *Кондаков Н.* Наука классической археологии и теории искусства. Одесса, 1872.

³⁴ *Мацулевич Л.А.* Памяти Д.В. Айналова. Роль византиноведения в деятельности Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова [1946] // Советское искусствознание. М., 1986. [Вып.] 21. С. 338–351.

³⁵ Опубликовано в кн.: Памятники древней письменности и искусства, т. 132. СПб., 1899. С. 1–47.

³⁶ Щепкин В. Два лицевых сборника Исторического музея. М., 1897; *Он же*. Болонская псалтырь. СПб., 1906 (переиздание — М., 2005); *Он же*. Учебник русской палеографии. М., 1918.

См. о нем: *Бернштейн С.Б.* Вячеслав Николаевич Щепкин. М., 1955 (в издании помещен список его опубликованных работ); *Вздоров Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986 С. 217–219; *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000. С. 31, прим. 50.

³⁷ *Каган Ю.М.* И.В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность. М., 1987. С. 74–79. Также см.: *Мальмберг В.К.* И.В. Цветаев. М., 1914; И.В. Цветаев создает музей. Составление и комментарии: А.А. Демская, Л.М. Смирнова. Вступительная статья: Л.М. Смирнова. М., 1995; *Фролов Э.Д.* Русская наука об античности. Историографические очерки. СПб., 2006. С. 232–234; *Бузескул В.П.* Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века. М., 2008. С. 285, 796.

³⁸ Среди ранних работ по истории западноевропейского искусства см. монографию В.Е. Гиацинтова «Возрождение итальянской скульптуры в произведениях Николо Пизано» (Ученые записки императорского Московского университета. Отдел историко-филологический, вып. 31. М., 1901). А также: *Романов Н.И.* Введение в историю искусства. М., 1915 (2-е изд.: М., 1917); *Он же*. История итальянского искусства (первая половина XV века): Курс лекций. М., 1909; *Он же*. Об отношении Фидия к скульптурам Парфенона // ЖМНП, 1900, июнь; *Он же*. Донателло. М., 1901; *Он же*. Румянцевская Картинная Галерея. М., 1905; *Он же*. Эпохи западноевропейской гравюры. М., 1916; *Он же*. Произведения Рафаэля в России. М., 1922.

³⁹ *Некрасова Е.А.* Из истории русской науки об искусстве (К пятидесятилетию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) // Вестник Московского университета. Серия «История». 1962. №3 С. 55–68.

⁴⁰ *Тураев Б.А.* Русская наука о Древнем Востоке до 1917 года. Л., 1927; *Павлов В.В.* В.С. Голенищев о египетском искусстве // Древний Египет. Сборник статей. М., 1960; *Струве В.В.* Значение В.С. Голенищева для египтологии. // Очерки по истории русского востоковедения. М., 1960. Вып. 3; *Струве В.В.* В.С. Голенищев, один из славных питомцев нашего университета. // Очерки по истории Ленинградского университета. Л., 1963. Т. I. С. 68–71; Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев и история приобретения его коллекции в Музей изящных искусств (1909–1912). М., 1987. (Из архива ГМИИ.

Вып. 3); *Головина В.А.* В.С. Голенищев: основные вехи биографии. // ВДИ. 2006. №4. С. 170–173; *Бузескул В.П.* Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века. М., 2008. С. 241–244.

⁴¹ О создании московского Музея и дальнейшей истории его коллекций см. в ежегоднике «Музей» (вып. 3. М., 1982). См. также: *Цветаев И.В.* Устройство музея античного искусства при императорском Московском университете. // Труды первого съезда русских художников и любителей художеств. М., 1900, с. 1–8; *Он же.* К истории создания музея. // Музей изящных искусств имени императора Александра III в Москве. Краткий иллюстрированный путеводитель. М., 1912, ч. 1, с. V–XIV; *Романов Н.* Реорганизация Музея изящных искусств // Жизнь музея. Бюллетень Государственного Музея изящных искусств, №1. М., 1925.

⁴² См., например: *Муратов П.* Музей изящных искусств в Москве. // Аполлон, 1912, №9.

⁴³ Цит. по: *Жебелев С.А.* Памяти И.В. Цветаева // Записки классического отделения имп. Русского Археологического общества. СПб., 1914. Т. 8. С. 358.

⁴⁴ См.: *Бузескул В.* Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века, ч. 2. Л., 1931, с. 129–221. Также см.: *Историография античной истории.* Под редакцией проф. В.И. Кузищина. М., 1980. С. 171–182; *Фролов Э.Д.* Русская наука об античности. Историографические очерки. СПб., 2006. С. 205–436; *Бузескул В.П.* Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века. М., 2008. С. 246–298.

⁴⁵ В.К. Мальмберг закончил Казанский университет в 1884 году и там же ему предстояло стать профессором по кафедре истории и теории искусств под руководством А.В. Прахова, И.В. Помяловского и П.Б. Никитина. С 1888 года он приват-доцент той же кафедры, а с 1890 года – возглавляет кафедру классической филологии и археологии Дерптского университета. С 1907 года В.К. Мальмберг – профессор Московского университета, а с 1913 года – директор Музея изящных искусств в Москве.

См. список трудов В.К. Мальмберга: Сборник Московского общества по исследованию памятников древности имени А.И. Успенского при Московском Археологическом институте, вып. 2: в честь профессора В.К. Мальмберга. М., 1917. С. 193–196.

См. о нем, кроме указанного выше сборника: *Щербаков Н.А.* Неопубликованное научное наследие проф. Вл.К. Мальмберга. // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 2. М., 1928. С. 71–76. См. также: *Шервинский С. В.К. Мальмберг. 1860–1921* // Среди коллекционеров. 1922, №2; *Габричевский А.Г.*

Памяти В.К. Мальмберга [1921] // Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 719–723, 841; *Сидоров А.А.* Записки собирателя. Книга о рисунках старых и новых. Л., 1969. С. 16–17; *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 65–66; *Бузескул В.П.* Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века. М., 2008. С. 262, 666.

⁴⁶ См.: *Мальмберг В.К.* Метопы древнегреческих храмов. Дерпт, 1892 (это его магистерская диссертация; также см.: рецензию *Н.П. Кондакова*: В.К. Мальмберг. «Метопы древнегреческих храмов. Исследование в области декоративной скульптуры». Дерпт, 1992 // ЖМНП. 1992. Июнь. С. 339–353); *Он же.* Древнегреческие фронтонные композиции. СПб., 1904 (докторская диссертация); *Он же.* Этюды по древнегреческой вазовой живописи // Журнале Министерства Народного Просвещения. 1906–1908; *Он же.* Непризнанная Пенфесилия // Записки Классического Отделения Русского Археологического Общества. 1901. Вып. I; *Он же.* Бельведерский торс // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1906; *Он же.* Успехи современной археологии. Юрьев, 1896; *Он же.* И.В. Цветаев. М., 1914; *Он же.* Старый предрасудок. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе. М., 1915.

⁴⁷ Н.А. Щербаков в 1910 году закончил историческое отделение историко-филологического факультета Казанского университета и был оставлен при кафедре истории и теории искусств. По ходатайству И.В. Цветаева в 1911 году был назначен научным сотрудником Музея изящных искусств. Вместе с В.К. Мальмбергом был автором первого путеводителя по Музею (1912). С 1913 года – хранитель, а с 1924 года – заведующий античного отдела. В МГУ читал лекции по эллинистически-римскому искусству и по искусству Причерноморья (с 1917 года). Он – автор книги: *Щербаков Н.А. Щербакова В.С.* Скифы. Из прошлого России. М., 1918.

⁴⁸ Его многочисленные публикации подлинников музея см. в издании: Памятники Музея изящных искусств имени императора Александра III, вып. 1–4. М., 1912–1913.

См. о нем: *Крачковский И.Ю.* Б.А. Тураев и христианский Восток, Пг., 1921; *Струве В.В.* Б.А. Тураев – крупнейший историк Древнего Востока // Вестник древней истории. 1940. №2; *Беляев Е.А.* Б.А. Тураев // Труды Московского института Востоковедения. 1946. Вып. 3; *Павлов В.В.* Из истории русской науки о египетском искусстве (по поводу 25-летия со дня смерти Б.А. Тураева) // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. М., 1948. Т. 5. *Коростовцев М.А.* Акад. Б.А. Тураев. Вестник древней истории. 1974. №2. С. 111–114;

Бузескул В.П. Всеобщая история и её представители в России в XIX и начале XX века. М., 2008. С. 244–246, 775. См. также: *Ванеев А.А.* Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель, 1990. С. 99.

⁴⁹ См. о нем: *Лазарев В.Н.* Николай Ильич Романов (1867–1948). // Советское искусствознание '75. М., 1976 (там же см. список трудов Н.И. Романова). Также см.: *Аллатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 66–67.

⁵⁰ См. особенно: *Романов Н. И.* Введение в историю искусства. М., 1915 (2-е изд.: М., 1917); *Он же.* История итальянского искусства (первая половина XV века): Курс лекций. М., 1909; *Он же.* Малоизвестные произведения П.А. Федотова. // Старые годы, 1907, №10; *Он же.* Александр Андреевич Иванов и значение его творчества. М., 1907; *Он же.* Эскизы genre'a и этюды А. Иванова в Румянцевском музее. // Аполлон, 1912, №8. Также см.: *Он же.* Об отношении Фидия к скульптурам Парфенона // ЖМНП, 1900, июнь; *Он же.* Донателло. М., 1901; *Он же.* Румянцевская Картинная Галерея. М., 1905; *Он же.* Эпохи западноевропейской гравюры. М., 1916; *Он же.* Местные музеи и как их устраивать. М., 1919; *Он же.* Произведения Рафаэля в России. М., 1922; *Он же.* В. Фалилеев. М.–Пг., 1923; *Он же.* Фрески Гирландайо в Санта Мария Новелла во Флоренции // Труды института археологии и искусствознания, Т. I. М., 1928; *Он же.* Рафаэль. М., 1946; *Он же.* Мазаччо // Ученые записки МГУ, вып. 126. М., 1947.

⁵¹ *Лазарев В.Н.* Николай Ильич Романов (1867–1948). // Советское искусствознание '75. М., 1976. С. 326.

⁵² См. об этом позорном и одновременно для правительства событии и одновременно гражданственном поведении профессуры Московского университета: *Кизеветтер А.А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания 1881–1914. Вступительная статья, комментарии М.Г. Вандалковской. М., 1997. С. 349–350; *Танеев П.В.* Воспоминания о Клименте Аркадьевиче Тимирязеве // Московский университет в воспоминаниях современников (1755–1917). М., 1989. С. 531; *Дружинин Н.М.* Воспоминания и мысли историка // Там же. С. 610.

⁵³ О «Вольном» университете А.Л. Шанявского и о личности его создателя см.: *Кизеветтер А.А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания 1881–1914. Вступительная статья, комментарии М.Г. Вандалковской. М., 1997. С. 322–337.

⁵⁴ Некоторые сведения о преподавателях и студентах кафедры тех лет см. в статье: *Сидоров А.А.* Записки собирателя. Книга о рисунках старых и новых. Л., 1969. С. 16–17; *Он же.* В преддверии советского искусствознания. // Искусство, 1975, №6; *Аллатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 63–72.

⁵⁵ *Ventury L. History of Art Criticism. N.-Y., 1936. P. 282–297; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. 1871–1917. М., 1969. Кн. 2. С. 5–75; Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М., 1990. С. 256–345; Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века. М., 2003. С. 11–219.*

⁵⁶ Как один из примеров этого влияния следует отметить издание сборника переводов «История архитектуры в избранных отрывках», где были представлены как раз тексты этих и других авторов, столь же важных для развития искусствоведческой мысли: История архитектуры в избранных отрывках. Составили М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М., 1935.

⁵⁷ *Гращенков В.Н. Генрих Вельфлин: жизнь и творческий путь ученого // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 5–17 (перепечатано: Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005. С. 507–523).*

⁵⁸ См. о нем: *Петров В.Н. Н.Н. Пунин и его искусствоведческие работы // Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976. С. 7–32; 244–246 (здесь же приведет и список трудов Н.Н. Пунина: С. 247–252); Пунин И.Н. Николай Николаевич Пунин (1888–1953) // Тайны ремесла. М., 1992. С. 271–279. (Ахматовские чтения; Вып. 2). Также см.: *Пунин Н.Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000; Ванев А.А. Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель, 1990.**

⁵⁹ *Щекотов Н. Иконопись как искусство. // Русская икона, сб. 2. СПб., 1914. См. там же (с. 143–149) веские возражения Л.А. Мациулевича в защиту Буслаева, Кондакова и Айналова. См. также: Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006.*

⁶⁰ *Муратов П. Русская живопись до середины XVII века. // Грабарь И. История русского искусства. М., [1915], т. 6. О других изданиях П.П. Муратова, посвященных иконописи, см.: Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов — человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 3 марта — 20 апреля 2008 года. Под общей редакцией Г.И. Вздорнова и К.М. Муратовой. М., 2008. С. 11–12. А также см.: *Муратов П.П. Древнерусская живопись. М., 2005; Он же. Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. СПб., 2008. Ср.: Ковалев М.В. Проблемы истории древнерусского искусства в искусствоведческом наследии Н.Е. Андреева // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб., 2008. С. 235–246.**

См. о П.П. Муратове: *Гращенко В.Н.* П.П. Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. *Образы Италии*. Редакция, комментарии и послесловие В.Н. Гращенко. М., 1993. [Т.] I. С. 290–318; *Соловьев Ю.П.* Очерк жизни и творчества Павла Павловича Муратова // Муратов П. *Ночные мысли*. Эссе, Очерки, Статьи. 1923–1934. М., 2000. С. 4–47; *Леонтьев Я.В.* У них была общая любовь – Италия // Россия и Италия. Встреча культур. М., 2000. Вып. 4. С. 215–226; Деотто П. Изгнание и разочарование: отношение П.П. Муратова к Италии // Россия и Италия. Русская эмиграция в Италии в XX веке. М., 2003. Вып. 5. С. 181–191; *Комолова Н.П.* Быт и бытие Павла Муратова в годы изгнания // Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века. Времена и судьбы. М., 2005. С. 341–362; *Демидова О.Р.* «Образы Италии» и зарубежная Россия (1920–1930-е гг.) // Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции. Международная научная конференция. М., 2006. С. 260–276; Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 3 марта – 20 апреля 2008 года. Под общей редакцией Г.И. Вздорнова и К.М. Муратовой. М., 2008; *Хитров А.М.* Предисловие // Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. СПб., 2008. С. 5–18.

⁶¹ *Эткинд М. А.Н.* Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1989. С. 167–170. Также см.: *Золотов Ю.К.* Эрмитажный путеводитель А.Н. Бенуа как вклад в русское искусствознание (послесловие к книге А.Н. Бенуа «Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа»). М., 1997.

⁶² См.: Краткий отчет о деятельности Российского Института истории искусств за 1912–1923 годы. // *Задачи и методы изучения искусств*. Пг., 1924. Также см.: *Зубов В.П.* Институт истории искусств // *Зубов В.П.* Страдные годы России. Составление, подготовка текста, вступ. ст. и комментарии Т.Д. Исмагуловой. М., 2004. С. 90–110.

⁶³ К примеру см.: *Грбарь И.* Письма. 1891–1917. М., 1974. С. 191–259. Также см.: *Вздорнов Г.И.* Письма Игоря Грбаря. Автопортрет художника, ученого и общественного деятеля [1984] // *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 307–326.

⁶⁴ В 1905–1909 годах А.И. Некрасов учился на историко-филологическом факультете на отделении русского языка и словесности под руководством А.С. Орлова. Слушал лекции по истории искусства И.В. Цветаева, В.К. Мальмберга, Н.И. Романова, А.М. Миронова и В.Н. Щепкина. У последнего он занимался палеографией. В 1907–

1908 годах слушал также лекции в Московском Археологическом институте. После защиты в университете дипломного сочинения о новгородском рукописном орнаменте XIV века он был оставлен для приготовления к профессорскому званию по кафедре истории и теории искусств. Принимал участие в работе Общества древней письменности и искусства (ОДПИ), императорского московского Археологического общества (ИМАО) и др. В 1913–14 годах сдал магистерский экзамены в Санкт Петербургском университете. По прочтении пробных лекций, назначен приват-доцент (1914), затем в 1918 году профессором по кафедре истории русского искусства в Московском университете. Первые курсы лекций были посвящены древнерусскому искусству: архитектуре (1914), домонгольской эпохе (1915–16), эпохе «татарщины» (1916–1917), Московского государства (1917). В 1918 году читал курс лекций по раннехристианскому искусству и вел семинар по искусству Византии. В 1921 году защитил диссертацию «Ксилографический орнамент первопечатных московских книг». С начала 1920-х годов был действительным членом Российской академии истории материальной культуры (РАИМК), 1925–1931 годах – НИИ археологии и искусствознания РАНИОН, а также в 1922–1931 годах – Российской (позже – Государственной) академии художественных наук (РАХН–ГАХН). Не позднее 1925 года стал членом Общества изучения русской усадьбы (до 1930). В январе 1936 года ему было присвоено звание доктор искусствоведения по совокупности трудов.

⁶⁵ Б.Р. Виппер – сын известного историка Р.Ю. Виппера (о нем см.: Сафронов Б.Г. Историческое мировоззрение Р.Ю. Виппера и его время. М., 1976). Учился на историко-филологическом факультете Московского университета в 1906–11. По окончании университета некоторое время занимался живописью под руководством К.Ф. Юона и архитектурным проектированием у И.И. Рерберга, что дало ему знание технологических процессов и основ мастерства живописца и архитектора, а также, вероятно, стимулировало последующий исследовательский интерес к художественному языку различных видов искусства. С 1908 года выступал в печати с научными статьями, в 1914–17 годах преподавал в университете имени А.Л. Шанявского. С 1915 года начал работать в Московском университете, чему предшествовало знакомство с музеями и библиотеками ряда городов Австрии, Франции, Германии, Италии, Голландии (еще одну длительную поездку в Западную Европу он совершил в 1938 году). Защитив в 1918 году магистерскую диссертацию «Проблема и развитие натюрморта», вскоре стал профессором Московского университета. Практически одновременно, в 1913–1923 годах, Б.Р. Виппер был хранителем картинной галереи Румянцевского музея, что спо-

собствовало становлению его профессионального интереса к музейной работе, в 1923–1924 годах — сотрудник ГАХН. В 1927 году в Каунасе защитил докторскую диссертацию.

⁶⁶ А.А. Сидоров после смерти матери воспитывался в семье В.Н. Кавкасидзе, талантливой художницы, ученицы В.Д. Поленова. В 1902 году он поступил в Медведниковскую гимназию в Москве, где занимался рисованием, писал стихи. Окончил гимназию с золотой медалью в 1909 году и поступил на историко-филологический факультет Московского университета, избрав специальностью историю искусства. Закончил Московский университет в 1913 году и был оставлен в университете для подготовки к профессорскому званию. В 1913–1914 годах командирован за границу для продолжения образования. Побывал в Италии, Австрии, Германии, был вольнослушателем в Мюнхенском университете, где посещал лекции Генриха Вельфлина. По возвращении в Москву начал работать в Музее изящных искусств, сначала экскурсоводом, затем — заведующим библиотекой. В 1916 году начал преподавательскую деятельность в качестве приват-доцента кафедры теории и истории искусства Московского университета. В 1921 году А.А. Сидоров защитил магистерскую диссертацию «Эволюция художественного образа в истории искусства» и был утвержден в звании профессора Московского университета, где продолжал вести преподавательскую работу (до 1931, а затем в 1940–1950-х гг.). Сидоров преподавал в Свободных Государственных художественных мастерских, во ВХУТЕМАСе. Был одним из создателей и ведущих деятелей РАНИОН, где заведовал секцией искусствоведения Института археологии и искусствоведения, действительным членом (1921–30) и ученым секретарем (1924–1929) ГАХН. В 1933–1938 годах преподавал в МИФЛИ, Архитектурном (1936–44) и Полиграфическом институтах (1938–65). В 1936 году по совокупности научных трудов ему была присуждена степень доктора искусствоведения. В 1946 году был избран в чл.-корр. АН СССР. С 1944 года А.А. Сидоров — старший научный сотрудник Института истории искусств АН СССР.

См. о нем: *Кожин Н.А. Лебедев А.П.* Алексей Алексеевич Сидоров. М., 1964 (здесь же приведен и список трудов А.А. Сидорова: С. 23–69); [*Сидорова Н.А.*]. Алексей Алексеевич Сидоров. Биографическая справка // Сидоров А.А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985 («Библиотека искусствоведения»); *Стефанин Г.Ю.* Алексей Алексеевич Сидоров. Полвека в мире искусства // Сидоров А.А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985.

⁶⁷ А.Г. Габричевский происходил из дворянской семьи. Отец — выдающийся бактериолог Г.Н. Габричевский. После его смерти (1907)

жил с матерью в доме ее родственника известного просветителя и критика А.В. Станкевича, где получил прекрасное домашнее образование. Ежегодные и выпускные (1908) экзамены сдавал экстерном при 7-й Московской классической гимназии. В 1910 году поступил на историко-филологический факультет Московского университета и специализировался на отделении истории и теории искусств. В студенческие годы посетил Лондон и Мюнхен, занимался в Баварском университете в семинарах А. Майера и П. Франкля по анализу (1914). По окончании в 1915 году Московского университета оставлен для подготовки к профессорскому званию. В 1917–1925 годах был преподавателем искусствоведческого отделения Московского университета и одновременно — хранителем ваз Античного отдела Музея изящных искусств при Московском университете (1918–1920). Читал циклы лекций на разнообразные темы: от истории античной вазописи до живописи итальянского и северного Возрождения; им были разработаны новые курсы: «Введение в теорию пространственных искусств» (1921–1922), «Общая теория и философия искусства». В 1920 году делал доклады и читал лекции об искусстве Италии в руководимом П.П. Муратовым обществе Studio Italiano (подробнее см.: *Леонтьев Я.В.* У них была общая любовь — Италия // Россия и Италия. Встреча культур. М., 2000. Вып. 4. С. 215–226) и курс по истории античного театра в Черкизовском музыкальном техникуме под Москвой.

⁶⁸ Личность Д.С. Недовича довольно интересна и судьба его трагична. Сын надворного советника, горного инженера Саввы Недовича, серба по происхождению, и его супруги Елизаветы Юльевны (урожденной Зубовой), деятельницы теософского движения, что стало также и делом жизни Дмитрия Саввича Недовича. После гимназии он поступил на историко-филологический факультет Московского университета (1908), специальностью избрал античное искусство. В 1913 году получил диплом первой степени, был оставлен при университете для научной работы. Сдав магистерские экзамены, получил должность приват-доцента и звание член-корреспондента Московского археологического общества; стал преподавать в Училище живописи, ваяния и зодчества. Будучи учеником И. В. Цветаева, он позднее занял должность младшего хранителя, а затем и заведующего античным отделом Музея изящных искусств. В 1919 году получил звание профессора Московского археологического института по кафедре греко-скифской археологии и профессора искусствоведения историко-филологического факультета Московского университета. Вместе с Василием Кандинским стал одним из инициаторов создания Государственной Академии художественных наук.

Писал стихи, перевел первую половину «Сатир» Ювенала, много переводил из Гёте, в том числе из «Фауста». В 1930 году он был отчислен из Академии. На протяжении последующих десяти лет читал лекции по архитектуре, переводил, занимался педагогической деятельностью при мастерской Г. Рошала на Мосфильме. В 1941 году получил звание профессора кафедры истории искусств Московского архитектурного института, после эвакуации в 1945 году преподавал иностранные языки и философию в Военно-политической академии. В 1946 году он был арестован и 16 августа 1947 года умер от истощения в Бутырской тюремной больнице. Последнее свидетельство о тюремной жизни Д.С. Недовича можно найти в воспоминаниях его сокамерника Л.З. Копелева. Он, вместе с другими сидевшими в камере профессорами, пытался читать и в этих условиях лекции по истории искусства (Копелев Л. Хранить вечно. М., 1990. С. 454, 465).

Из трудов Д.С. Недовича укажем: *Недович Д.С. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств.* М., 1927.

См. о нем: *Михайлов Б.Б. Дмитрий Саввич Недович (1889–1947) // Советское искусствознание.* М., 1991. [Вып.] 27. С. 487–502 (там же приведен список трудов Д.С. Недовича: С. 498–500). О деле Д.С. Недовича см.: «Минувшее», вып. 2, М., 2003.

⁶⁹ Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства, вып. 1. М., 1917.

⁷⁰ См.: *Сидоров А.А. Искусствознание за 10 лет в СССР. // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 2.* М., 1928. Ср. также воспоминания того же автора: *Сидоров А.А. Первые шаги советского искусствознания. // Искусство, 1976, №1.*

⁷¹ См.: *Летопись Московского университета 1755–1979.* М., 1979, с. 186, 187, 196, 200, 210, 211, 212, 246.

⁷² Сафразьян Н.Л. Становление марксистско-ленинского гуманитарного образования в Московском университете (октябрь 1917–1925 г.). Специальный курс лекций. М., 1987.

⁷³ О создании этого института, его составе и деятельности см.: журнал «Среди коллекционеров», 1922, №2, с. 80–81; 1923, №6, с. 61; 1924, №7–8, с. 63–64.

⁷⁴ О структуре и деятельности Академии см.: Государственная Академия Художественных наук (Исторический очерк), М., 1925; *Кондратьев А.И. Российская Академия художественных наук. // Искусство, I, 1925; ГАХН: Отчет. 1921–1925.* М., 1926; Бюллетени ГАХН, 1–11. М., 1925–1928; *Стрекопытов С. ГАХН как государственное научное учреждение // Вопросы искусствознания.* М., 1997. [Вып.] XI

(2/97). С. 7–15; *Хан-Магомедов С.* ГАХН в структуре научных и творческих организаций 20-х годов // Там же. С. 16–23; *Адашкина Н.* ГАХН и Полиграффак ВХУТЕМАСа // Там же. С. 24–34; *Кантор А.* Идея музея как произведения искусства. По материалам ГАХН // Там же. С. 35–41; *Колесникова Е.* Творчество как предмет исследования в русской психологической науке // Там же. С. 42–49; *Марцинковская Т.* Проблема психологии социального бытия в творчестве Г.Г. Шпета // Там же. С. 50–60; *Подземская Н.* Доклад В. Кандинского «Основные элементы живописи» в контексте развития его теории живописи // Там же. С. 75–86; *Мильдон В.* ГАХН как явление русской культуры. Проблема художественной топологии // Там же. С. 87–95; *Погодин Ф.* Новая наука об искусстве и поиски новой классики. Опыт интерпретации отечественного искусствознания 20-х годов // Там же. С. 96–109; *Пойзнер Б.* ГАХН и формирование норм смены норм художественной активности // Там же. С. 110–120; *Михайлов Б.* Социологическая проблематика в искусствознании 20-х годов // Вопросы искусствознания. М., 1998. [Вып.] 1/98. С. 259–265; *Марцинковская Т.* Проблема социальных эмоций как одной из доминант формирования самосознания личности // Там же. С. 266–279; *Полева Н.* Проблема внутренней формы в трудах ученых ГАХН // Там же. С. 280–294; *Ждан А.* Содружество искусствознания и психологии. Опыт совместной работы в ГАХН // Там же. С. 295–302; *Фомина Н.* Изучение творчества детей в ГАХН // Там же. С. 303–309; *Афанасьева Н.* Полиграфическая секция и Библиологический отдел ГАХН // Там же. С. 310–317.

⁷⁵ См. обзор деятельности секции искусствознания в издании: Труды отделения (секции) искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН. 1–4. М., 1926–1930. Также см.: *Яворская Н.В.* Отделение искусствознания и социологическая секция Института археологии и искусствознания РАНИОН // Советское искусствознание, 1/1982. М., 1983. С. 269–296 (перепечатано: *Яворская Н.В.* Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX–XX веков. М., 1987. С. 13–33).

⁷⁶ В ноябре 1930 года произошла новая реформа: на основе этнологического факультета были образованы два факультета — историко-философский и литературы и искусства. В состав последнего вошли кафедры русского искусства (руководитель А.И. Некрасов), западного искусства (руководитель А.А. Сидоров), восточного искусства (руководитель Б.П. Денике), художественной промышленности (руководитель Д.Е. Аркин). Но уже в январе 1931 года оба названных факультета были ликвидированы.

⁷⁷ Шапов Ю.П. Лицей в Сокольниках (Очерк истории ИФЛИ). М., 1995; В том далеком ИФЛИ. Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии. М., 1999.

⁷⁸ См. его работы: *Гиацинтов, В.Е.* Об отношении искусства к действительности. Вступительная лекция в курс истории искусств // Вопросы философии и психологии. М., 1900. Год XI, кн. V (55). С. 882–894; *Он же.* Возрождение итальянской скульптуры в произведениях Николо Пизано. Ученые записки императорского Московского университета. Отдел историко-филологический, вып. 31. М., 1901; *Он же.* К вопросу о художественной воле (по поводу теории Воррингера). // Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, I. М., 1926; *Он же.* О принципе стиля. По поводу сочинения Вельфлина «Kunstgeschichtliche Grundberiffe». // Там же, 2. М., 1928.

⁷⁹ См. его работы: *Фабрикант М.И.* Признаки стиля. // Искусство, 3. 1927, кн. 1; *Он же.* К вопросу периодизации в истории искусства. // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 3. М., 1928; *Он же.* Старые мастера немецкого реализма. М.–Л., 1936.

⁸⁰ Отец В.Н. Лазарева, Н.Г. Лазарев, связанный родственными отношениями с семьей Абамяков-Лазаревых, окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге и работал архитектором-инженером. В.Н. Лазарев учился в гимназии А.Е. Флорова. После окончания с золотой медалью его призвали в 1916 году на военную службу, в декабре того же года перевели в действующую армию на Кавказский фронт. Демобилизовавшись весной 1918 года, поступил на историко-филологический факультет Московского университета, на отделение истории искусства. Однако с марта 1919 по январь 1920 года он находился в рядах уже Красной Армии на Южном фронте гражданской войны. Вернувшись в университет и приложив немало сил, чтобы наверстать упущенное время, осенью 1920 года завершил университетский курс. Его дипломная работа написана на тему, продолженную затем в кандидатской диссертации «Происхождение портрета в итальянском искусстве». После окончания университета он был зачислен в аспирантуру Института археологии и искусствознания РАНИОН. О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

⁸¹ М.В. Алпатов происходил из среды просвещенного московского купечества (находился в родстве с Найденовыми и писателем А.М. Ремизовым). Окончил реальное училище. В 1919–1921 годах учился на искусствоведческом отделении филологического факультета Московского университета, слушал лекции В.К. Мальмберга,

Н.И. Романова, В.Е. Гиацинтова и молодых тогда А.Г. Габричевского, Б.Р. Вишпера, А.И. Некрасова, А.А. Сидорова, Д.С. Недовича, А.А. Щербакова, А.В. Бакушинского. М.В. Алпатов — представитель второго поколения выпускников, которое вошло в ряды преподавателей искусствоведческой кафедры (1926–1931) и составило ее основной костяк. Годы занятий в университете М.В. Алпатов совмещал с работой в библиотечной секции Московского института художественных изысканий и музееведения (1920–1921), в отделе фотографий и диапозитивов Музея изящных искусств (1921–1924). По окончании университетского курса Алпатов был оставлен для подготовки к научной деятельности в созданном при университете Научно-исследовательский институте искусствознания (1921–1932), вошедшем вскоре в РАНИОН. Тогда же М.В. Алпатов совершил научную поездку в Турцию (1924–1925) вместе со своим другом и будущим соавтором Н.И. Бруновым, а также в Германию, Бельгию, Францию, Италию (1928–1929). В 1925 году защитил диссертацию по древнерусскому искусству, в 1927 году стал ассистентом.

См. о нем: *Данилова И.* О Михаиле Владимировиче Алпатове // Искусствознание. М., 2002. [Вып.] 2/02. С. 5–9; *Преображенский А.С.* Михаил Владимирович Алпатов — исследователь древнерусского искусства // Искусствознание. М., 2004. [Вып.] 2/04. С. 530–539; *Вздорнов Г.И.* Русская художественная культура в творчестве М.В. Алпатова // *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 361–374. Об отношениях В.Н. Лазарева и М.В. Алпатова см.: *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 248–252. Об университетских годах М.В. Алпатова см.: *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 63–72.

⁸² Н.И. Брунов в 1917 году поступил в Московский университет на отделение теории и истории искусства историко-филологического факультета; по окончании в 1920 году оставлен при университете помощником хранителя христианского отдела Музея изящных искусств и для подготовки к профессорскому званию. В 1921–1931 годах научный сотрудник в Институте археологии и искусствознания РАНИОН, в 1925 году он совершил поездку в Турцию (вместе с М.В. Алпатовым); в 1929 году — в Италию, Францию, Германию и Австрию; неоднократно путешествовал по старым русским городам. В 1926 году Н.И. Брунов был избран членом-корреспондентом ГАХН, в 1929 году — ее действительным членом. С 1926 года начинается его преподавательская деятельность: в течение краткого периода вел занятия

по древнерусскому и византийскому искусству в Московском университете, в МВТУ и ВХУТЕИНе; позднее начал читать лекции по истории архитектуры в Архитектурном институте, профессором которого стал в 1934 году. В общей сложности в этом высшем учебном заведении Н.И. Брунов преподавал на протяжении 45 лет. В 1935 году был принят в Союз архитекторов. С 1937 года по совместительству читал лекции в МИИКСе, с 1939 года — снова в Московском университете. В этом же году стал старшим научным сотрудником, затем заведующий сектором истории русской архитектуры Академии архитектуры СССР, в 1940 году был избран ее чл.-корр., в 1943 году ему присвоена ученая степень доктора искусствоведения.

См. о нем: *Комеч А.* Памяти Николая Ивановича Брунова. // Византийский временник, 34. М., 1973; *Любавин А.Н.* Николай Иванович Брунов: специалист в области истории архитектуры // Архитектура и строительство Москвы. 1999. №1. Об отношениях М.В. Алпатова и Н.И. Брунова см.: *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 103–106.

⁸³ Г.В. Жидков учился в 1-м МГУ (1919–1922) на отделении истории и теории искусства факультета общественных наук. Дипломную работу защитил под руководством А.И. Некрасова (испытал влияние А.А. Сидорова). Был сотрудником музейного отдела Наркомпроса, в 1920 году — членом Московского института историко-художественных изысканий и музееведения (МИХИМ). В 1924–1926 годах — аспирант НИИ археологии и искусствознания при ФОНе, в 1927 году защитил кандидатскую диссертацию «Московская живопись середины XIV в.» (руководитель — А.И. Некрасов). В 1923–1930 годах — он член Российской (позднее: Государственной) академии художественных наук, работал в экспедициях, в 1927 году изучал памятники Греции и Турции, был одним из основателей Общества изучения русской усадьбы. В 1930-е гг. возглавлял музей в Палехе, затем в течение длительного времени руководил научной работой Государственной Третьяковской галереи.

См. о нем: *Кызласова И.Л.* Новое о судьбе А.Н. Греча и Г.В. Жидкова: По материалам Центрального архива ФСБ РФ // Русская усадьба. Сборник общества изучения русской усадьбы. М., 1998. Вып. 4 (20). С. 216–244; *Она же.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси 1920–1930 годы. По материалам архивов. М., 2000. С. 298–325; *Злочевский Г.Д.* Русская усадьба. Историко-библиографический обзор литературы (1787–1992). М., 2003. С. 144, 164, 348, 364; *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006.

⁸⁴ Б.П. Денике родился в Казани в семье служащего и в 1911 году окончил историко-филологический факультет Казанского университета, где он был оставлен для подготовки к профессорскому званию. В 1913–1914 годах учился в Германии. По возвращении в Россию — магистр и приват-доцент, с 1918 года — профессор историко-филологического факультета Казанского университета. В 1918–1920 годах — профессор Томского университета и Омского Политехнического института. В 1921 году переехал в Москву, работал в Научной ассоциации востоковедов, в Институте археологии и искусствознания РАНИОН, читал лекции по искусству Востока в Московском университете на кафедре искусствознания (в начале в составе ФОНа, затем этнологического факультета и факультета литературы и искусства). Чтение лекций на кафедре искусствоведения продолжил в МИФЛИ. Б.П. Денике — один из организаторов Государственного музея искусства и культуры народов Востока и его директор в 1925–1929 гг. С 1933 по 1936 год — заведовал Отделом Востока в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

См. о нем: *Милибанд С.Д.* Библиографический словарь советских востоковедов. М., 1975. С. 177; *Веймарн Б.В.* Б.П. Денике — историк искусства Востока // Народы Азии и Африки. 1976. №1. С. 218–226; *Алпаткина Т.Г. Голенищева-Кутузова В.Е.* «Автобиографическая канва» Б.П. Денике // Российская археология. 2002. №2. С. 153–161 (здесь же приведен список трудов Б.П. Денике); *Злочевский Г.Д.* Русская усадьба. Историко-библиографический обзор литературы (1787–1992). М., 2003. С. 142, 164, 362–363.

⁸⁵ См. текст этих лекций (читавшихся с 1921 года) в записи 1927 года. // *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966.

⁸⁶ См. о нем: *Либерфорт И.А. Радзимовская Н.А. Галушкина А.С. Некрасова М.А.* Бакушинский — теоретик, критик, выдающийся педагог // *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981. С. 7–16; 339–340 (здесь же приведен список трудов А.В. Бакушинского: С. 341–343). Также см.: *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 67–68.

⁸⁷ См. о нем отдельную биографию в данном сборнике.

⁸⁸ С 1931 года местом постоянной работы А.И. Некрасова стала ГТГ: ученый секретарь (до 1933) и заведующий Кабинетом архитектуры. В мае 1934 года последний был передан во Всесоюзную академию архитектуры, куда и перешел ученый, продолжая также работу в ГТГ по договору (консультант, заведующий отделом феодализма) до 1937 года. Помимо этого, А.И. Некрасов — один из создателей Музея архитектуры им. А.В. Щусева, где работал в 1934–1937 гг.

⁸⁹ См. о нем: *Кызласова И.Л.* Алексей Иванович Некрасов (1885–1950). Воспоминания о Некрасове. Список трудов А.И. Некрасова // Советское искусствознание. М., 1990. [Вып.] 26. С. 381–427; *Пучков А.А.* Отечественная архитектурная эстетика 1920-х годов (А.Г. Габричевский, А.И. Некрасов, С.В. Шервинский): Опыт создания паралогического контекста // Архитектура Мира: Материалы конференции «Запад – Восток: Личность в истории архитектуры». М., 1994. Вып. 4. С. 45–50; *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 64–65; *Кызласова И.Л.* Профессор Алексей Иванович Некрасов // Некрасов А.И. Теория архитектуры. М., 1994; *Злочевский Г.Д.* Пути и поиски историка искусства. // Краеведы Москвы (Историки и знатоки Москвы). Сост. Л.В. Иванова, С.О. Шмидт. М., 1995. С. 197–218; *Злочевский Г.Д.* Русская усадьба. Историко-библиографический обзор литературы (1787–1992). М., 2003. С. 351, прим. 117.

⁹⁰ См.: Труды. Этнографо-археологического музея 1-го МГУ, вып. 1–4. М., 1926–1928. В маленьких книжечках этих «Трудов» печатались краткие публикации и отчеты преподавателей и студентов. При музее выходят также «Материалы по истории русского искусства» под редакцией А.И. Некрасова (вып. 1–2. М., 1928). Именно в этих кафедральных изданиях появились первые публикации памятников архитектуры студентом М.А. Ильиным. А в хронике текущей работы встречаются, например, такие сведения: «ассистенты М.В. Алпатов и Н.И. Брунов работали над систематическим исследованием художественных памятников Москвы» (Труды Этнографо-археологического музея 1-го МГУ. М., 1927, с. 59). В связи с очередной реорганизацией (см. выше) Этнографо-археологический музей был переименован в кабинет истории материальной культуры, и А.И. Некрасов еще успел издать очередной его выпуск (Труды Кабинета истории материальной культуры, вып. 5. М., 1930).

⁹¹ В апреле 1938 года А.И. Некрасов был арестован и приговорен к 10 годам лагерей, которые отбыл в Воркуте. Часть срока работал в техническом архиве проектного отдела Воркутстроя, в 1942 году читал лекции на курсах для архитекторов и строителей, написал 2 книги. С февраля 1948 года жил в Александрове, был консультантом (без оклада) музея, обследовал памятники города и 5 районов Владимирской области, написал книгу и ряд статей. Повторно арестован в феврале 1949 года и отправлен в ссылку в село Венгерово, где работал консультантом (без оклада) на кустарном комбинате, готовил к изданию свои труды в 9-ти томах. Там же он и скончался (реабилитирован в 1956).

⁹² Б.Р. Вишпер преподавал в Латвийском университете и Академии художеств в Риге в 1924–1941 годах.

⁹³ См. о нем: *Ливанова Т.Н.* Борис Робертович Виппер и его научное наследие. // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970 (там же список работ Б.Р. Виппера), *Ротенберг Е.И.* Памяти Б.Р. Виппера // Искусство Запада. М., 1971, *Золотов Ю.К.* О Б.Р. Виппере // Искусство, 1975, №8. *От редакции* // Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. М., 1977. [Т.] I. С. 5–8; *Даниэль С.* Натюрморт: к предыстории жанра // Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта [1922]. СПб., 2005. С. 8–22.

⁹⁴ См. о нем: *Аллатов М.* Памяти Александра Георгиевича Габричевского // Архитектура СССР. 1969. №8; *Маркузон В.Ф.* Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968). // Советское искусствознание '76, вып. 1. М., 1976 (см. там же список работ А.Г. Габричевского; также см.: Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968): Библиографичний покажчик. Упоряд. А. О. Пучков. Київ, 1994); *Опочинская А.И.* Из истории советской науки об архитектуре (Всесоюзная академия архитектуры) // Советское искусствознание. М., 1986. [Вып.] 20. С. 270–300 (273–274; 275–276); Александр Георгиевич Габричевский. К 100-летию со дня рождения. М., 1992; *Ревзин Г.* К вопросу о специфике философской позиции А.Г. Габричевского // Вопросы искусствознания. М., 1994. [Вып.] 4/94. С. 108–121; *Аллатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 68–72; *Гаврюшин Н.К.* Эрос пространственности: А.Г. Габричевский и русская эстетика 1920-х гг. // Вопросы философии. 1994. №3; *Пучков А.А.* Отечественная архитектурная эстетика 1920-х годов (А.Г. Габричевский, А.И. Некрасов, С.В. Шервинский): Опыт создания паралоогического контекста // Архитектура Мира: Материалы конференции «Запад – Восток: Личность в истории архитектуры». М., 1994. Вып. 4. С. 45–50; *Пучков А.А.* Александр Габричевский: Головокружение от текста (Опыт технического оправдания) // *Пучков А.А.* Архитектуроведческие этюды. Киев, 1996. С. 23–35; *Пучков А.А.* Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. Под ред. В.И. Ежова. Киев, 1997; *Леонтьев Я.В.* У них была общая любовь – Италия // Россия и Италия. Встреча культур. М., 2000. Вып. 4. С. 215–226; *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002. С. 3–14; 805–806; *Комолова Н.П.* А.Г. Габричевский: интерпретация итальянской культуры // *Комолова Н.П.* Италия в русской культуре Серебряного века. Времена и судьбы. М., 2005. С. 444–464; *Исаев В.Ю.* Сокровища Дома Волошина. Альбом. Симферополь, 2004; *Раннанорм А.Г.* Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения // Исствознание. 2008. №3. С. 96–144. Из

опубликованных позднее работ А.Г. Габричевского см.: *Габричевский А.Г. Одежда и здание // Вопросы искусствознания. М., 1994. [Вып.] 2–3/94. С. 381–404; Он же. Новая наука об искусстве // Вопросы искусствознания. М., 1996. [Вып.] VIII (1/96). С. 605–610; Он же. Теория и история архитектуры. Избр. соч. Под редакцией А.А. Пучкова. Киев, 1992; Он же. Введение в морфологию искусства. Опыт по онтологии искусства // Вопросы искусствознания. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 579–604; Он же. Введение в морфологию искусства. Опыт по онтологии искусства // Вопросы искусствознания. М., 1998. [Вып.] 1/98). С. 536–550; Он же. Морфология искусства. М., 2002.*

⁹⁵ В 1920–1922 годах А.Г. Габричевский работал в Московском институте художественных исследований и музыки (МИХИМ), в секторе теории искусства и музыки при Российской Академии истории материальной культуры (РАИМК), в Институте художественной культуры (ИНХУК), где, в частности, сотрудничал с В.В. Кандинским. В 1921–1930 годах был избран действительным членом Российской Академии художественных наук (РАХН, с 1924 года – ГАХН), вел большую научную работу в секции пространственных искусств и на философском отделении под руководством Г.Г. Шпета (*Поливанов М.К. О судьбе Шпета // Вопросы философии. 1990. №6. С. 160–164; Мясников В.С. Густав Шпет: Труды и годы // Шпет Г. История как проблема логики. Критические и методологические исследования. Материалы в двух частях. М., 2002. С. 5–32*), работал над программой и статьями «Словаря художественной терминологии», над исследованием «Морфология искусства...», над статьей «Портрет как проблема изображения» для редактируемого им сборника «Искусство портрета» (Искусство портрета. Сборник статей Н.И. Жинкина, А.Г. Габричевского, Б.В. Шапошникова, А.Г. Циреса, Н.М. Тарабукина под редакцией А.Г. Габричевского. М., 1928), прочел несколько докладов по проблемам структуры художественной формы и специфики языка разных видов изобразительного искусства, о категориях «время» и «пространство» в искусстве живописи и в творчестве отдельных мастеров. В 1925–1926 годах прочел курсы: «Теория пространственных искусств», «Возрождение и История современной живописи» во ВХУТЕМАСе.

⁹⁶ В 1928–1933 годах А.Г. Габричевский участвовал в подготовке юбилейного издания сочинений И.-В. Гёте, (Московское Общество его почитателей Габричевский организовал еще в 1913 году, а в 1924 году прочел курс лекций о великом немецком поэте в Институте слова при ГАХН). С закрытием ГАХН был связан первый арест А.Г. Габричевского в марте 1930 года.

⁹⁷ См. библиографию трудов В.П. Зубова за 1929–1965 годы в кн.: *Зубов В.П.* Развитие атомистических представлений до начала XIX века. М., 1965. С. 360–370. К этим работам следует добавить его докторскую диссертацию (1946), опубликованную лишь в 2001 году: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти [1946]. СПб., 2001; также см.: *Он же.* Метод и путь изучения хроматики Гёте [1924] // Вопросы искусствознания. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 605–622; *Он же.* Архитектор в эпоху средневековья. Оценка его труда и положения в обществе // Советское искусствознание. М., 1985. [Вып.] 19. С. 299–323; *Он же.* Принцип аналогии и проблема масштаба в архитектурной теории Альберти // Вопросы искусствознания. М., 1998. [Вып.] 1/98. С. 525–535; *Он же.* Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000; *Он же.* Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917–1930. М., 2004.

См. о нем: *Гращенков В.Н.* В.П. Зубов – ученый гуманист // Советское искусствознание. М., 1985. [Вып.] 19. С. 295–298.

⁹⁸ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Переведенные с итальянского и комментированные Ю. Верховским, А. Габричевским, Б. Грифцовым, А. Губером, А. Дживелеговым и А. Эфросом. Предисловие А.В. Луначарского. Редакция и вступительные статьи А. Дживелегова и Абрама Эфроса. М.–Л.: АCADEMIA, 1933. [Т.] I–II (*Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Перевод и комментарии А.И. Венедиктова. Под редакцией А.Г. Габричевского. М., 1956–1971. [Т.] I–V); *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентинского. Впервые полностью переведенная на русский язык А.А. Губером и В.К. Шилейко под общей редакцией А.Г. Габричевского и со вступительной статьей В.Н. Лазарева. М., 1934; *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935–1937. [Т.] 1–2 («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»); *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Перевод Ф.А. Петровского. [Т.] I. М., 1936 («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»); *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре. В переводе академика архитектуры И.В. Жолтовского. [Т.] I. М., 1936 («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»); *Баффаро Д.* Комментарии к «Десяти книгам об архитектуре» Витрувия. Перевод А.И. Венедиктова, В.П. Зубова и Ф.А. Петровского. Вступительная статья и примечания В.П. Зубова. М., 1937 («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»); *Виньола Дж.Б.* Правила пяти ордеров архитектуры. Перевод А.Г. Габричевского. М., 1939 («Классики теории архитектуры под общей редакци-

ей А.Г. Габричевского»); Архитектура античного мира. Составили В.П. Зубов и Ф.А. Петровский. М., 1940.

⁹⁹ В 1940 году по совокупности работ А.Г. Габричевский был удостоен степени доктора искусствоведения и звания профессора Академии архитектуры СССР, в 1941 году избран ее чл.-корр. В 1941 году А.Г. Габричевский был арестован в третий раз и в 1943 сослан в Свердловск, где читал лекции на находящихся в эвакуации искусствоведческом отделении Московского университета и в Союзе архитекторов СССР. По возвращении из ссылки, в 1944–1948 годах, обвиненный в идеализме и космополитизме, уволенный из обеих организаций, он продолжал работу в Академии архитектуры и в МАРХИ, где читал курс «История и теория архитектурного ордера».

¹⁰⁰ В 1952 А.Г. Габричевский вышел на пенсию, но продолжал творческую работу. В 1953–1962 годы в соавторстве с А.И. Венедиктовым переводил и комментировал полное издание «Жизнеописаний» Дж. Вазари, к которому написал вступительную статью. В 1957 году в качестве ответственного редактора, автора и научного консультанта работал над V томом «Всеобщей истории архитектуры» (эпоха Возрождения); позже консультировал работу над VII томом «Всеобщей истории архитектуры» (европейское барокко). В последние годы жизни занимался в основном переводами, среди них: «Письма» Микеланджело — Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. Составление В.Н. Гращенкова. М., 1983 (1-е издание — 1963); «Жизнеописание Лоренцо Бернини» Ф. Бальдинуччи — Лоренцо Бернини. Воспоминания современников. М., 1965; «Пир» Данте — Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968; пьесы С. Беккета, книга Э. Панофского «Ренессанс и ренессансы» — Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998.

¹⁰¹ См., например, отчет об одной из самых ранних поездок А.И. Некрасова с Н.И. Бруновым и М.В. Алпатовым в 1921 году: *Некрасов А.И. Из Суздальско-Владимирских впечатлений. // Среди коллекционеров*, 1924, №№ 3–4; 5–6.

¹⁰² Кроме того, Г.В. Жидков работал доцентом на этнологическом факультете, затем на факультете литературы и искусств 1-м МГУ (1928–30). Он также преподавал в Государственном институте кинематографии (1929–30, 1940) и художественных техникумах. В декабре 1930 года был арестован и по политической статье сослан на 3 года на Урал (работал экономистом в г. Туринске). В последующие годы преподавал архитектуру в Московском институте транспорта и историю искусства в Харьковском государственном художественном институте. В 1937–41 годах Г.В. Жидков читал курсы лекций по рус-

скому и советскому искусству в Московском государственном художественном институте; в 1939–42 вел занятия по русскому искусству в МИФЛИ, а 1942–50 — на филологическом факультете Московского университета.

¹⁰³ *Лазарев В.Н.* О знаточестве и методике атрибуций. Конспекты курса лекций, прочитанных на отделении истории искусства МГУ им. М.В. Ломоносова (1972–1975) // Искусствознание 1/98. М., 1998. С. 43–59.

¹⁰⁴ См.: *Бакушинский А.В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства [1923] // *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981. С. 17–47; *Он же.* Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств [1925] // Там же. С. 48–77; *Он же.* Формальное разрешение мотива «Шествия» у Серова [1928] // Там же. С. 78–90; *Он же.* Как смотреть картины [1918] // Там же. С. 99–106; *Он же.* Музейно-эстетические экскурсии [1919] // Там же. С. 107–122; *Он же.* Экскурсия для изучения статуи Афродиты Милосской // Там же. С. 137–144.

¹⁰⁵ *Турчин В.В.* В.В. Кандинский в Московском университете // Вопросы искусствознания. М., 1993. [Вып.] 2–3/93. С. 194–212.

¹⁰⁶ *Брунов Н.В.* В.В. Згура как историк архитектуры. // Сборник Общества изучения русской усадьбы. М., 1927. Вып. 6–8. С. 50.

¹⁰⁷ Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 1. М., 1926. С. 3.

¹⁰⁸ Труды секции искусствознания РАНИОН, 2. М., 1928. С. 4.

¹⁰⁹ См.: *Романов Н.* Произведения Рафаэля в России. М., 1922; *Он же.* Фрески в церкви Santa Maria Novella. Декоративно-идеальный стиль. // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 3. М., 1928. Рукопись неопубликованной монографии Н. И. Романова о Доменико Гирландайо хранится в архиве ВНИИ искусствознания.

¹¹⁰ См.: *Сидоров А.А.* «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы. // Записки классического отделения Русского Археологического общества, т. 9. Пг., 1917; *Он же.* Гравюры Альбрехта Дюрера. М., 1918; *Он же.* Ранние гравюры А. Дюрера. // Труды секции истории искусств Института археологии и искусствознания РАНИОН, 4. М., 1930; *Он же.* Дюрер. М., 1937.

Если Дюрер был предметом академических интересов молодого А.А. Сидорова, то модное тогда творчество Бердслея увлекло его как критика современного графического искусства. См.: *Сидоров А.А.* Обри Бердслей. Жизнь и творчество. М., 1917, Обри Бердслей. Избранные рисунки. Предисловие и комментарии А.А. Сидорова. М., 1917.

- ¹¹¹ *Сидоров А.А.* Искусство книги. М., 1922.
- ¹¹² *Романов Н.И.* Фалилеев. М. Пг., 1923; *Он же.* Задачи Игн. Нивинского в графике. // *Офорты Игн. Нивинского: Каталог выставки.* М., 1925.
- ¹¹³ *Сидоров А.А.* Русская графика за годы революции 1917. 1922. М., 1923.
- ¹¹⁴ *Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта (*Жизнь вещей*) Казань, 1922.
- ¹¹⁵ *Виппер Б.* Предисловие к русскому изданию // *Вельфлин Г.* Ис толкование искусства. Перевод и предисловие Б. Виппера. М., 1922, с. 7.
- ¹¹⁶ *Виппер Б.* Предисловие // *Фридендер М.* Знаток искусства. М., 1923, с. 10.
- ¹¹⁷ *Виппер Б.* Искусство без качества. // *Среди коллекционеров,* 1923, №1–2.
- ¹¹⁸ См.: *Виппер Б.Р.* Проблема времени в изобразительном искусстве. // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: Сборник статей. М., 1962; *Он же.* Несколько тезисов к проблеме стиля. // *Творчество,* 1962, №9; *Он же.* К проблеме атрибуции. // *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. М., 1970.
- ¹¹⁹ *Лазарев В.Н.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922.
- ¹²⁰ *Гиацинтов В.Е.* К вопросу о художественной воле (по поводу теории Воррингера). // *Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, I.* М., 1926; *Он же.* О принципе стиля. По поводу сочинения Вельфлина «*Kunstgeschichtliche Grundberiffe*». // Там же, 2. М., 1928; *Фабрикант М.И.* Признаки стиля. // *Искусство,* 3. 1927, кн. 1; *Он же.* К вопросу периодизации в истории искусства. // *Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 3.* М., 1928.
- ¹²¹ *Лазарев В.* Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). М., 1925.
- ¹²² См.: *Недович Д.С.* Задачи искусствознания. Вопросы теории пространственных искусств. М., 1927.
- ¹²³ См.: *Богавевский Б.Л.* Задачи искусствознания. // *Задачи и методы изучения искусств.* Пг., 1924.
- ¹²⁴ См.: *Бакушинский А.В.* Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств. М., 1925; *Он же.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. // *Искусство,* 1, 1923.
- ¹²⁵ См.: *Габричевский А.* Пространство и масса в архитектуре. // *Искусство.* 1, 1923; *Он же.* К вопросу о строении художественного образа в архитектуре. // Там же, 3. 1927, кн. 2–3; *Он же.* Поверхность

и плоскость // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 2. М., 1928; *Он же*. Портрет как проблема изображения. // Искусство портрета. Сборник статей Н.И. Жинкина, А.Г. Габричевского, Б.В. Шапошникова, А.Г. Циреса, Н.М. Тарабукина под редакцией А.Г. Габричевского. М., 1928. С. 53–75.

Позднее, в 1930-е годы, А.Г. Габричевский продолжал заниматься вопросами архитектурной теории, но в более конкретно-историческом плане, главным образом в связи с его участием в издании сочинений Альберти и других классиков теории архитектуры (*Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве*. М., 1935–1937. Т. I–II («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»), Виньола (*Виньола Дж.Б. Правила пяти ордеров архитектуры*. Перевод А.Г. Габричевского. М., 1939 («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»), Палладио (*Палладио А. Четыре книги об архитектуре*. В переводе академика архитектуры И.В. Жолтовского. [Т.] I. М., 1936 («Классики теории архитектуры под общей редакцией А.Г. Габричевского»)).

Понятно, что в этом контексте его привлекала и творческая личность И.В. Жолтовского. О нем в 1940 году Габричевский написал статью, опубликованную лишь совсем недавно: *Габричевский А. И.В. Жолтовский как теоретик; Опыт характеристики*. // Архитектура СССР, 1983, №3–4.

¹²⁶ *Фриче В.М.* Социология искусства. М.–Л., 1926; *Он же*. Проблемы искусствознания. М.–Л., 1930. Дополнительно см. сборник статей памяти В.М. Фриче с публикацией глав его незавершенной работы по методологии, с биографическими статьями о нем (От редакции «Литературной энциклопедии», А.В. Луначарского, М.Н. Покровского) и с характеристикой его методологических взглядов (М.К. Добрынин, А. Зонин, И.М. Нусинов, И. Анисимов, С. Динамов, Ив. Анисимов, А. Михайлов): *Марксистское искусствознание и В.М. Фриче. Сборник статей и библиография*. М., 1930.

См. также: *Михайлов Б.* Социологическая проблематика в искусствознании 20-х годов // Вопросы искусствознания. М., 1998. [Вып.] 1/98. С. 259–265.

¹²⁷ *Федоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929. См. также: *Федоров-Давыдов А.А.* У истоков русского «импрессионизма». // Русская живопись XIX века. Сборник статей под ред. В.М. Фриче. М., 1929.

¹²⁸ *Федоров-Давыдов Л.Л.* К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка. // Труды социологической секции Института археологии и искусствознания РАНИОН, 1. М., 1927; *Розенталь Ш. М.*

О некоторых социальных предпосылках голландской и фламандской живописи XVII века // Там же; *Коваленская Н.Н.* Французский классицизм. // Там же, 2. М., 1928; *Алпатов М.В.* Проблема социологии творчества Брейгеля Мужичского // Труды секции истории искусств Института археологии и искусствознания РАНИОН, 4. М., 1930. См. также статью М.В. Алпатова «Художник и заказчик», что характерно, не вошедшую во второе издание его знаменитых «Этюд по истории западноевропейского искусства» (М., 1963): *Алпатов М.* Художник и заказчик // *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М.–Л., 1939. С. 218–224; *Яворская Н.В.* Художник и зритель во Франции в середине XIX века. 1830–1870 [1928] // *Яворская Н.В.* Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX–XX веков. М., 1987. С. 34–52.

¹²⁹ См.: *Полевой В.М.* Из истории взглядов на реализм в советском искусствознании середины 20-х годов. // Из истории советской эстетической мысли. М., 1967. См. также: *Алпатов М.* Задачи научного анализа искусства и художественной критики // *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М.–Л., 1939. С. 3–10.

¹³⁰ Некоторые из них переизданы в кн.: *Федоров-Давыдов А.* Русское и советское искусство: Статьи и очерки. М., 1975, 79, 91–92. // Там же, вып. 3. М., 1947, с. 91–95, там же, вып. 5. М., 1948, с. 80–91. См. также статьи М.М. Кобылиной, А.А. Губера, Н.И. Романова, Г.А. Недошивина, М.В. Алпатова и Ш.М. Розенталь. // Ученые записки МГУ, вып. 126. // Труды кафедры общего искусствознания, кн. 1. М., 1947 // Летопись Московского университета, с. 293.

¹³¹ И.Л. Маца первоначально учился на фармацевта, тогда же начал работать в газете города Ужгорода, затем переехал в Будапешт. С 1915 года являлся сотрудником издательства «Tett» («Действие»), сблизился с авангардной группой «МА» («Современность»), стал членом австро-венгерской компартии. Он был близок к движению «активизма». После поражения венгерской революции И.Л. Маца переехал в словацкий город Кошиц (где и жил в 1920–22 гг.). Там же работал в коммунистических газетах, где помещал статьи о советском искусстве и свои переводы стихотворений В. Маяковского. Из Словакии переехал в Прагу. Из Праги наезжал в Вену, а также в Берлин и Веймар, где наладил контакты с Баухаузом. Как «венгерский политэмигрант» в 1923 году он прибыл (по рекомендации Коминтерна), в Москву и тогда же вступил в ВКП(б). Начал работать в системе Наркомпроса, в Российской ассоциации НИИ общественных наук при Комакадемии (чл.-корр. 1930–36), в Академии архитектуры, читал лекции во ВХУТЕИНе.

См. его работы: *Маца И. Л.* Искусство современной Европы. М., 1926; *Он же.* Искусство зрелого капитализма на Западе. М., 1929; *Он*

же. Очерки по теоретическому искусствознанию. М., 1930. См. также: *Маца И.* Советская эстетическая мысль в 20-е годы. // Из истории советской эстетической мысли. М., 1967.

См. о нем: *Аронов В.* Исследователь материальной культуры. К творческому портрету *И.Л. Маца*. Декоративное искусство СССР, 1972, №9.

¹³² См.: *Некрасов А.И.* Древние подмосковные: Александрова слобода, Коломенское, Измайлово. М., 1923; *Он же*. Древний Псков и его художественная жизнь. М., 1923; *Он же*. Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924; *Он же*. Костромской край в истории древнерусского искусства. // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 30: Третий исторический сборник. Кострома. 1923; *Он же*. Художественные памятники Москвы и Московской губернии. М., 1928.

¹³³ *Некрасов А.И.* Византийское и русское искусство. М., 1924; *Он же*. Возникновение московского искусства. М., 1929, т. 1; *Он же*. О стиле русской архитектуры XVII в. // Труды секции истории искусств Института археологии и искусствознания РАНИОН, 4. М., 1930; *Он же*. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов. // Труды Кабинета истории материальной культуры. Вып. 5. М., 1930.

¹³⁴ См.: *Некрасов А.И.* Забытая подмосковная «Пехра-Яковлевское». М., 1925; *Он же*. О начале барокко в русской архитектуре XVIII века. // Барокко в России. М., 1926; *Он же*. Русский ампи́р. М., 1935, *Он же*. Проблемы творчества Баженова. Академия архитектуры, 1937, №2 (там же еще две его статьи о Баженове).

¹³⁵ См.: *Некрасов А.И.* Очерки декоративного искусства Древней Руси. М., 1924; *Он же*. Русское народное искусство. М., 1924; *Он же*. О явлениях ракурса в древнерусской живописи. // Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 1. М., 1926; *Он же*. К вопросу о стиле картины Иванова «Явление Христа народу». // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, 2. М., 1928.

¹³⁶ *Некрасов А.И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века. М., 1936; *Он же*. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.

Список ранних работ А.И. Некрасова см. в его книге «Возникновение московского искусства» (М., 1929).

¹³⁷ А.И. Некрасов. Теория архитектуры. М., 1994.

¹³⁸ См.: *Денике Б.* Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства. Казань, 1923; *Он же*. Искусство Средней Азии. М., 1927; *Он же*. Японская цветная гравюра. М., 1935; *Он же*. Живопись

Ирана. М., 1938; *Он же*. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.–Л., 1938; *Глухарева О. Денике Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948.

¹³⁹ Их перечень см. в списке трудов В.Н. Лазарева, опубликованном в кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973, с. 24–25 и в настоящем сборнике.

¹⁴⁰ См. подробнее об истории создания и издания этой работы: *Вздорнов Г.И.* О книге В.Н. Лазарева «История византийской живописи» // *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 269–296 (перепечатано в кн.: *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 327–360).

¹⁴¹ *Alpatov M., Brunov N.* Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg. 1932. Еще раньше М.В. Алпатов совместно с О. Вульфом издал в Германии книгу об иконописи: *Wulff O., Alpatoff M.* Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.

¹⁴² См. его работы: *Жидков Г.В.* Барокко в России. М., 1926; *Он же*. Московская живопись середины XIV века. М., 1928. В эту книгу включен превосходный очерк историографии древнерусского искусства (с. 79–115). См. также: *Жидков Г.В.* Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. // Труды секции искусствоведения Института археологии и искусствоведения РАНИОН, 2. М., 1928; *Он же*. К истории западнорусского искусства XIV в. // Там же. 4. М., 1930; *Он же*. Русская архитектура на рубеже XVII–XVIII вв. // Архитектура СССР. 1938. №9; *Он же*. Русское искусство XVIII века: Архитектура, Скульптура, Живопись. 1951.

¹⁴³ Позднее этот интерес будет реализован в его работах: *Жидков Г.В.* Русское искусство XVIII века Архитектура, скульптура, живопись. М., 1951; *Он же*. Образ Шубина. М., 1946, *Он же*. М. Шибанов. Художник второй половины XVIII века. М., 1954.

Это научное увлечение искусством XVIII века не случайно. Г.В. Жидков в 1934–35 годах являлся директором Государственного музея палехского искусства. А с 1938 года он был старшим научным сотрудником, а затем заведующим отделом искусства XVIII – первой половины XIX века в ГТГ, где в 1943–1953 годах был заместителем директора по научной работе.

¹⁴⁴ Сборник О-ва изучения русской усадьбы. Вып. 6–8: Памяти Владимира Васильевича Згуры. М., 1927. С. 41–95; *Иванова Л.В.* «Такой талантливый и так много обещавший человек...» // Краеведы Москвы. М., 1991. [Вып.] I. С. 167–188; *Злочевский Г.Д.* Владимир Згура: («...дал бы еще исключительно много для истории русской

архитектуры») // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. М., 2002. [Вып.] 8 (24). С. 557–558; *Злочевский Г.Д.* Русская усадьба. Историко-библиографический обзор литературы (1787–1992). М., 2003. С. 135–204; 355–358, прим. 127.

¹⁴⁵ *Злочевский Г.Д.* Русская усадьба. Историко-библиографический обзор литературы (1787–1992). М., 2003; *Писарькова Л.Ф., Горячева М.А.* Книга «Венок усадьбам» и ее автор А.Н. Греч // Греч А.Н. Венок усадьбам. М., 2006. С. 5–21.

¹⁴⁶ Барокко в России. М., 1926.

¹⁴⁷ *Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры. Т. 1–2. М.–Л., 1937, 1935. Ценным учебным пособием для студентов-искусствоведов были и его альбомы по истории архитектуры: *Брунов Н.* Альбом архитектурных стилей. М., 1937; *Он же.* Рим: Архитектура эпохи барокко. М., 1937; *Он же.* Дворцы Франции XVII и XVIII веков. М., 1938.

Полный список трудов Н.И. Брунова см.: *Комеч А.* Памяти Николая Ивановича Брунова. // Византийский временник, 34. М., 1973.

¹⁴⁸ *Лазарев В.Н.* Портрет в европейском искусстве XVII века. М.–Л., 1937; *Он же.* Ян Вермеер Дельфтский. М., 1933; *Он же.* Братья Ленэн. Л., 1936; *Он же.* Леонардо да Винчи. М.–Л., 1936; *Он же.* Поздний Тициан. // Искусство, 1939, №5; *Он же.* Пьеро делла Франческа. // Искусство, 1940, №1.

¹⁴⁹ *Аллатов М.В.* Очерки по истории портрета. М.–Л., 1937; *Он же.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М.–Л., 1939; *Он же.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М.–Л., 1939 (2-е изд. с дополнениями и изменениями: М., 1963).

В последнем труде (неоднократно переиздававшемся и переведенным на иностранные языки) наиболее впечатляюще раскрылось блестящее аллатовское мастерство интерпретации произведений искусства через тонкое восприятие их художественной природы и одновременно четкое представление общей исторической перспективы. Эта книга до сих пор рекомендуется в качестве учебного пособия студентам-искусствоведам. Следует напомнить и о том впечатлении, которое произвел первый и второй том аллатовской «Всеобщей истории искусства» на обитателей лагеря в Абези, а среди его читателей были Л.П. Карсавин, Н.Н. Пунин, В.М. Василенко: Ванев А.А. Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель, 1990. С. 58–60, 112–113.

¹⁵⁰ См.: *Аллатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М.–Л., 1939. С. 3–10. (статья «Задачи научного анализа искусства и художественной критики»); *Alpatov M.* The State of Art

History: «The Mountain of Information Grow». // *The American Art Journal*, 3. 1971. P. 88–94; *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1–2.

¹⁵¹ *Алпатов М.В.* От автора // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1. С. 8.

Между прочим, в те годы преподавательская деятельность М.В. Алпатова протекала в разных московских учебных заведениях: ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе (1925–30), ГИТИСе (1931–32), Московском институте новых языков (1931–32), Московском архитектурно-строительном институте (1932–36), Хореографическом училище ГАБТа СССР (1932–38) и др. Самые плодотворные и длительные контакты были у М.В. Алпатова с Московским университетом (1926–31, 1938–47) и Московским художественным институтом им. В.И. Сурикова (1943–86).

¹⁵² В 1937 году был опубликован единственный сборник трудов кафедры: *Труды Московского института истории, философии и литературы*, т. 2: Кафедра искусствоведения. М., 1937 (статьи Н.В. Яворской, Н.Н. Коваленской. Б.Н. Терновца и А.И. Некрасова).

¹⁵³ А.А. Губер происходил из дворянского сословия (отец – агроном по лесоустройству). С 1901 он жил в Москве. По окончании частной гимназии Ростовцева учился в 1918–1922 годах на историко-филологическом факультете Московского университета с перерывами на военную службу (в 1919–23). В 1923–1930 годы работал в Государственной Академии художественных наук (ГАХН) – ученый секретарь комиссии по составлению «Словаря художественной терминологии» на философском отделении, возглавляемом Г.Г. Шпетом. Начал печататься с 1929 года (статья «Структура поэтического символа»), был членом редколлегии энциклопедического словаря «Гранат» (1926–39) и заведующим отделением литературы, языка и искусства Государственного института «Советская энциклопедия» (1939–48).

¹⁵⁴ В.В. Павлов в 1929 окончил отделение истории искусства этнологического факультета Московского университета и был направлен в аспирантуру в Институт археологии и искусствознания РАНИОН. В том же году стал сотрудником отдела Древнего Востока Музея изящных искусств. В 1934–1960 годы – заведующий отделом Древнего Востока ГМИИ. Читал лекции по истории искусства в Государственном театральном институте (1931–41).

¹⁵⁵ См. основные работы Ш.М. Розенталь: *Розенталь Ш.* Картины Кньюфера в Музее изящных искусств // *Жизнь музея.* Бюллетень ГМИИ. Год 1. 1926, №2; *Она же.* О некоторых социальных предпосылках голландской и фламандской живописи XVII века // РАНИОН.

Институт археологии и искусствознания: Труды социологической секции. М., 1927. [Т.] I. С. 57–77; *Она же*. Пейзаж Филиппа Конинка // Жизнь музея. Бюллетень ГМИИ. М., 1930; *Она же*. Рембрандт и Возрождение // Искусство, 1937.

См. о ней: Розенталь Шелли Марковна // Музей 3. Художественные собрания СССР. М., 1982. С. 156.

¹⁵⁶ Н.Н. Коваленская в 1909–1912 годы посещала Московские высшие женские курсы В.И. Герье (математический факультет), но их не окончила; в 1911–1913 годах училась в школе живописи К. Юона. В те же годы начала серьезно заниматься русской и византийской историей и историей искусства под руководством брата – историка М.Н. Коваленского. С целью изучения искусства ездила в Швейцарию (1909), Италию и Германию (1911–13). В 1917 году поступила и в 1918 году окончила Внешкольный факультет (курсы по внешкольному образованию) при Народном университете имени А.Л. Шанявского. В 1918–19 годах наряду с работой в советских культурных учреждениях занималась в известном Семинарии А.В. Бакушинского по искусствознанию и художественным экскурсиям при Цветковской галерее (в 1929 году фонды переданы в ГТГ). Работала научным сотрудником Отдела экскурсионной работы Наркомпроса, откуда была направлена на музейные курсы. С 1924 года состояла внештатным сотрудником ГАХН, в 1927–1929 годах – аспирантка института археологии и искусствознания РАНИОН. В 1929 году Н.Н. Коваленская поступила на работу в ГТГ; вскоре стала заведующим отделом искусства XVIII – первой половины XIX вв.; в 1931–1934 годах возглавляла секцию феодализма (ушла из Галереи в 1935). В 1920–1923 годах преподавала историю искусства в Коммунистическом университете им. Свердлова; в 1934–1941 годах вела историю русского искусства на искусствоведческом отделении филологического факультета ИФЛИ. В 1935 году ей была присвоена степень кандидата искусствоведения без защиты диссертации. В 1936 году в МИФЛИ защитила докторскую диссертацию «Русский классицизм (в живописи и рисунке)».

См. о ней: *Иткина Л.З.* Наталия Николаевна Коваленская как историк искусства // *Коваленская Н.Н.* Из истории классического искусства. М., 1988. С. 7–20, 266–267 (здесь же приведен список основных научных трудов – С. 268–269).

¹⁵⁷ См. о ней: *Алешина Л.С.* Нина Викторовна Яворская // *Яворская Н.В.* Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX–XX веков. М., 1987. С. 7–12, 242 (здесь же приведен список основных научных трудов – С. 243–244).

¹⁵⁸ М.М. Кобылина в 1922 году закончила искусствоведческое отделение Самарского университета, а затем – историко-филологи-

ческое отделение ФОНа 1 МГУ. С 1923 года — сотрудник отдела Востока Музея изящных искусств. В 1929 году защитила кандидатскую диссертацию «Боспорские краснофигурные пелики». 1936–1941 — заведующая античным отделом музея. В 1946 году защитила докторскую диссертацию «Истоки аттической скульптуры».

¹⁵⁹ В.Д. Блаватский в 1917 году, закончив с медалью 3-ю Московскую гимназию, поступил на факультет общественных наук Московского университета, который окончил в 1923 году. Он работал в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в Государственной академии художественных наук (позднее Академия искусствознания), принимал участие в различных археологических экспедициях. К этому же времени относятся его первые публикации, посвященные главным образом греческой вазописи. В 1925–1929 годах был аспирантом РАНИОН, участвовал в раскопках Ольвии (1925–1926). В 1929 году защитил кандидатскую диссертацию «Чернофигурные лекифы V в. до н.э. из эллинских городов Северного Причерноморья». Его учителем в экспедиции был Б.В. Фармаковский. В 1930-е годы В.Д. Блаватский работал в ГАИМК (позднее ИИМК). На эти же годы приходится начало его преподавательской деятельности: в 1933–1936 годах он — доцент Института аспирантуры при ГИМе, в 1935–1941 годах — доцент Института аспирантуры Академии архитектуры, с 1939 года — доцент исторического и филологического факультетов Московского университета. В 1930-е годы В.Д. Блаватский провел свои первые самостоятельные археологические экспедиции: в Хараксе (1931, 1932, 1935), Камыш Буруне (1933), Пантикапее (1934), Фанагории (1936–40).

См. нем: Культура античного мира. М., 1976 (К 50-летию научной деятельности В.Д. Блаватского); В.Д. Блаватский // Вопросы истории. 1981. №1; Памяти В.Д. Блаватского // Сов. археология. 1981. №4; Блаватский Владимир Дмитриевич // Институт археологии: история и современность. М., 2000.

¹⁶⁰ Б.Н. Терновец учился на юридическом факультете Московского университета (1903–1908) и Мюнхенского (1911–1912), в 1907–1914 годах он учился и работал в частных художественных школах Москвы, Мюнхена и Парижа (в том числе у Э.А. Бурделя). Как скульптор участвовал в осуществлении плана монументальной пропаганды (2-я премия за проект памятника «Освобожденный труд», 1920). Преподавание в МГУ Б.Н. Терновец совмещал с постом директора Музея нового западного искусства (1919–1937). Вместе с Д.Е. Аркиным подготовил первое издание «Мастеров искусства об искусстве» (3 тт. М., 1934).

См. основные работы: *Терновец Б.Н.* Русская скульптура. М., 1922; *Он же.* Русские скульпторы. М., 1924; *Он же.* Аристид Майоль. М.,

1935; *Он же*. Роден. Художественное наследие западноевропейское искусство. Л. 1936; *Он же*. Вера Мухина, М.–Л., 1937; *Яворская Н., Терновец Б.Н.* Художественная жизнь Франции, второй половины 19 века. М., 1938; *Терновец Б.Н.* Сарра Лебедева. М., 1940; *Он же*. Теодор Жерико. М.–Л., 1945; *Он же*. Избранные статьи. М., 1963 (здесь же приведен список основных трудов); *Он же*. Письма. Дневники. Статьи. Составление, вступительная статья, тексты к разделам и комментарии Л.С. Алешинной и Н.В. Яворской. М., 1977.

См. о нем: *Стернин Г., Яворская Н. Б. Терновец // Искусство*, 1966, №6.

¹⁶¹ Ю.Д. Колпинский родился в Италии в семье политэмигрантов. Отец, революционер-подпольщик, умер в 1913 году. Мать в 1922 году вместе с сыном переехала из Рима в Москву. Среднее образование Ю.Д. Колпинский завершил в Москве (1929) и поступил на искусствоведческое отделение Московского университета, по окончании которого в 1933 году стал аспирантом МИФЛИ (1933–1936). Затем Ю.Д. Колпинский преподавал историю искусства в Комвузе трудящихся Запада им. Мархлевского, Центральном доме самодеятельного искусства, в Театральном техникуме им. М.Н. Ермоловой, Харьковском политехническом институте. В 1936–1938 годах состоял старшим научным сотрудником Государственного музея нового западного искусства; в 1937 году он защитил кандидатскую диссертацию «Образ человека в искусстве Древней Греции»; в 1938 году зачислен в штат кафедры истории искусств МИФЛИ на должность доцента.

¹⁶² Г.А. Недошивин с 1927 по 1931 год учился на отделении теории и истории искусств этнологического факультета МГУ; в 1934–1935 годах в аспирантуре Государственного института искусствознания в Ленинграде, в 1935–1937 годах являлся аспирантом Института истории, философии, литературы (МИФЛИ). В 1940 году Г.А. Недошивин защитил кандидатскую диссертацию «Нидерландский портрет XV века». Кроме того, в 1936–1940 гг. Г.А. Недошивин был заведующим отделом художественного наследия журнала «Искусство». В течение ряда лет он являлся научным сотрудником в ГТГ, а в 1955–1958 годах — заместителем директора по научной работе ГТГ. С 1958 года и до конца жизни работал в ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР: заведующий секторами эстетики, затем современного искусства капиталистических стран. В 1968 году защитил докторскую диссертацию «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства».

См. о нем: *Михайлова А.А. О Г.А. Недошивине // Недошивин Г.А. Из истории зарубежного и отечественного искусства. Избранные труды*. М., 1990 (здесь же приведен список основных работ).

¹⁶³ В звании профессора Алпатов утвержден в 1941 году.

¹⁶⁴ Павлов В.В. Очерки по искусству Древнего Египта. М., 1936; *Он же*. Скульптурный портрет в Древнем Египте. М., 1937; *Коллинский Ю.* Искусство Греции эпохи расцвета. М., 1937; *Он же*. Образ человека в искусстве: Древняя Греция. М.–Л., 1939; *Блаватский В.Д.* Архитектура Древнего Рима. М., 1938; *Он же*. Архитектура античного мира. М., 1939; *Он же*. Греческая скульптура. М.–Л., 1939; *Кобылина М.М.* Искусство Древнего Рима. М.–Л., 1939; *Сидоров А.А.* Рисунки старых мастеров. М.–Л., 1940; *Фабрикант М.И.* Старые мастера немецкого реализма. М.–Л., 1936; *Яворская Н.В.* Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. М., 1938; *Коваленская Н.Н.* Мартос. М.–Л., 1938; *Она же*. История русского искусства XVIII века. М.–Л., 1940 (2-е изд.: М., 1962); *Бакушинский А.В.* Русские художественные лаки. М., 1933; *Он же*. Искусство Палеха. М.–Л., 1934; *Бакушинский А.В.* и *Василенко В.М.* Искусство Мстеры. М., 1934; *Бакушинский А.В.* В.Д. Домогацкий. М., 1936; *Он же*. Н.А. Андреев. М., 1939; *Веймарн Б.В.* Искусство Средней Азии. М.–Л., 1940. См. также статьи В.Н. Лазарева, А.А. Сидорова, Г.А. Недошивина и Ш.М. Розенталь о творчестве Рембрандта в журнале «Искусство» за 1936 (№6) и 1937 (№1).

¹⁶⁵ Летопись Московского университета 1755–1979. М., 1979, с. 246, 255, 259–260. См. также: Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 1. М., 1946, с. 70; вып. 2. М., 1947, с. 91. См. также: «Мы шли навстречу ветру и судьбе...» Воспоминания, стихи и письма историков МГУ – участников Великой Отечественной войны. М., 2009 (здесь приведены военные воспоминания В.В. Кириллова, Д.В. Сарабьянова, Г.И. Соколова – С. 562–563; 570; 573–575).

¹⁶⁶ Докторские диссертации защитили В.В. Павлов (1943), В.Д. Блаватский (1943), М.М. Кобылина (1946), А.А. Федоров-Давыдов (1947), кандидатские – П.И. Лебедев (1942), М.А. Ильин (1943), В.М. Василенко (1944), А.А. Губер (1945), Е.А. Некрасова (1945), Р.С. Кауфман (1950).

См. список диссертаций, защищенных в 1942–1945 годах на филологическом факультете: Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 1. М., 1946, с. 73–84.

¹⁶⁷ См. доклады М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, Б.Р. Виппера, В.В. Павлова и других – их тексты, краткое изложение или сообщения о них см.: Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 1. М., 1946, с. 49–54, 70–71; там же. Вып. 2., 1947, с. 70–79, 91–92, там же. вып. 3. М., 1947, с. 91–95, там же, вып. 5. М., 1948, с. 80–91. См. также статьи М.М. Кобылиной, А.А. Губера, Н.И. Романова, Г.А. Недошивина, М.В. Алпатова и Ш.М. Розенталь в кн. Ученые записки МГУ, вып. 126 Труды кафедры общего искусствознания, кн. 1. М., 1947.

¹⁶⁸ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

¹⁶⁹ *Стернин Г.Ю.* К публикации статьи Г.А. Недошивина // Советское искусствознание. М., 1986. [Вып.] 20. С. 493 (список печатных трудов Г.А. Недошивина приведен: Там же. С. 515–519); см. также: *Недошивин Г.А.* Опыт искусства архаических эпох в художественной культуре XX века // Советское искусствознание. М., 1986. [Вып.] 20. С. 494–515.

¹⁷⁰ К.М. Малицкая училась на историко-филологическом отделении Высших женских курсов, путешествовала по Италии и Испании (1909, 1914). Работала в ГМИИ со дня его открытия, была заведующей библиотекой, а с 1940 года и до конца жизни возглавляла отдел искусства стран Европы и Америки. в 1946–1948 годах читала в МГУ спецкурс по истории испанского искусства.

¹⁷¹ А.Н. Замятина закончила археологическое отделение искусствоведческой секции 1 МГУ и с 1925 года и до конца жизни была сотрудником ГМИИ (с 1935 года – в должности старшего научного сотрудника, в том числе – хранитель западноевропейской миниатюры). Преподавала также в Училище имени Щепкина и в Хореографическом училище ГАБТа.

¹⁷² См. основные труды: Очерки по истории архитектуры. Т. 1–2. М.–Л., 1935, 1937; Рим: Архитектура эпохи Барокко. М., 1937; Дворцы Франции XVII–XVIII вв. М., 1938; Архитектура Византии // Всеобщая история архитектуры. Т. 3. М.; Л., 1966; Памятники Афинского Акрополя: Парфенон, Эрехтейон. М., 1973; Храм Василия Блаженного в Москве: Покровский собор. М., 1988.

О Н.И. Брунове см.: *Комеч А.И.* Памяти Николая Ивановича Брунова // Византийский временник. Т. 34. М., 1973; *Любавин А.Н.* Николай Иванович Брунов: специалист в области истории архитектуры // Архитектура и строительство Москвы. 1999. №1. Об отношениях М.В. Алпатова и Н.И. Брунова см.: *Алпатов М.* Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994. С. 103–106.

¹⁷³ С началом войны В.Д. Блаватский ушел в ополчение. Его служба в армии продолжалась до января 1942 года, когда после тяжелой контузии он возвратился в Москву. В 1943 году он защитил докторскую диссертацию «Опыт изучения техники античной скульптуры». В том же году стал профессором кафедры археологии Московского университета, а в 1944 году был избран заведующим только что созданного сектора античной археологии ИИМК и чл.-корр. Академии архитектуры. Последующие годы – время наивысшего подъема в творческой деятельности В.Д. Блаватского. Он руководит многочисленными экспедициями, давшими огромный новый фак-

тический материал для изучения истории античного Причерноморья и Средиземноморья: 1945–49, 1952–58 гг. — исследования Пантикапея, 1950–51 гг. — разведки на Керченском полуострове, 1950–54 гг. — разведки и раскопки на Таманском полуострове, 1958–60 гг. — советско-албанская экспедиция, 1957–1965 гг. — подводная Азово-Черноморская экспедиция.

См. основные сочинения В.Д. Блаватского: *Архитектура древнего Рима*. М., 1938; *Архитектура античного мира*. М., 1939; *Греческая скульптура*. М., 1939; *Искусство Северного Причерноморья античной эпохи*. М., 1947; *Земледелие в античных государствах Северного Причерноморья*. М., 1953; *История античной расписной керамики*. М., 1953; *Очерки военного дела в античных государствах Северного Причерноморья*. М., 1954; *Античная археология Северного Причерноморья*. М., 1961; *Открытие затонувшего мира*. М., 1963 (в соавторстве с Г.А. Кошеленко); *Пантикапей. Очерки археологии столицы Боспора*. М., 1964; *La culte de Mithra sur la cote septentrionale de la Mer Noire*. Leiden, 1966 (в соавторстве с Г.А. Кошеленко); *Античная полевая археология*. М., 1967; *Природа и античное общество*. М., 1976.

¹⁷⁴ Так, Ю.Д. Колпинский с 1949 года и до конца жизни работал в НИИ Академии художеств СССР старшим научным сотрудником, с 1954 года руководителем сектора стран народной демократии, заместителем директора Института по науке, а с 1959 года заведующим сектором зарубежного искусства. Заметная роль принадлежит Ю.Д. Колпинскому в осуществлении фундаментальных изданий института: «История мирового изобразительного искусства», «Памятники мирового искусства» и шеститомная «Всеобщая история искусства» (1955–66). За последнее издание он был награжден золотой медалью Академии художеств (1967). С 1965 года Ю.Д. Колпинский преподавал в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. В 1967 году он стал чл.-корр. Академии художеств, в 1968 ему присвоено звание Заслуженный деятель искусств РСФСР, в 1971 году он был утвержден в звании профессора, а в 1974 году защитил докторскую диссертацию.

¹⁷⁵ Активно развернувшаяся в послевоенные годы научная деятельность М.В. Алпатова проходила в Институте истории искусств АН СССР (1945–50), позже в НИИ теории и истории изобразительного искусств при Академии художеств, действительным членом которой он стал в 1954 году. После войны и в последующие десятилетия ученый возвратился к изучению древнерусского искусства, концентрируя внимание на памятниках иконописи XIV–XV вв. Главная фигура его научных изысканий — Андрей Рублев. Расширение

круга тем в сфере отечественного искусства (русское изобразительное искусство XVIII–XIX вв.) приводит исследователя к личности Александра Иванова. Этим мастерам посвящены его фундаментальные монографии (Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1–2. М., 1956; Андрей Рублев. М., 1972, а также см.: Феофан Грек. М., 1979; Матисс. М., 1969; Камиль Коро. М., 1984). Научная биография М.В. Алпатова завершается исследованиями, подводящими итог его многолетним занятиям историей мирового искусства от античности до Нового времени. Свет увидели две книги, посвященные художественным проблемам Возрождения и Древней Греции (Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976; Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987).

¹⁷⁶ М.А. Ильин — представитель известного дворянского рода (его родной дядя — философ Иван Ильин, а родовое имение село Головково Ташировской волости Верейского уезда (ныне — Наро-Фоминский район Московской области). Он учился в Московском университете в 1922–1926 годах (три года на отделении археологии факультета общественных наук и два — на отделении истории искусства на этнологическом факультете). М.А. Ильин специализировался по истории русской архитектуры (дипломная работа — «Московское высшее техническое училище и его архитектура», написанная под руководством А.И. Некрасова). Он участвовал в деятельности научных организаций: «Общества изучения русской усадьбы», «Старая Москва», Московского областного бюро краеведения, Государственной академии художественных наук — Государственной академии искусствознания (ГАХН — ГАИС). В январе 1934 года М.А. Ильин был арестован как член группы сотрудников Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ), высокой целью деятельности которой было противоборствовать разрушению памятников культуры; он провел три года в ссылке в Казахстане, работая чертежником в структуре НКВД в г. Петропавловске. До 1941 года М.А. Ильин жил в Александрове и Малоярославце, зарабатывая на жизнь оформителем книг (реабилитирован в 1956). М.А. Ильин — участник войны (деобилизован из-за ранения летом 1942). В 1943 году он защитил в Московском университете кандидатскую диссертацию «Русское зодчество XVI столетия». В 1956 году защитил докторскую диссертацию «Светские основы каменного зодчества Московской Руси XV–XVII вв.» и в том же году стал профессором. См. основные работы: М.Ф. Казаков. М., 1944; В.И. Баженов. М., 1945; Зодчий Яков Бухвостов. М., 1959; Москва (Путеводитель). М., 1963 (2-е изд.: М., 1970); Подмосковье: Книга-спутник. М., 1965 (2-

изд. : М., 1966; 3-е изд. : М., 1974); Каменная летопись Московской Руси: Светские основы каменного зодчества XV–XVII вв. М., 1966; Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976; Пути и поиски историка искусства. М., 1970; Исследования и очерки. (Библиотека искусствознания). М., 1976; Русское шатровое зодчество: Памятники середины XVI в. М., 1980.

См. о нем: *Янин В.Л.* Научное творчество М.А. Ильина и проблемы национального художественного наследия // Ильин М.А. Исследования и очерки. М., 1976 (здесь же приведена и библиография его научных трудов); также см.: *Ильин М.* Пути и поиски историка искусства. М., 1970. Столетию со дня рождения М.А. Ильина была посвящена конференция, которая проходила в Государственном институте искусствознания Министерства культуры РФ 20 марта 2003 года (на конференции с докладами выступили А.И. Комеч, Л.И. Лифшиц, А.В. Рындина, А.Л. Баталов, И.Л. Бусева-Давыдова, Е.А. Моршакова, И.Л. Кызласова, А.Н. Шукурова, Т.Г. Малинина, Л.В. Казакова, Р.Р. Мусина, И.Ю. Перфильева, Т.А. Бадяева, О.Д. Балдина).

¹⁷⁷ В.М. Василенко в 1926–1930 годах учился в Московском университете на отделении теории и истории искусств факультета литературы и искусства. Его дипломная работа, выполненная под руководством профессора А.В. Бакушинского, была посвящена древнерусскому декоративному искусству. В Московском университете В.М. Василенко начал работать в 1942 году по приглашению профессора М.В. Алпатов в должности доцента на отделении истории и теории искусства. В 1944 году им была защищена кандидатская диссертация на тему «Северная резная кость (Холмогоры, Тобольск, Чукотка)», а в 1970 году – докторская диссертация «Русское народное искусство XVIII–XIX вв. (Художественная культура русской деревни)». В.М. Василенко стоял у истоков преподавания в Московском университете и в университетах других городов истории декоративно-прикладного и народного искусства. Он впервые ввел такие важные лекционные курсы как «История русского декоративно-прикладного искусства» и «Искусство народов СССР», дополненные циклом спецкурсов: «Советское народное искусство», «Декоративно-прикладное искусство Украины», «Декоративно-прикладное искусство Древней Руси», «Советская художественная промышленность», «Русское крестьянское искусство XVIII–XIX вв.» в университетскую систему преподавания истории искусства. Наряду с этим он руководил спецсеминарами «Советское народное искусство», «Советская керамика». В 1981 году В.М. Василенко, уйдя на пенсию, до конца жизни продолжал работать на отделении истории и теории искусства в качестве профессора-консультанта.

См. основные работы: *Василенко В.М.* (совместно с А.В. Бакушинским). Искусство Мстеры. М., 1934; *Он же* (совместно с М. Артамоновым). Федоскино. М., 1935; *Он же.* Северная резная кость (Холмогоры). М., 1936; *Он же.* Северная резная кость (Холмогоры, Тобольск, Чукотка). М., 1947; *Он же.* Искусство Хохломы. М., 1959; *Он же.* Народное искусство: Избранные труды о народном творчестве XIX–XX веков. М., 1975 (там же список работ В.М. Василенко); *Он же.* Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до н. э. – XIII век н. э. М., 1977.

Следует отметить и незаурядный поэтический дар В.М. Василенко, отличавший его с молодых лет и особенно расцветший в поздние годы, что увенчалось опубликованием ряда поэтических сборников и принятием их авторы в члены Союза писателей: *Василенко В.* Облака. Стихи. М., 1983; *Он же.* Птица Солнца. Стихотворения. М., 1986; *Он же.* Сонеты. М., 1989; *Он же.* Северные строки. Стихотворения. М., 1991.

См. о нем: *Вагнер Г.К.* В.М. Василенко – исследователь народного творчества // Василенко В.М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве XIX–XX вв. М., 1974; *Канцедикас А.С.* Профессор Василенко // Декоративное искусство СССР. 1984, №12; *Ванеев А.А.* Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель, 1990. С. 56–57, 65–66, 76, 93–94, 112 и др.; *Попеску Т.А.* Архивные материалы В.М. Василенко в отделе рукописей ВМДП и НИ // Научные чтения памяти Василенко. Всероссийский музей декоративного и народного искусства. Сб. М., 1997. Вып. 1; *Вильданова Т.В.* Виктор Михайлович Василенко о примитиве // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Всероссийский музей декоративного и народного искусства. Сб. М., 1998. Вып. 2; *Пунин Н.Н.* Мир любовью светел. Дневники, письма. М., 2000. С. 505; *Романов Б.Н.* Путешествие с Даниилом Андреевым. Книга о поэте-вестнике. М., 2006. С. 121–162.

¹⁷⁸ Р.С. Кауфман закончил Высшие курсы искусствоведения при Ленинградском Институте истории искусств (1926–30), защитив дипломную работу на кафедре изобразительных искусств. В 1930–1931 гг. Р.С. Кауфман был заведующим художественным отделом Ивановского областного музея, а с 1931 по 1948 год он работал старшим научным сотрудником ГТГ, заведовал кабинетом истории русского искусства. В период Великой Отечественной войны Р.С. Кауфман находился в рядах действующей армии, в частности в составе частей артиллерии Большого калибра освобождал город Великие Луки. Он был награжден медалью «За боевые заслуги» (1943) и орденом Красной звезды (1944). Научную и педагогическую деятельность

на историческом факультете Московского университета Р.С. Кауфман начал в 1946 году в должности старшего преподавателя на кафедре истории русского и советского искусства. Он читал лекционные курсы и вел семинарские занятия, связанные с проблематикой отечественного искусства XX века. Им было положено начало чтению курса лекций «История русской художественной критики» и он впервые разработана программа этого курса. Не случайно в свои молодые годы, несмотря на скудость средств, он собирал комплекты художественных журналов на букинистических развалах послереволюционного Ленинграда. И впоследствии гордился, что такие важные в истории русской критики и, вообще, в истории русской культуры журналы, как «Мир искусства», «Аполлон», «Золотое руно» «Старые годы» и т.д., присутствовали в его библиотеке в хорошем состоянии и в полном объеме. В 1950 году он защитил кандидатскую диссертацию «Советская тематическая картина 1917–1941 гг.». В 1954 году ему было присвоено звание доцента.

См. основные работы: Художник Д.С. Моор. М., 1937; Кукрыниксы. М., 1937; Русская и советская художественная критика. С середины XIX в. до 1941 г. М., 1978; Очерки истории русской художественной критики XIX в. М., 1985; Очерки истории русской художественной критики XIX в. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М., 1990.

¹⁷⁹ Е.А. Некрасова происходит из семьи профессора биологии Сельскохозяйственной Академии. До 16 лет она жила в Симбирске в доме деда Ивана Яковлевича Яковлева, известного просветителя чувашского народа. С 1921 года училась в Московском университете. В 1926 году она окончила отделение литературы и языка (ОЛЯ) ФОНа по западной секции, и в 1929 году — отделение изобразительного искусства этнологического факультета. Дипломную работу Е.А. Некрасова писала под руководством А.А. Сидорова. В 1945 году Е.А. Некрасова защитила кандидатскую диссертацию посвященную творчеству Уильяма Блейка; в Московском университете она читала курс лекций «Западноевропейское искусство XIX в.» и спецкурс по истории английского искусства XVIII–XIX вв., а также вела семинар «Описание и анализ памятников искусства». Е.А. Некрасова — автор первого очерка по истории университетского искусствознания («Из истории науки об искусстве в Московском университете» // Очерки по истории советской науки и культуры. М., 1968; также см.: *Некрасова Е.А. Из истории русской науки об искусстве* (К пятидесятилетию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) // Вестник Московского университета. Серия «История». 1962. Вып. №3 С. 55–68). Последние шестнадцать лет (1973–

1989) Е.А. Некрасова работала старшим научным сотрудником НИИ искусствознания АХ СССР в секторе словаря художников народов СССР. И там же в 1972 году она защитила докторскую диссертацию в виде книги «Романтизм в английском искусстве».

См. основные работы: Вильям Хогарт. М., 1933; Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII — начала XIX веков. М., 1935; Творчество Уильяма Блейка. М., 1960 (1962); Д. Уистлер. Изящное искусство создавать себе врагов. Вступительная статья, составление, перевод и примечания. М., 1970; Романтизм в английском искусстве. Очерки. М., 1970; Тернер. М., 1976; Томас Гейнсборо. М., 1990; Русское изобразительное искусство XVIII века. М., 1966; Россия // Искусство XVIII века. М., 1977; Русский портрет XVIII столетия. М., 1982; Забытый чешский художник Квадаль. М., 1980; Василий Чекрыгин. М., 1984.

¹⁸⁰ Ю.К. Золотов родился в городе Калуга в семье военного. И на всю жизнь сохранил любовь к родному городу и его памятникам, о которых с увлечением, уже работая в университете, рассказывал студентам во время ознакомительных поездок Научного студенческого общества, долгие годы существовавшего на отделении. В 1940 году он поступил на искусствоведческое отделение литературного факультета МИФЛИ. Во время войны работал на строительстве оборонительных сооружений, а затем на военном заводе. В 1947 году Ю.К. Золотов с отличием окончил искусствоведческое отделение филологического факультета МГУ, а в 1950 году аспирантуру под руководством Б.Р. Виппера, что оказало огромное влияние на его последующую педагогическую и научную деятельность. Кандидатскую диссертацию «Реализм во французской жанровой живописи XVIII века» Ю.К. Золотов защитил в 1952 году. Его докторская диссертация «Французский портрет XVIII века», защищенная в 1968 году, посвящена также искусству Франции, которое было основной сферой научных интересов автора. На кафедре истории зарубежного искусства Ю.К. Золотов читал в разные годы основные профилирующие курсы по истории европейского искусства: «Искусство западноевропейского средневековья», «Искусство эпохи Возрождения», «Искусство XVII–XVIII веков», а также вел спецкурсы по основным проблемам западноевропейской культуры и искусства Нового времени: «Западноевропейский классицизм», «Искусство Франции в контексте общественной мысли», «Письменные источники для изучения искусства XVII–XVIII веков», «Проблемы караваджизма» и др. В 1996 году Ю.К. Золотову было присвоено почетное звание Заслуженный профессор Московского университета.

См. основные работы: Реалистические основы творчества Ж.-Л. Давида // Искусство, 1953, №5; Жан-Батист Симеон Шарден. Москва, Искусство, 1955; Современные сюжеты в творчестве Антуана Ватто // Материалы по теории и истории искусства, М., 1956; Письма французских художников XVIII века в советских архивах // Вестник истории мировой культуры, 1958, №5; Письма французских живописцев XIX века в советских архивах // Вестник истории мировой культуры, 1959, №1; Фрагонар. М., 1959; Морис Кантен де Латур. М., 1960; Жан-Батист Симеон Шарден. М., 1962; Французское изобразительное искусство XVIII века // Всеобщая история искусств. Том IV. М., 1964; Французский портрет XVIII века. М., 1968; Антуан Ватто. Старинные тексты. Составление, вступительная статья и комментарии Ю.К. Золотова. М., 1971; Лувр. Альбом со вступительной статьей и аннотациями. М., 1971; Антуан Ватто в русских музеях. М., 1973 (2-е изд.: М., 1985); George de La Tour et le caravagisme du Nord // Revue de l'Art, 1974, №26; О Борисе Робертовиче Виппере // Искусство, 1975, №8; Дата львовской картины «Платеж» и хронология творчества Жоржа де Ла Тура // Искусство, 1976, №1; George de La Tour: sur la chronologie de l'oeuvre // Revue de l'Art, 1977, №38; Жорж де Латур. М., 1979; Цуккаро и Караваджо: сущность конфликта // Советское искусствознание '78, вып. 1, Москва, 1979; О художественной системе Пуссена // Искусство, 1979, №1; Пуссен и вольнодумцы // Советское искусствознание '78, вып. 2, М., 1979; A propos du problème du giorgionisme chez le Caravage // Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. CXXXVII (1978–79), Venezia, 1979; К вопросу об эстетических воззрениях Пуссена // Искусство, 1981, №11; Poussin a-t-il affirmé que l'art surpasse la nature? // XVIIe siècle, Paris, 1983, №138; Пуссен о природе искусства // Художник, 1984, №6; Антуан Ватто: художественная традиция и творческая индивидуальность // Искусство, 1984, №11; «Танкред и Эрминия» и апология поэзии в творчестве Пуссена // Музей, 1985, №5; Никола Пуссен. Л., 1985 (на англ., исп., венг. и польск. языках); Пуссен и античность // Искусство, 1986, №3; La peinture française du XVIIIe siècle // La France et la Russie au Siècle des Lumières. Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIIIe siècle, Paris, 1986; Французская живопись XVIII века // Россия — Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии. Ленинград, 1987; Watteau: iconosphère et personnalité d'artiste // Antoine Watteau (1684–1721). Le peintre, son temps et sa légende. Paris-Genève, 1987; Французская живопись XVIII века и вопросы стилистики // Искусство, 1988, №4; Нравственные основы действия во французском классицизме 17 века // Известия АН СССР. Секция литературы и языка,

1988, №3; Пуссен. М., 1988; Содружество искусств в XVII веке и аспекты его комплексного изучения // Известия АН СССР. Секция литературы и языка, 1990, №3; О принципах изучения художественных взглядов Пуссена // Випперовские чтения — 1988, вып. XXI, Москва, 1991; Вермер Делфтский. М., 1995; Эрмитажный путеводитель А.Н. Бенуа как вклад в русское искусствоведение (послесловие к книге А.Н. Бенуа «Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа»). М., 1997; Классицизм: к определению понятия // Вопросы искусствоведения, XI (2/97). М., 1997.

См. о нем: Б.А. О Ю.К. Золотове // Вопросы искусствоведения. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 296–297.

¹⁸¹ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

¹⁸² В.В. Кириллов родился в 1925 году в Москве. Он — участник Великой Отечественной войны, награжден медалью «За победу над Японией» (1945), а также четырьмя юбилейными медалями в память Великой Отечественной войны и вооруженных сил. После войны В.В. Кириллов сначала учился в Московском Архитектурно-строительном техникуме. А затем в 1949 году он поступил в МГУ на искусствоведческое отделение исторического факультета. Сделанная под руководством профессора М.А. Ильина дипломная работа (1954) В.В. Кириллова была посвящена исследованию уникального памятника Подмосковья рубежа XVII–XVIII вв. — церкви в селе Дубровицы. С 1954 года, сразу же после окончания университета, он становится преподавателем кафедры истории русского и советского искусства исторического факультета МГУ. Свою кандидатскую диссертацию «Зарождение русского регулярного градостроительства. Строительство Тобольска с конца XVI до начала XVIII века» В.В. Кириллов защитил в 1965 под руководством профессора А.А. Федорова-Давыдова. В 1976 году ему было присвоено ученое звание доцента. За все годы пребывания в университете он постоянно читал основной курс «Русское искусство XVIII века» и архитектурную часть курса «Отечественное искусство XX века», вел соответствующие семинарские занятия. На протяжении ряда лет В.В. Кириллов читал курс «Введение в историю Советского искусства», который считался важной пропедевтической дисциплиной, подготавливающей к освоению учащимися сложной проблематики отечественного искусства XX века. Он вел также семинар «Русское искусство XVIII — начала XX века». Одна из устойчивых тем в сфере научных интересов В.В. Кириллова — становление отечественного зодчества Нового времени получила дополнительный импульс после поездки с исследовательскими целями в страны «Бенилюкс». Внимание к проблемам конструктивизма и стиля модерн нашло отражение в тематике его спец-

курсов: «Советская архитектура 1920-х – начала 1920-х годов», «Архитектура русского модерна», «Русская архитектура на переломе от XIX к XX веку: Стилевая ситуация и прогнозы дальнейшего развития». Спецкурсы В.В. Кириллова прослушало несколько поколений выпускников кафедры. Многие из слушателей стали его дипломниками, а некоторые и аспирантами, впоследствии успешно защитившими кандидатские диссертации. В подготовке новых научных кадров В.В. Кириллов принимал участие и как Ученый секретарь Диссертационного совета по искусствоведению в МГУ. В.В. Кириллов в течение многих лет поддерживает тесные связи с Научно-исследовательским музеем архитектуры имени А.В. Щусева, являясь, в частности членом Ученого совета этого музея. Еще одна сфера деятельности В.В. Кириллова – участие в работе Экспертно-консультативного совета (ЭКОС) при главном архитекторе Москвы – напрямую связана с современным градостроительным процессом. См. основные работы: Путь поиска и эксперимента. Из истории советской архитектуры 20-х – начала 30-х годов. М., 1974; Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979; Тобольск. М., 1984; Организованное строительство городов в Московском государстве. Вводная глава // Градостроительство Московского государства XVI–XVII веков. М., 1994; Университетский дом на Моховой. М., 1997; Архитектура Москвы на путях европеизации. От обновлений последней четверти XVII века к петровским преобразованиям. М., 2000.

¹⁸³ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

¹⁸⁴ В.Н. Прокофьев родился в семье школьных учителей. В 1946–1951 годах учился на искусствоведческом отделении филологического факультета Московского университета, где слушал лекции и посещал семинары А.Г. Габричевского, А.А. Губера, Ш.М. Розенталя, Ю.Д. Колпинского, Г.А. Недошивина. Последний был и руководителем его дипломной работы, посвященной французским художникам «неореалистам» 1940-х гг. Но уже свою кандидатскую диссертацию о творчестве Теодора Жерико, защищенную в 1955 году, он писал под руководством Б.Р. Вишпера (позднее она была опубликована как книга – «Теодор Жерико». М., 1963). Сотрудничество и общение с Б.Р. Вишпером оказало сильное влияние на творческую индивидуальность В.Н. Прокофьева. Он начал свою профессиональную деятельность с работы научным сотрудником в ГМИИ им. А.С. Пушкина (1954–1957), а затем в Институте истории искусств АН СССР (1957–1960) и лишь с 1960 года становится доцентом в Московском университете (до 1969), куда его приглашает В.Н. Лазарев. Здесь В.Н. Прокофьев читал основной курс «История западноевропейско-

го искусства XIX–XX веков», вел семинар «Описание и анализ памятников искусства», руководил многочисленными дипломными работами. Особенно следует отметить его «острый» и новаторский в то время спецсеминар «Западное искусство XX века», положивший начало разработке этой важной проблематики в отечественном искусствознании после длительного и вынужденного перерыва, обусловленного догматическими запретами и политической ситуацией. В 1969 году В.Н. Прокофьев уходит из Московского университета и работает старшим научным сотрудником сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания Министерства культуры РСФСР и в 1971 году защищает докторскую диссертацию по монографии «Капричос» Гойи» (М., 1970). Основным предметом научного интереса ученого в этот период, наряду с работами теоретического плана, было увлечение творчеством мастеров испанской и французской школ Нового и Новейшего времени. Он — автор многочисленных статей («Пространство в живописи Дега» // Советское искусствознание '82. Вып. 2 (17). С. 101–119 и др.), посвященных их художественному наследию, составитель и автор вступительных статей в сборниках о французском искусстве XIX–XX веков, о творчестве Жерико, Энгра, Мане, Дега, Матисса, Пикассо, Бурделя. Особой темой, привлекавшей его было, конечно, творческое наследие Гойи.

См. о нем: *Сарабьянов Д.В.* Последняя работа В.Н. Прокофьева // Советское искусствознание '82. 1984. Вып. 2; *Прокофьев В.Н.* Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М., 1985 (здесь же опубликован и список его основных научных работ).

¹⁸⁵ А.С. Зайцев происходил из крестьянской семьи. Свою трудовую деятельность он начал, работая в 1-й Образцовой типографии (1943–1944), а также учился на республиканских курсах режиссеров и художников театра кукол под руководством С.В. Образцова (1944–1945), которые ему не удалось закончить в связи с воинским призывом. Он служил в рядах Советской Армии с мая 1944 по декабрь 1955 года и демобилизовался в звании капитана. В 1955–1961 годах А.С. Зайцев учился на отделении истории и теории искусства исторического факультета МГУ (на вечернем отделении). С 1961 года, уже работая на отделении истории и теории искусства, он вел преподавание очень существенного для воспитания будущего историка искусства круга дисциплин по теории, практике и истории техник изобразительного искусства, читал лекции и проводил практические занятия по технике станковой и печатной графики, монументальной и станковой живописи. С 1980-х гг. А.С. Зайцев читал основной курс «Основы архитектурной реставрации», а также читал пе-

риодически возобновляемый спецкурс «Теория и история реставрации памятников русской архитектуры»; оба эти курса сопровождались неизменными практическими занятиями. Вместе с тем следует особо отметить, что А.С. Зайцев — профессиональный художник, состоял членом графической секции Московского союза художников, с 1965 года он участвовал в профессиональных выставках: его персональные выставки состоялись в стенах МГУ (1980) и в залах Союза художников (1989). Его насыщенная творческая деятельность как профессионального художника и графика способствовала преподавательской работе, делая его лекции более наглядными и конкретными.

См. основные работы: Беседы о рисунке. М., 1969; Советы мастеров. Л., 1973; Наука о цвете и живописи. М., 1980.

См. о нем: Соколов М.Н. Секрет гармонии (о творчестве А.С. Зайцева). Вступительная статья в каталоге персональной выставки. М., 1989; Художники народов СССР. Библиографический словарь. Т. IV. М., 1983. Кн. 6.

¹⁸⁶ О.С. Евангулова родилась 12 сентября 1933 года в городе Рыбинске Ярославской области в семье скульптора. Свое профессиональное образование она получила на отделении истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Ее дипломная работа — «Здание Ремесленного заведения Московского Воспитательного дома» была защищена в 1956 году под руководством профессора М.А. Ильина. А кандидатская диссертация «Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века» была защищена в 1963 году уже под руководством профессора А.А. Федорова-Давыдова. Докторская диссертация «Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени» О.С. Евангуловой была защищена в виде монографии в 1989 году. После окончания МГУ в 1956 году она течение трех лет была научным сотрудником Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева. По завершении обучения в очной аспирантуре МГУ (1959–1962) и по сей день О.С. Евангулова работает на кафедре истории отечественного искусства последовательно в должностях ассистента, старшего преподавателя, доцента, а с 1992 — профессора этой кафедры. Основной курс, который она читает в Московском университете — это «История русского искусства XVIII века» и он дополняется семинаром «Русское искусство XVIII — начала XX веков». На протяжении ряда лет О.С. Евангуловой были прочитаны спецкурсы, тематика которых отражает сферу ее научных интересов: «Историография русского искусства XVIII века»; «Художественные контакты России и Запада в XVIII ве-

ке»; «Модели русских портретистов XVIII – начала XIX в.»; «Художественная культура русской усадьбы XVIII–XIX вв.»; «Принципы организации русских дворцово-парковых ансамблей в XVIII веке»; «Основы, типологии иконографии и атрибуции произведений русского искусства XVIII века». Отдавая много сил педагогической работе, О.С. Евангулова внедрила оригинальную методику профессиональной ориентации и подготовки будущих специалистов. Важную роль в этом процессе играет ежегодный спецсеминар «Проблемы русского искусства XVIII века», который она ведет с 1965 г.; через него прошли все ее многочисленные ученики. Сложившаяся научная школа признана одной из самых авторитетных в данной области. Многие из ее учеников активно участвуют в работе спецсеминара, координируют с ним свои усилия при разработке тематики и концепции своих учебных пособий и спецкурсов, предназначенных для студентов МГУ и других вузов. Основу научных достижений семинара составляет исследование фундаментальных проблем общеевропейских и специфических черт русской художественной школы XVIII века, при этом ценными представляются как теоретические аспекты, так и выявление ранее неизвестных фактов, публикации архивных материалов, новые атрибуции. По итогам работы в 1995 за цикл трудов, посвященных истории русского искусства XVIII в. она удостоена премии имени М.В. Ломоносова I степени (МГУ). См. основные работы О.С. Евангуловой: Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII в. М., 1969; Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987; Раздел в кн.: Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. М., 1989; Раздел «Искусство XVIII века» учебника «История русского искусства» под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979 и 1989 (переиздание); Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994 (в соавторстве с А.А. Каревым); Художественная «Вселенная» русской усадьбы. М., 2003; Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007.

¹⁸⁷ М.Н. Яблонская родилась в 1926 году в Москве. С 1944 по 1949 год она училась на факультете монументальной скульптуры в Московском институте прикладного и декоративного искусства (впоследствии переведен в Ленинград). Ее педагогом была Е.Ф. Белашова. В 1949 году она поступает на кафедру истории и теории искусства исторического факультета МГУ. В 1953 году М.Н. Яблонская защищает дипломную работу под руководством А.А. Федорова-Давыдова. В МГУ М.Н. Яблонская начинает работать с 1967 года в должности

ассистента кафедры русского и советского искусства после окончания очной аспирантуры по этой же кафедре (1964–1967). В 1968 году она защищает кандидатскую диссертацию «Советский художник, живописец и педагог К.Н. Истомин». В 1973 году она избирается на должность старшего преподавателя, а в 1983 году — доцента кафедры истории русского и советского искусства. На кафедре М.Н. Яблонская читала курс лекций и вела семинары по советскому искусству. Большой популярностью среди студентов пользовался ее спецкурс «По мастерским московских художников». За годы работы на кафедре (вплоть до кончины в 1990 г.) она выпустила около двухсот дипломников. М.Н. Яблонская была известна как ученый-исследователь, активный и яркий художественный критик, общественный деятель и популяризатор отечественного искусства. Она много работала экскурсоводом (1953–1956) и методистом (1956–1967) в Государственной Третьяковской галерее, ездила по всей стране с лекциями от всесоюзного общества «Знание». В 1962 году М.Н. Яблонская вступает в Московское отделение Союза художников СССР (МОСХ), по поручению которого в течение многих лет она была главным методистом почти на всех крупных выставках, проходивших в Центральном выставочном зале «Манеж» и в Центральном доме художника.

См. основные публикации: Советское искусство // История русского и советского искусства. Учебное пособие для исторических факультетов. М., 1979 (2-е изд. : М., 1989); Константин Николаевич Истомин. М., 1972; Андрей Ливанов. М., 1976; Юрий Чернов. М., 1978; Леонид Баранов. М., 1979; Наум Цейтлин. М., 1985; Иван Бруни. М., 1986; *Women Artists of Russia's New Age. 1900–1930*. London, 1990.

См. о ней: Мюда Яблонская. Круг художников. Каталог выставки художников, посвященной памяти искусствоведа М.Н. Яблонской. Составитель О.Т. Яблонская. М., 1995.

¹⁸⁸ Г.И. Соколов родился в семье юриста в городе Армавире. В 1942 году закончил московскую школу и сразу же стал курсантом Московского военного инженерного училища. По его окончании он в 1943 году был направлен на фронт, где участвовал в боях за освобождение Крыма (на Таманском полуострове и в районе Керчи, что весьма знаменательно, учитывая его дальнейшую научную и педагогическую специализацию, посвященную в том числе и искусству Северного Причерноморья — об этом см. его воспоминания: *Соколов Г.И. Битва за Крым* // «Мы шли навстречу ветру и судьбе...». Воспоминания, стихи и письма историков МГУ — участников Великой Отечественной войны. М., 2009. С. 573–575), Белоруссии, Запад-

ной Украины и Польши (1943–1944). После окончания войны и до 1947 года Г.И. Соколов числился слушателем Военно-воздушной Академии в Ленинграде, но уже тогда, проявляя интерес к гуманитарным наукам, поступил на заочное отделение филологического факультета Ленинградского университета. В 1948 году после демобилизации из армии Г.И. Соколов поступает на отделение теории и истории искусства МГУ, которое и закончил в 1953 году с отличием. В студенческие годы он увлекся культурой и искусством античного мира и с 1949 года неизменно принимает участие в археологических экспедициях в Северном Причерноморье под руководством М.М. Кобылиной и В.Д. Блаватского. И в последующие годы, вплоть до последних лет жизни, тяга к «экспедиционной романтике», желание непосредственного и живого общения с памятниками античного искусства будет приводить Г.И. Соколова в экспедиции в Северном Причерноморье, что также было продиктовано и его научными интересами. Закономерно, что его дипломная работа будет посвящена искусству Боспора эпохи сарматов. После окончания Московского университета Г.И. Соколов с 1953 до 1964 года работал в ГМИИ им. А.С. Пушкина, сначала в отделе популяризации (и он сохранит интерес к научно-популярному жанру в своей творческой биографии), а затем (с 1960) в отделе античного искусства. В 1963 году Г.И. Соколов поступил в заочную аспирантуру МГУ и в 1964 году защитил кандидатскую диссертацию «Скульптурный портрет эпохи Антонинов в собраниях СССР». И с этого времени занятия римским скульптурным портретом становится основной сферой его научных интересов. В 1961–1964 годах Г.И. Соколов преподавал историю искусства в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. А с 1964 года перешел на работу в МГУ на кафедру зарубежного искусства на должность младшего, а с 1971 года — старшего научного сотрудника. Здесь он читал профилирующие курсы лекций «Искусство Древней Греции» (на вечернем отделении), «Искусство Древнего Рима» (на дневном и вечернем отделении), вел семинар и спецсеминар по искусству Античности. Пользовался большим успехом и спецкурс Г.И. Соколова «Искусство Северного Причерноморья». Очень популярны были его лекции по всеобщей истории искусства на филологическом и историческом факультетах МГУ. Он продолжал ежегодно ездить в археологические экспедиции, где наряду с экспедиционной работой изучал материал античного искусства в музеях Крыма. В 1983 году Г.И. Соколов издал книгу о римском скульптурном портрете III в. н.э. Это исследование, а также его более ранние (начиная с 1964 года) статьи и последующие публикации по проблемам римского скульптурного портрета легли в основу до-

клада «Искусство Древнего Рима и римский скульптурный портрет III в.», за который ему в 1990 году была присвоена степень доктора искусствоведения по совокупности научных трудов. В 1999 Г.И. Соколов был утвержден в звании профессора.

См. основные работы: Античная скульптура. Греция. М., 1961; Мирон и Поликлет. М., 1961; Афинский Акрополь. М., 1962; Античная скульптура. Рим. М., 1964; Искусство Древнего Рима. М., 1971 (переиздание — 1996); Дельфы. М., 1972; Эгейское искусство. М., 1972; Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. М., 1973; Искусство Древней Греции. М., 1980 (2-е изд. : М., 1996); Олимпия. М., 1980; Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. М., 1983; Искусство этрусков. М., 1990; Искусство Древнего Рима. Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство. М., 1996; Искусство Боспорского царства. М., 1999; Ольвия и Херсонес. М., 1999.

¹⁸⁹ О.С. Попова родилась в 1938 году в Москве и училась на отделении истории искусства исторического факультета Московского университета в 1955–1960 гг. Ее специализация — искусство Древней Руси и Византии, а дипломная работа, защищенная под руководством В.Н. Лазарева, была посвящена фрескам церкви Георгия в Старой Ладобе, с 1960 года, после окончания Московского университета, и до 1965 года она работала в Отделе рукописей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. В 1968 году О.С. Попова окончила аспирантуру на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ и начала преподавать. До 1976 года она занимала должность ассистента, с 1976 по 2005 год работала в должности доцента и с августа 2005 года О.С. Попова — профессор кафедры всеобщей истории искусства. С 2002 года она заведует Отделом истории византийского искусства в Государственном институте искусствознания Министерства культуры РФ. Основная тематика научной работы О.С. Поповой — византийское и древнерусское искусство. В области истории византийского искусства О.С. Попова является одним из ведущих специалистов в нашей стране и за рубежом. Ею опубликовано около ста научных работ, в том числе семь книг, а также разделы по истории раннехристианского, византийского и древнерусского искусства в нескольких крупных коллективных трудах. В 1998 году О.С. Попова была избрана почетным членом Христианского археологического общества Греции. О.С. Попова также выступает как организатор международных проектов конференций и выставок. Она является постоянным членом редакционной коллегии журнала «Византийский временник» — главного российского издания

по византистике. Интенсивная научная работа О.С. Поповой напрямую связана с педагогической. На протяжении всего времени работы на кафедре (с 1968 г.) она читает курс лекций для студентов отделения истории и теории искусства «Раннехристианское и византийское искусство». В 1968–1971 годах О.С. Попова также читала на кафедре курсы лекций «История древнерусского искусства», в 1974–1999 гг. — «Западноевропейское искусство Средних Веков». Она ведет ежегодный семинар «Проблемы византийского искусства». В 2003 году О.С. Попова получила звание Заслуженного преподавателя МГУ, в 2009 году — награждена премией имени М.В. Ломоносова. В 1973 году О.С. Попова защитила кандидатскую диссертацию «Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века, его связи с Византией» и в 2004 году — докторскую диссертацию «Византийские и древнерусские миниатюры».

См. основные работы: Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние. // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968; Галицко-волынские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972; *Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle*. Leningrad, 1975; Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV веков. // Советское искусствознание '77, вып. 1. М., 1978; Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., 1980; Изобразительное искусство Византии // Культура Византии второй половины IV–VII вв. М., 1984. С. 546–572; Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003; Греческая иллюстрированная рукопись второй четверти XIV в. из Венской Национальной библиотеки (Theol. Gr. 300) // Мир Александра Каждана. К 80-летию со дня рождения. СПб., 2003; Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М., 2005; *Le illustrazioni dei manoscritti antico-russi* // *Lo spazio letterario del medioevo*. 3. *Le culture circostanti*. Vol. 3. *Le culture slave*. A cura di M. Capaldo. Roma, 2006; Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006; Мозаики Осиев Лукас и Софии Киевской // София. Сборник трудов в честь А.И. Комеча. М., 2006; Миниатюры Изборника Святослава 1073 г. и византийское искусство третьей четверти XI в. // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007; Образ и стиль в мозаиках Софии Киевской // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы

Владимировны Банк. 1906–1984. Материалы конференции. СПб, 2008.

См. о ней: *Захарова А.В.* Ольга Сигизмундовна Попова, историк византийского искусства // *Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой* / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 7–20 (здесь же приведен список работ О.С. Поповой — С. 21–26).

¹⁹⁰ Н.М. Никулина родилась в Москве. Окончила отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ в 1961 году (дипломная работа была посвящена тогда неопубликованному материалу из раскопок Фанагории) и была рекомендована в аспирантуру по кафедре истории зарубежного искусства. В годы учебы специализировалась в области античного искусства, а конкретно — античной глиптики и нумизматики. Защитила кандидатскую диссертацию «Малоазийская глиптика второй половины V–IV веков до н.э. и проблема восточнореческого и греко-персидского искусства» под руководством профессора кафедры В.В. Павлова и ленинградского антиковеда профессора М.И. Максимовой. Археологические экспедиции, в которых постоянно участвовала Н.М. Никулина, и тесные контакты с «античниками» из ГМИИ имени А.С. Пушкина, Государственного Эрмитажа и кафедры истории Древнего мира исторического факультета МГУ сыграли важную роль в ее формировании как специалиста по культуре и искусству Древнего Мира. В дальнейшем она занималась различными проблемами, относящимися к культуре и искусству многих территорий и периодов древности, обобщая широкий материал или сосредотачивая внимание на конкретных памятниках. Поэтому неслучаен и выбор темы докторской диссертации Н.М. Никулиной «Культурно-исторические контакты Средиземноморья и Передней Азии в I тысячелетии до н.э. Древний Восток и Греческая цивилизация», защищенной в 1998 году. Двойная научная специализация Н.М. Никулиной позволяет ей читать на отделении истории и теории искусства очень разные по материалу лекционные курсы (по искусству первобытного мира и Древнего Востока, искусству Эгейского мира и Древней Греции), вести семинар по искусству Древнего мира. Следует отметить и спецкурс, а также и спецсеминар Н.М. Никулиной «Культура и искусство Древнего мира», из которого вышли многие поколения студентов, а затем и аспирантов, защитивших свои кандидатские диссертации. Н.М. Никулина — член Союза художников России и Ассоциаций историков и искусствоведов.

См. основные работы: Тема античности в творчестве В.А. Серова. Одиссей; Навзикая // *Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского.* М., 1972; *Искусство эгейского мира и его связи с*

искусством Древнего Востока. // Вестник древней истории, 1977, №3; О взаимосвязях древнегреческого и древневосточного искусства. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978; Искусство Ионии и Ахеменидский Иран. М., 1994; Храм как эпицентр духовной жизни города. Типология древнего храма и его значение в формировании городского ансамбля в III–I тысячелетии до н.э. // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М., 1996; О пространстве реальном и ирреальном. Торжественные входы-ворота в сакральных архитектурных комплексах древних городов III–I тысячелетий до н.э. // Мир психологии. Научно-методический журнал Академии педагогических и социальных наук. 1999. №4; Портрет в обрамлении. К столетию со дня рождения Всеволода Владимировича Павлова. М., 2004; Римские триумфальные арки в истории сакральных ворот Древнего мира // Итальянский сборник. М., 2005. Вып. 4. С. 8–26; Основные этапы художественной культуры Древнего Египта. Учебное пособие. М., 2008.

Следует отметить и поэтический сборник Н.М. Никулиной: *Никулина Н.М.* Времена года. М., 2006.

¹⁹¹ В.С. Турчин родился в 1941 году в Ленинграде в семье служащих. В 1945 году он переехал вместе с матерью в Москву; по окончании школы (1958) три года работал в Центральных научно-реставрационных мастерских по архитектуре (ЦНРМ). В 1961 году он поступил на отделение истории искусства исторического факультета МГУ. В.С. Турчин окончил Московский университет в 1966 году и тогда же поступил в аспирантуру, по завершении учебы в которой был принят на работу на кафедру всеобщей истории искусства в качестве ассистента, затем доцента и профессора (1999). В 1970 году он защитил кандидатскую диссертацию «Русский портрет эпохи Романтизма» под руководством А.А. Федорова-Давыдова. Затем была стажировка во Франции (1974; Сорбонна и Эколь дю Лувр в Париже). В 1989 году В.С. Турчин защитил докторскую диссертацию «Основные проблемы западноевропейского и русского искусства конца XVIII – начала XIX веков». С декабря 2003 года он – заведующий кафедрой истории отечественного искусства. Основной круг научно-исследовательских интересов В.С. Турчина – западноевропейское и русское искусство XVIII–XX столетий (часто в их взаимодействии) и художественная критика. С 1969 года он начал читать следующие лекционные курсы на отделении: «Теория искусства», «Западноевропейское искусство XIX века» и «Западноевропейское искусство XX века». В.С. Турчин – заслуженный профессор Московского государственного университета, старший научный сотрудник

Государственного института искусствознания, заведующий методическим отделом Московского музея современного искусства, заместитель председателя Общества изучения русской усадьбы (Москва), действительный член (академик) Российской Академии художеств. Одно из увлечений В.С. Турчина — художественная фотография; у него состоялось три выставки в Москве.

См. некоторые работы: *Турчин В.С.* Орест Кипренский. М., 1975; *Он же.* В окрестностях Москвы. Очерки русской усадебной культуры. М., 1979; *Он же.* Эпоха романтизма в России. М., 1981; *Он же.* Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982; *Он же.* Теодор Жерико. М., 1982; *Он же.* Александр Варнек. М., 1985; *Он же.* Города и замки Луары. М., 1986. («Города и музеи мира»); *Он же.* Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков (Франция, Германия, Англия). М., 1987; *Он же.* По лабиринтам авангарда. М., 1993; *Он же.* Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001; *Он же.* Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003; *Он же.* Кандинский в России. М., 2005; *Он же.* Французское искусство от Людовика до Наполеона. М., 2007; *Он же.* Петр Кончаловский. М., 2008; *Саллиенко А.П., Турчин В.С.* Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преимущество в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008; *Он же.* Кандинский. Опыт разных лет. Сумма искусств. Художник в России и Германии. М., 2008. Список научных работ В.С. Турчина помещен в книге: *Турчин В.С.* Образы двадцатого... М., 2003.

¹⁹² М.А. Реформатская родилась в 1938 году в Москве в семье филологов. По окончании школы она поступила в 1955 году в МГУ на отделение истории и теории искусства исторического факультета, которое окончила в 1960 году, написав дипломную работу о живописи Пскова под руководством В.Н. Лазарева. В 1960–1971 годы М.А. Реформатская работала в отделе Древнерусского искусства в ГТГ в должности хранителя экспозиции отдела, младшего, а затем старшего научного сотрудника. В 1971 году она была зачислена на кафедру всеобщей истории искусства на ставку младшего научного сотрудника. М.А. Реформатская читала и читает следующие лекционные курсы «Древнерусское искусство», «Введение в историю искусства» на дневном отделении, ведет семинар по искусству Древней Руси на вечернем и дневном (в течение ряда лет) отделении и семинар «Описание и анализ памятников» на дневном отделении. Много сил М.А. Реформатская отдала проведению летних производственно-ознакомительных практик студентов (до 1991 года включительно) по маршрутам: Новгород, Псков, Пушкинский заповедник;

Киев, Чернигов, Смоленск, Псков, Новгород; Ленинград и окрестности; Армения и Грузия. В 1970 году она поступила в заочную аспирантуру и защитила кандидатскую диссертацию «Псковская иконопись XIII — начала XV века. К уяснению понятия «местная школа» под руководством В.Н. Лазарева (1979). В 1978 году М.А. Реформатская получила ставку ассистента, в 1979 году — ассистента со степенью. С 1995 года и по сей день находится на должности старшего преподавателя.

С конца 1980-х годов М.А. Реформатская занялась изучением семейного архива и публикацией мемуаров родителей и других аналогичных материалов. На их основе написано несколько очерков об истории московской интеллигенции первой половины XX века. М.А. Реформатская — член Московского союза художников и Ассоциации искусствоведов, член краеведческого общества «Плющиха».

См. основные работы: *Реформатская М.А.* Северные письма. М., 1968; *Она же.* О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века. // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. Также см. некоторые другие работы М.А. Реформатской: Надвратная сень из села Благовещенье // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970; Икона «Спаса Нерукотворного» из села Новое // Искусство, 1969, №2; Творчество К.С. Петрова-Водкина 1910-х годов (судьба монументальной картины) // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978 (в соавторстве с Г.Г. Пospelовым); Как говорили дома // Язык и личность. М., 1989; «Умозрение в красках» // Творчество 1992. №1; «Надгробие М.П. Собакиной» И.П. Мартоса. О смысле мемориальной скульптуры русского классицизма // Введение в храм. М., 1997 (в соавторстве с Г.Г. Пospelовым); Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы: XIII век. СПб., 1997; Об особенностях поэтической образности псковской иконы «Собор Богоматери» // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997; «Как в ненастные дни собирались они часто» // Литературное обозрение. М., 1997, №3; Юные годы ровесников века // Н.В. Тимофеев-Ресовский. Воспоминания. Истории, рассказанные им самим, с письмами, фотографиями и документами. М., 2000; Встречи с Рихтером // Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей. М., 2000; Н.В. Тимофеев-Ресовский — человек не только нашего времени // Сборник трудов международной конференции по проблемам радиобиологии и эволюции, посвященный столетию со дня

рождения Тимофеева-Ресовского (сентябрь 2000 года). Дубна, 2001; Алферовская гимназия // Наша Плющиха. Тетрадь воспоминаний. М., 2008; Икона «Рождество Богоматери» из собрания П.Д. Корина. // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. М., 2009.

¹⁹³ Р.В. Савко родилась в 1939 году в Москве в семье инженера. С 1961 по 1966 годы училась на отделении истории искусства Московского университета. Дипломную работу и кандидатскую диссертацию «Творческий метод Энгра», защищенную в 1983 году, писала под руководством В.Н. Гращенкова. По окончании Московского университета она работала в издательстве «Искусство», совмещая свою трудовую деятельность с учебой в заочной аспирантуре. С 1972 года и до конца жизни Р.В. Савко работала на кафедре истории зарубежного искусства Московского университета, занимая поочередно должности младшего научного сотрудника, ассистента и старшего преподавателя. Она вела занятия на подготовительном отделении и читала основные профилирующие курсы «Введение в историю искусства», «Западноевропейское искусство XIX века» и «Западноевропейское искусство XX века», чередуясь, особенно в чтении последнего курса, с В.С. Турчиным. Также Р.В. Савко вела семинар и спецсеминар «Западноевропейское искусство XIX–XX веков». Особенно следует отметить работу Р.В. Савко в проведении основополагающего для формирования будущего историка искусства семинара на I курсе «Описание и анализ памятников», призванного формировать у студента основные профессиональные навыки. В этих занятиях Р.В. Савко сочетала методическую четкость, разумную организацию обширного материала с живой творческой изобретательностью и умением донести до молодого слушателя всю сложность формально-образного языка произведений искусства. При этом она умело варьировала места проведения занятий от натурального изучения архитектурных памятников до проведения занятий в музеях и обязательного посещения редких в то время художественных выставок. В достаточной мере благодаря Р.В. Савко у студентов складывалось первоначальное представление о главных методологических приемах и научном инструментарии истории искусства. На протяжении многих лет (1976–1989) Р.В. Савко исполняла обязанности заместителя заведующего кафедрой, принимая самое непосредственное и активное участие в составлении учебных планов, в координации учебных программ, разработке методики преподавания искусствоведческих дисциплин. Во многом благодаря Р.В. Савко, ее человеческой принципиальности и таланту преподавателя сложилась

система преподавания на отделении истории искусства в 1970-е – 1990-е годы. Под ее руководством было защищено большое число дипломных работ по самому широкому спектру проблем истории западноевропейского искусства XIX–XX веков.

См. ее некоторые работы: Сюжет в исторической живописи Энгра // Советское искусствознание '78. М., 1979. I.

¹⁹⁴ Э.С. Смирнова родилась в 1932 году в Ленинграде. Профессиональное образование она получила в Ленинградском государственном университете на кафедре истории искусств исторического факультета в 1948–53 гг., а ее дипломная работа «Зодчество Черниговской земли XI–XII вв.» была написана под руководством М.К. Каргера и Д.С. Лихачева. С 1953 по 1969 год Э.С. Смирнова работала научным сотрудником в отделе Древнерусского искусства Государственного Русского музея в Ленинграде. В 1965 она защитила кандидатскую диссертацию «Живопись Обонежья XIV–XVII веков», а докторскую диссертацию «Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века» – в 1979 году (обе диссертации были ей защищены в Московском университете). В Московском университете на кафедре истории отечественного искусства Э.С. Смирнова работает с 1978 года, а в должности профессора с 1988 года. Основной преподаваемый ею курс «История древнерусского искусства», который она читает на дневном отделении. Важное значение для специализации студентов отделения истории и теории искусства имеет спецсеминар «Византийское и древнерусское искусство. Основные проблемы», который Э.С. Смирнова на протяжении ряда лет ведет совместно с О.С. Поповой. Э.С. Смирнова руководит многочисленными дипломными работами выпускников кафедры истории отечественного искусства и аспирантами. С 1969 года она работает главным научным сотрудником в отделе истории древнерусского искусства Государственного Института искусствознания Министерства культуры РФ. Э.С. Смирнова – авторитетный и у нас в стране и за рубежом ученый, она неоднократно принимала участие в международных научных конференциях и симпозиумах, в том числе: в Болгарии, Греции, Дании, Италии, США, Франции, Югославии и других странах; она постоянно приглашается зарубежными университетами для чтения лекций о русской иконописи (Миланский университет, Университет Крита (Греция), ряд крупнейших университетов США). См. основные работы: Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967; Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976; Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982 (в соавторстве с В.К. Лауриной, Э.А. Гордиенко); Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988 (вышла также на англ., нем., фр.); Лицевые руко-

писи Великого Новгорода. XV век». М., 1994; *Fonti della Sapienza. Milano, 1996; La pittura russa. Il Medioevo. Milano, 2001* (в соавторстве с В.Д. Сарабьяновым); Иконы Северо-восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII — середина XIV века. М., 2004; «Смотря на образ древних живописцев...» Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007.

См. о ней: *Попов Г.В.* Энгелина Сергеевна Смирнова. Избрание и избранность // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007. С. 5–18 (здесь же приведен список трудов Э.С. Смирновой — С. 19–38).

¹⁹⁵ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

¹⁹⁶ М.М. Алленов родился в 1942 году в городе Тамбове. В 1959–1964 годах он учился на отделении истории искусства исторического факультета МГУ. М.М. Алленов специализировался по кафедре истории русского и советского искусства и его дипломная работа «Владимирские эскизы М. Врубеля» была написана под руководством профессора А.А. Федорова-Давыдова. В 1964–1968 годах он был аспирантом НИИ искусствознания Министерства культуры СССР. Преподавательская работа М.М. Алленова в МГУ началась в 1968 году на кафедре истории отечественного искусства (тогда — истории русского и советского искусства). Последовательно он работал ассистентом, доцентом (с 1977). С 1998 года М.М. Алленов — профессор кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ. В 1975 году он защитил кандидатская диссертация «Картина А. Иванова «Явление Христа народу». Идеино-художественная проблематика». И в 1995 году — докторскую диссертацию «Метаморфозы романтической идеи в лейтмотивах русского искусства». Основной лекционный курс, который читает М.М. Алленов на отделении «История русского искусства XIX — начала XX века», сопровождается чтением спецкурсов, которые пользуются у студентов неизменной популярностью. В разные годы им были разработаны и прочитаны следующие спецкурсы: «Творчество Александра Иванова», «Михаил Врубель и русский символизм», «Постановка вопроса как проблема искусствоведческого исследования», «Обратное иллюстрирование: памятники изобразительных искусств в памятниках изящной словесности», «Изображение и слово: поэтика названий в русской живописи». Кроме того для студентов-историков на протяжении ряда лет им читался курс по истории русского искусства от истоков до современности. М.М. Алленов постоянно ведет семинар «Русское искусство XVIII — начала XX века». Через его спецсеминар «Проблемы изучения русского искусства XIX века» прошло

не одно поколение выпускников. За время работы в университете М.М. Алленовым было подготовлено около 90 дипломников, осуществлялось научное руководство диссертациями и работой иностранных стажеров. М.М. Алленов с 1962 по 1968 год работал в Государственной Третьяковской галерее в должности научного сотрудника-экскурсовода. Уже будучи преподавателем МГУ, он принимал участие в формировании ряда выставок в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и Третьяковской галерее. При его непосредственном участии (включая работу над сопровождающей выставку литературой) прошли экспозиции за рубежом: «Moscow. Treasures and Traditions», состоявшейся в Сиэтле и Вашингтоне в 1990 году и «Michail Wrubel, der russische Symbolist» — в Дюссельдорфе и Мюнхене в 1997 г. М.М. Алленов — постоянный участник «Випперовских чтений» в Москве и «Пунинских чтений» в Санкт-Петербурге. Он неоднократно выступал с докладами и сообщениями за рубежом (Испания, Англия, США, Франция). Весной 1999 года по приглашению Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (сектор истории русской культуры) им был прочитан цикл лекций по теме «Изображение и слово. Поэтические реакции на произведения изобразительного искусства в русской литературе XIX — начала XX века».

См. основные работы: Илья Иванович Машков. М., 1973; Русское искусство второй половины XIX — начала XX века // История русского и советского искусства. Учебное пособие для исторических факультетов университетов. М., 1979 (2-е изд.: М., 1989); Александр Андреевич Иванов. М., 1980; Русское искусство XIX — начала XX века искусство // Алленов М.М., Евангулова О.С., Лившиц Л.И. Русское искусство X–XX веков. М., 1989; L'Art Russe au XIX siecle // L'Art Russe. Citadelles, Paris, 1991; Михаил Врубель. М., 1996 (2-е изд.: М., 2000); Василий Суриков. М., 1996; Александр Иванов. М., 1997; Павел Федотов. М., 2000; Русское искусство XVIII- начала XX века. М., 2000. Тексты о текстах. М., 2003.

¹⁹⁷ Е.А. Сердюк родилась в 1951 году. Ее отец — А.Ф. Сердюк — был на дипломатической работе и специализировался по Японии. Мать — Г.В. Алямовская — занималась проблемами оформления книги и книжной графикой. Первое место работы Е.А. Сердюк — Государственный музей Востока, где она начала работать после окончания школы — сначала внештатным экскурсоводом, а затем научным сотрудником. Она вновь вернулась туда на должность главного методиста после окончания МГУ (отделение истории искусства исторического факультета) в 1974 году и аспирантуры в 1977 году. В том же году под руководством Н.А. Виноградовой она защи-

тила кандидатскую диссертацию на тему «Японская классическая гравюра и театр Кабуки». С 1980 года работает на кафедре всеобщей истории искусства. В 1988 году получила звание доцента. Е.А. Сердюк — первый в истории кафедры штатный преподаватель, полностью сосредоточенный на курсах «Искусство Индии, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии», а в дальнейшем — и «Искусство стран ислама». Она ведет общий спецсеминар по искусству Востока и читает ряд специальных курсов, связанных в основном с искусством буддизма и индуизма, их сравнительным изучением на материале разных стран. В период ее работы на кафедре было значительно расширено время, уделяемое в программе на обязательные курсы лекций по искусству Востока, увеличилось количество дипломников и аспирантов. Под ее руководством были защищены четыре кандидатские диссертации. Среди ее выпускников — доценты, ведущие научные сотрудники, высококвалифицированные специалисты по восточному искусству, составляющие научную школу. Е.А. Сердюк стажировалась по буддийскому искусству в Делийском университете (1983–1984 гг.) и университете Гакусюин в Токио (1999–2000 гг.), читала в Делийском университете курс по искусству Дальнего Востока, а также цикл лекций в университете Карлтон (Оттава, Канада). Она много путешествует по странам Востока (Индия, Непал, Таиланд, Япония, Корея, Моголия), занимаясь натурным изучением и фотосъемкой памятников архитектуры и скульптуры. Объект ее особого интереса — буддийская пластика Японии в контексте мирового буддийского искусства. Параллельно Е.А. Сердюк заведует Отделом искусства стран Азии и Африки Государственного Института искусствознания, где также руководит аспирантами и соискателями. Е.А. Сердюк — автор сборника эссе и рассказов «Житие преждевременного, или Джатаки о сэнсэе» (М., 1993), других публикаций в литературно-художественных изданиях. Она — член Союза художников. В 1980–1990-х годах она занималась также прикладной психологией применительно к преподаванию и художественному восприятию. Имеет степень Мастера нейро-лингвистического программирования (BC NLP Neuro-Linguistic Programming Institute, Canada, 1994) и имеет ряд статей в международных журналах и сборниках по этой тематике. См. основные работы: Японская театральная гравюра XVII–XIX вв. М., 1990; Современное искусство арабского народа Палестины. М., 1982. (в соавторстве с А.Ф. Бердниковым); Искусство Японии периодов Муромати, Момояма и Эдо // Искусство стран и народов мира. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981; Судьбы пейзажного мышления в японском искусстве Нового времени // Человек и природа в японской культуре. Сборник статей. М., 1985;

Убранство, аксессуары богослужения и музыкальные инструменты в буддийских храмах Японии. Опыт систематизации // Вестник МГУ. Серия «История». 2006, №3 (в соавторстве с М.В. Есиповой).

¹⁹⁸ Ф.В. Заничев родился в Москве в 1955 году. Он получил образование в художественной школе имени В.И. Сурикова, что часто помогало ему в его дальнейшей научной и педагогической деятельности. Сразу после окончания английской спецшколы №38 на Житной улице в Москве он не поступил в Московский университет и работал в архиве ЦГАДА. На отделении истории и теории искусства исторического факультета МГУ Ф.В. Заничев начал учиться только с 1973 года. По окончании университета поступил в аспирантуру кафедры истории зарубежного искусства (специализировался по искусству Испании XVII века) и тогда же стал работать старшим лаборантом на кафедре. Позднее он руководил работой мемориального кабинета В.Н. Лазарева и начал читать лекции по западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков на вечернем отделении, ведя соответствующий семинар, параллельно со своим учителем Ю.К. Золотовым, который читал этот курс на дневном отделении. Учебная нагрузка Ф.В. Заничева была очень разнообразной. Он читал курс лекций «Введение в историю искусства» и вел семинар «Описание и анализ памятников», а для студентов-историков вел курс «История зарубежного искусства», на экономическом факультете МГУ читал лекции по «Истории мировых цивилизаций» и «Культурологии». Студентам запомнились проводимые им летние практики в Ленинграде и Санкт-Петербурге, в Новгороде и на Кавказе, а также очень содержательные ознакомительные поездки в рамках работы Научного студенческого общества по памятникам Москвы и Подмосковья, старым русским городам. В 1989 году он защитил кандидатскую диссертацию «Пути развития реализма в испанской живописи XVII века».

¹⁹⁹ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

²⁰⁰ И.И. Тучков родился в 1956 году в Москве в семье геологов. В 1973 году он поступил на отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ, которое окончил в 1978 году, написав дипломную работу «Пейзаж в искусстве Среднего царства» под руководством Н.М. Никулиной. После окончания Московского университета поступил в аспирантуру кафедры истории зарубежного искусства, которую и закончил в 1981 году. В 1988 году И.И. Тучков защитил кандидатскую диссертацию «Монументально-декоративные росписи вилл итальянского Возрождения и античная традиция (Флоренция и Рим)» под руководством В.Н. Гращенкова. В МГУ он преподает с 1981 года (ассистент, старший преподаватель, доцент —

с 1994, с 2009 года – профессор). Был на годичной стажировке в Римском университете «Ла Сапиенца» в 1992–93 годах. За монографию «Классическая традиция и искусство Возрождения (росписи вилл Флоренции и Рима)» удостоен Шуваловской премии МГУ (1994). С 2003 года И.И. Тучков исполнял обязанности заместителя заведующего кафедрой всеобщей истории искусства, а с 2007 года – заведующего кафедрой всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ. За время работы на отделении читал основные курсы лекций «Искусство Древнего Рима», «Искусство эпохи Возрождения», и вел семинары по этим дисциплинам. В разные годы И.И. Тучков также читал такие лекционные курсы, как «Введение в историю искусства», «История зарубежного искусства» на историческом и философском факультетах МГУ, вел семинар «Описание и анализ памятников» на отделении истории и теории искусства. А также читал лекционные курсы «История мировых цивилизаций», «Культурология» на экономическом факультете МГУ и «Искусство XIX века» на философском факультете МГУ, вел спецкурсы и спецсеминары по истории виллы в европейской культуре от античности до Нового времени, руководил учебно-производственными практиками, читал курс лекций «Искусство Древнего Рима» в РГГУ. И.И. Тучков – член московского отделения международного Общества Данте Алигьери, Ассоциации искусствоведов (АИС), Российского национального комитета Международного совета музеев (ИКОМ), Московского союза художников. Член редколлегии и ответственный редактор «Итальянского сборника», член редколлегии сборника «Лазаревские чтения».

См. основные работы: Фреска Понтормо в Поджо а Кайяно и античная традиция // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1980. С. 142–154; Художественные особенности росписи итальянских вилл XVI века // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1981. С. 158–169; Классическая традиция и искусство Возрождения (Росписи вилл Флоренции и Рима). М., 1992; «Genius Loci». Вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 177–190; «Записки» Екатерины Романовны Дашковой о пребывании в Италии // Итальянский сборник. М., 1999. Вып. 1. С. 120–165; Номо Faber. Портрет историка искусства. (К 75-летию В.Н. Гращенкова) // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 5–30 (в соавторстве); От приюта охотников к загородной резиденции. Регулярный парк виллы Ланте в Баньяйя // Искусствознание, 1/01. М., 2001. С. 209–223; Вилла Джулия на Виа Фламиния в Риме // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 137–152; «Гимн во славу ренессансной

виллы: Декорация лоджии Палаццины Гамбара в Баньяйя // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 419–433; Триумфальный въезд и торжественный прием. Villa Giulia на Via Flaminia в Риме // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 120–169; «Подвиги Геракла» на вилле Фарнезе в Капрарола // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 164–178; Вилла Абамелек в Риме // Пинакотекa. М., 2003. №16–17. С. 196–198; Париж – Санкт-Петербург 1800–1830. Когда Россия говорила по-французски... Каталог выставки. М., 2003. (один из авторов концепции); Роспись Зала делле Ассе в Кастелло Сфорцеско в Милане // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 70–91; Genius Loci и Вилла Ланте на Яникульском холме в Риме. «Память места» в ее ренессансном истолковании // Итальянский сборник. М., 2005. Вып. 4. С. 40–113; Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М., 2007; Живописная декорация вилл Рима XVI столетия. Принципы и художественные особенности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2008. [Т.] 1. С. 212–217; Templum Mundi. Л.Б. Альберти об идеале загородной жизни и вилле // Леон Баттиста Альберти и культура Возрождения. Отв. редактор Л.М. Брагина. М., 2008. С. 111–172; Памяти Виктора Петровича Головина. 1954–2007 // Итальянский сборник. М., 2009. Вып. 5. С. 8–14 (в соавторстве).

²⁰¹ А.Л. Расторгуев родился в 1958 году в Москве в семье преподавателей высшей школы. Поступил на физический факультет МГУ в 1975 году. В 1976 году А.Л. Расторгуев перевелся на исторический факультет на отделение истории искусства и закончил его в 1980 году. В 1980–1983 годах он учился в аспирантуре исторического факультета по кафедре истории зарубежного искусства и в 1984 году защитил кандидатскую диссертацию «Перспектива в живописи итальянского Возрождения. Основные этапы ее исторического развития» под руководством В.Н. Гращенкова. С декабря 1984 года он работает на кафедре истории зарубежного искусства в должности младшего научного сотрудника, впоследствии ассистента и с 1991 года доцента. За время работы в Московском университете читал следующие лекционные курсы: «Введение в историю искусств», «История искусства западноевропейского средневековья», вел семинар «Описание и анализ памятников», а для студентов историков читает курс «История зарубежного искусства», руководил летними студенческими практиками. Кроме этого А.Л. Расторгуев читал следующие спецкурсы: «История христианской иконографии», «Художествен-

ные проблемы искусства поздней античности», «Иконография великих французских готических соборов», «Поздняя готика и искусство «arts nova»», вел спецсеминары «Художественные проблемы поздней готики» «Иконография искусства северного Возрождения от Дюрера до Брейгеля» и многие другие.

См. основные работы: Перспектива в живописи итальянского Возрождения. Основные аспекты проблемы // Проблемы истории античности и средних веков. М. 1983. С. 128–145; Пространственные структуры в живописи Паоло Веронезе. Опыт интерпретации // Советское искусствознание '82. М., 1984. Вып. 2. с. 215–33; Обманки // Декоративное искусство. 1984. №6; Измерение пространства человеческой фигурой. К истории одного композиционного приема в живописи раннего Возрождения // Пространство картины. М. 1988; Новая жизнь, или возвращение к колыбельной // Иосиф Бродский размером подлинника. Таллин. 1990. С. 193–214; Вступление к каталогу выставки «Западноевропейский рисунок 16–20 веков из собраний Кунстхалле в Бремене. М., 1992; Интуиция абсолюта в поэзии Иосифа Бродского // Звезда. 1993. №1. С. 173–183; К истории коллекции рисунков Дрезденского гравюрного кабинета // Spoils of War. New York. 1996. P. 160–166; Место и природа символа в пространственной композиции итальянских «Благовещений» 15 века // Вопросы искусствознания. XI (2.97) М. 1997. С. 298–317; Памяти учителя // «Итальянский сборник». М., 2005. Вып. 4. С. 5–7; Изучение христианской культуры как часть религиозного опыта современности: от С.С. Аверинцева до наших дней // «Церковное искусство и его преподавание». Труды научной конференции Свято-Филаретовской духовной академии. М. 2007. С. 34–61; Жизнь и труды Эмиля Маля. Предисловие к переводу книги Э. Маля «Религиозное искусство 13 века во Франции» // Эмиль Маль. Религиозное искусство 13 века во Франции. М. 2009. С. 5–20.

²⁰² Г.И. Ревзин родился в 1964 году. Он перевелся на отделение истории искусства с отделения ОСИПЛ филологического факультета МГУ в 1983 году и закончил его в 1988 году. Научным руководителем дипломной работы и кандидатской диссертации Г.И. Ревзина был — Д.В.Сарабьянов. Г.И. Ревзин преподавал на кафедре истории русского искусства с 1991 по 2000 год (сначала — м.н.с., затем — старший преподаватель), ушел по собственному желанию, поддержанному заведующим кафедрой А.И. Морозовым. На кафедре Г.И. Ревзин читал основной курс «Русское искусство XIX — начала XX века» для студентов отделения и курс лекций «Русское искусство X–XX вв.» для студентов-историков, а также лекции по истории советской архитектуры в составе курса А.И. Морозова «Советское искусство».

Для студентов отделения Г.И. Ревзиным был прочитан ряд спецкурсов. Г.И. Ревзин — кандидат наук (1991). С 1989 по 1999 год он — младший научный сотрудник, научный сотрудник, ученый секретарь, старший научный сотрудник НИИ теории архитектуры и градостроительства. Автор более 50 научных статей по теории и истории архитектуры. С 1991 года Г.И. Ревзин — основатель (совместно с Вл.В.Седовым) и ученый секретарь Общества историков архитектуры (1991–1997). С 1996 по 2000 год — заместитель главного редактора журнала «Проект Россия». С 2001 года по настоящее время — основатель и главный редактор журнала «Проект Классика». В 2008 году совместно с В. Хречко основал «Агентство архитектурных новостей» (на сайте www.archi.ru). Г.И. Ревзин вел архитектурную полосу в газете «Сегодня» (1994), «Независимой газете» (1995–1996). С 1997 года — корреспондент, обозреватель, специальный корреспондент издательского дома «Коммерсант». Автор более 1200 статей в периодической печати по темам архитектуры, живописи, современного искусства, культурной политики, в основном, в газетах «Сегодня», «Независимая», «Коммерсант», журналах «Власть», «Weekend», «GQ», «AD», «Проект Россия», «Проект Классика». Обновляемый электронный архив избранных публикаций 2000-х гг. (более 500) на сайтах www.archi.ru, www.kommersant.ru. Г.И. Ревзин — куратор архитектурных выставок (2000, 2008 гг. — Венецианская Биеннале, российский павильон, 2005 — «Москва — Берлин. Архитектура» (МУАР).

См. его некоторые работы: Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., «Общество историков архитектуры», вып. 2., 1992; Михаил Филиппов, архитектор-художник. Каталог российского павильона архитектурной биеннале в Венеции. Т. 2. М., 2000; Очерки по философии архитектурной формы. М., ОГИ, 2002; Путешествие в античность. 39 городов Средиземноморья. Турция, Сирия, Ливан, Иордания, Тунис. 61 таблица с комментариями. М., 2005; На пути в Боливию. Очерки русской духовности. М., 2006.

²⁰³ В.Н. Бодрова родилась в 1945 году в Москве. До поступления на отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ она окончила Московский институт химического машиностроения, получив диплом инженера-химика, и работала по специальности. В 1985 году В.Н. Бодрова окончила кафедру зарубежного искусства исторического факультета МГУ. Ее дипломная работа, посвященная голландской живописи XVII века, была написана под руководством Ю.К. Золотова и удостоена первой премии на конкурсе дипломных работ исторического факультета. Кандидатскую диссертацию «Античные образы в голландской живописи XVII века»

В.Н. Бодрова защитила в 2005 году (научный руководитель – В.Н. Гращенков). С 1979 года В.Н. Бодрова работает на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ сначала редактором, младшим научным сотрудником и затем преподавателем. С 1985 года она читает курсы лекций по истории западноевропейского искусства эпохи Барокко и Классицизма (разделы посвященные искусству Голландии и Фландрии) и музееведению, ведет семинары, спецкурсы, а также читает курс лекций «История зарубежного искусства» для студентов-историков и студентов философского факультета МГУ. С 1999 по 2002 год В.Н. Бодрова по совместительству работала в Московском музее современного искусства в должности ученого секретаря и принимала участие в создании масштабного коллективного труда – каталога коллекции вновь созданного музея. Основные профессиональные интересы связаны с проблемами голландской живописи XVII века.

См. основные публикации: XX век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства. Каталог. М., 2003 (в соавторстве); Влияние театра на голландскую живопись XVII века: античные темы и образы // ИНИОН РАН. М., 2005; Античные образы в голландской живописи XVII века. М., 2005; Классические темы и образы в живописи Северных Нидерландов в XVII веке. Программа спецкурса. М., 2009.

²⁰⁴ С.С. Веселова в 1988 году окончила кафедру истории русского и советского искусства исторического факультета МГУ. Свой первый опыт преподавательской деятельности она получила в 1988–1989 годы в Текстильном институте (ныне Академия), где читала курс лекций по истории русского искусства. Начало чтения курса лекций «История русского искусства X–XX веков» С.С. Веселовой в МГУ относится к 1989–1990 учебному году, когда она начала читать этот курс на филологическом и историческом факультетах. В 1990 году она подготовила и начала читать, продолжая традицию Р.С. Кауфмана, курс лекций, посвященный истории русской художественной критики.

См.: основные публикации С.С. Веселовой: Программа для поступающих на отделение «История искусства» исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2001; Программа курсов лекций для слушателей Академии повышения квалификации и переподготовки работников образования «История ландшафтного искусства» и «Ландшафтный дизайн XX века». М., 2005; Разные миры Евгении Кокоревой // Наш изограф. 2009. июль 2009; Кисть, извлекающая свет (памяти художника Виталия Самойлова) // Наш изограф. 2009. август; «Эхо прошедшего времени» (Историко-художественная кон-

цепция выставочного проекта) // Мезонин. 2004. №9; «Viva Italia!» (Об итальянской стилистике в современном российском ландшафтном дизайне) // Ландшафтный дизайн. 2006. №1; «В поисках русского сада...» // серия статей в журнале «Домограф» (Санкт-Петербург), 2006, №5, №7, №9; Национальные черты русского паркостроения // «Ландшафтная архитектура. Дизайн» и «Архитектура. Строительство. Дизайн» (объединенный номер). 2007. №4; Озерова Л.В., Веселова С.С. Зимние сады: прошлое, настоящее, будущее. М., 2007; «В городском саду играет духовой оркестр...» // Ландшафтная архитектура. Дизайн. 2008. №2; Садово-парковые композиции А.Т. Болотова в контексте национальных традиций российского ландшафтного искусства. // Вступ. статья к каталогу выставки «Ландшафтная архитектура. Взгляд из дома». М., 2008; «Животворящие святыни» (о мемориальных сооружениях в российских садах) // «Ландшафтная архитектура. Дизайн» и «Архитектура. Строительство. Дизайн» (объединенный номер). 2008. №4; Зимний сад глазами художника // Изобразительное искусство в школе. 2009. №3; *Лучинский Л.Т. Устройство декоративных садов на открытом воздухе. Пенза, 1891 г.* // Вступительная статья, комментарии и подбор иллюстраций к современному изданию: М., 2009; «Хрустальные дворцы» в России: фантазии и реалии // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2009. №4.

²⁰⁵ В.Д. Дажина родилась в Москве в 1944 году в семье историков. В 1969 года она окончила отделение истории искусства исторического факультета МГУ. По рекомендации кафедры зарубежного искусства поступила в очную аспирантуру, которую закончила в 1972 году. В период учебы в университете В.Д. Дажина работала экскурсоводом в Останкинском дворце-музее, научным сотрудником Дома-музея В.М. Васнецова. После окончания аспирантуры она работала консультантом правления СХ РСФСР (1972–1974) и научным редактором редакции искусства и архитектуры издательства «Советская энциклопедия» (1974–1981). За время работы в издательстве В.Д. Дажина принимала участие в подготовке и написании статей для Большой Советской энциклопедии, Популярной художественной энциклопедии и Краткой художественной энциклопедии стран и народов мира (4–5 тома). В настоящее время она продолжает сотрудничество с энциклопедическими изданиями, участвует как автор и член редколлегии в изданиях «Католическая энциклопедия» и энциклопедии «Культура Возрождения». Педагогический стаж работы в вузах и в системе повышения квалификации В.Д. Дажиной составляет более 30 лет. Она начинала свою педагогическую деятельность в 1975 году почасовиком на кафедре зарубежного искусства МГУ,

где вела курс «Искусство Возрождения» и спецкурс «Проблемы европейского маньеризма», а с 1980 по 1985 годы В.Д. Дажина читала специальные курсы по памятникам русской архитектуры и крупнейшим музеям России в Институте повышения квалификации Госкоминтуриста. В течение долгого времени (с 1985 по 2003) она была профессором кафедры истории искусства художественно-графического факультета МПГУ, где читала общие курсы: «Искусство Возрождения» и «Современное зарубежное и отечественное искусство», а также вела два спецкурса по вопросам современного и классического искусства. С 2003 года В.Д. Дажина работает на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ в должности профессора, где читает совместно с другими преподавателями кафедры курс лекций по западноевропейскому искусству XVII–XVIII вв. (искусство Италии и Испании указанного периода), а также по искусству Запада XX века и искусству Возрождения. На протяжении многих лет она сотрудничает с Московским государственным художественно-промышленным университетом им. Строганова, где читает годовой курс по синтезу искусств. Круг профессиональных интересов В.Д. Дажиной связан в первую очередь с Италией и ее искусством XVI–XVIII вв., а также с проблемами актуального зарубежного и отечественного искусства. В 1993 году по ее инициативе совместно с В.С. Турчиным и рядом московских художников была образована Школа современного искусства «Свободные мастерские», в которой в системе курсовой подготовки была апробирована принципиально новая дисциплина «Теория и практика современного искусства». В программу обучения помимо практических мастерских для художников были включены такие новые дисциплины, как арт-менеджмент, проблемы арт-рынка и специфика его развития в России, вопросы экспертизы и оценки произведений искусства, особенности работы галериста и куратора в современных условиях. В настоящее время Школа современного искусства «Свободные мастерские» существует в качестве творческого центра по работе с молодыми художниками при Московском музее современного искусства. За время функционирования Школы современного искусства многие практические наработки ее учебных программ были реализованы в других аналогичных образовательных институтах. В настоящее время В.Д. Дажина выступает в том числе и как ведущий эксперт по проблемам образования в области современного искусства и как куратор молодежных программ Московского музея современного искусства. В 1980 году она защитила кандидатскую диссертацию «Творчество Якопо Каруччи да Понтормо и проблемы развития раннего маньеризма во Флоренции» под руководством В.Н. Гра-

щенкова и в 1998 году защитила докторскую диссертацию по совокупности трудов по теме «Художественная жизнь Флоренции в период правления герцога Козимо I Медичи». С 1990 года В.Д. Дажина — доцент, а с 1999 — профессор. Она является членом Союза художников России с 1984 года, членом Ассоциации искусствоведов и критиков с 1992 г., членом Московского бюро Комиссии по культуре Возрождения при РАН, вице-президентом Межрегионального общества истории искусства, экспертом от России в международном культурном фонде Ромуальдо дель Бьянко во Флоренции.

См. некоторые работы: Рафаэль и его время. М., 1983; Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М., 1986; Андреа дель Сарто. Альбом. М., 1986; Влияние Микеланджело на становление творческой индивидуальности Понтормо // Микеланджело и его время. М., 1978; Влияние зрелищно-карнавальной традиции и театральной культуры на раннее творчество Понтормо // Советское искусствознание '79. Вып. 1. М., 1980; Микеланджело и движение итальянской реформации // Культура Возрождения и Реформация. М., 1981; Римское окружение Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986; Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М., 1986; Понтормо и радикальные религиозные движения XVI в. // Искусство Возрождения. М., 1991; Средневековые реминисценции в творчестве Понтормо // Культура Возрождения и Средние века. М., 1993; «Страшный суд» Микеланджело. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания. Вып. VIII (1.96), М., 1996; Радикальные религиозные движения XVI в. и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997; Росписи Понтормо в хоре церкви Сан Лоренцо // Искусство и культура Италии эпохи Просвещения. М., 1997; «Навязанная память»: мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I Медичи // Вопросы искусствознания. 2/97. М., 1997; Портретная иконография Медичи. От республики к монархии // Культура Возрождения и власть. М., 1999; Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. 1/98. М., 1998; Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание». 1/99. М., 1999; Театрализованные представления при дворе Великих герцогов Тосканских. Свадебные торжества 1579 и 1608 // Итальянский сборник. Вып. 1. М., 1999; Театр Лоренцо Бернини // Итальянский сборник. Вып. 2. М., 2000; Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М., 2001; Одинокий странник в заколдованном лесу. Священная роща в Бомарцо // Искусствознание». 1.02.

М., 2002; Леонардо да Винчи. Апология живописи // Искусствоведение». 2.02. М., 2002; Флоренция времени правления Великих герцогов Тосканских: искусство и политика // Древнерусское искусство. Византия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. СПб., 2002; Римское окружение Микеланджело // От Средних веков к Возрождению. СПб., 2003; Эротика и политика. Росписи Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе // Миф в культуре Возрождения. М., 2003; Слово и образ в искусстве Леонардо да Винчи // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004; Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко // Театр и театральность в культуре Возрождения. М., 2005; Церковь Санта Мария ди Сан Бьяджо в Монтепульчано. Проблема сложения типологии вотивной и паломнической церкви Возрождения // Леон Батиста Альберти и культура Возрождения. М., 2008; Любовь и смерть в творчестве Микеланджело // Образы любви и красоты в культуре Возрождения». М., 2008; «Аллегория любви» Аньоло Бронзино. Проблемы стиля и интерпретации // Итальянский сборник. Вып. 5. М., 2009. С. 119–136. Участие в составлении и комментировании текстов в «Эстетике Ренессанса». Т. 2., М., 1981; Научное редактирование и комментарии к книге Р. Лонги «От Чимабуэ до Моранди». М., 1984; Научное редактирование и послесловие к книге Дж. К. Аргана «История итальянского искусства». Т. 1–2. М., 1990; Научное редактирование и послесловие к книге Э. Панофского «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада». М., 1998; Перевод книги «Искусство Италии». М., 2001; Перевод, сверка и комментарии к книге У. Патера «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии». М., 2006; Перевод глав «Неоплатонизм в Тоскане и на Севере Италии (Бандинелли и Тициан)» и «Движение неоплатонизма и Микеланджело» с послесловиями из книги Э. Панофского «Этюды по иконологии» // Искусствознание. 07/08, 08/08. М., 2008.

²⁰⁶ А.А. Карев родился в 1950 году в городе Пскове. Свое профессиональное образование он получил на отделении истории искусства Исторического ф-та МГУ, которое окончил в 1976 году по кафедре истории русского и советского искусства. Дипломная работа А.А. Карева — «Алексей Петрович Антропов: Проблемы творчества» была защищена под руководством О.С. Евангуловой. В 1984 он защитил кандидатскую диссертацию «Основные особенности портретной миниатюры в России XVIII века», где его руководителем также была О.С. Евангулова. Докторская диссертация А.А. Карева «Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма» была защищена в 2000 году в МГУ. В 1976–1984 годах он работал

в Музее-усадьбе «Архангельское» в качестве старшего научного сотрудника, хранителя фондов, методиста-руководителя экскурсионной и лекционной работы музея. С 1984 года А.А. Карев преподает на кафедре истории художественной культуры Московского педагогического государственного университета (ранее — Московский государственный педагогический институт им. В.И. Ленина), с 1985 в должности доцента (ученое звание присвоено в 1990), а с 1994 — в должности профессора этой кафедры. Здесь он читал лекционные курсы — «Введение в историю искусства», «Искусство Древнего мира», «Западноевропейское искусство Средних веков», «Западноевропейское искусство XVII–XVIII века», «Русское искусство XVIII века» на художественно-графическом факультете, а также, «Русское искусство X–XX вв.» для студентов непрофильных факультетов. В штат МГУ на кафедру истории отечественного искусства А.А. Карев зачислен в 2000 году (до этого с 1979 года он работал здесь же в качестве преподавателя-почасовика). С 2002 года — он профессор кафедры отечественного искусства. А.А. Карев читает основные лекционные курсы: «Русское искусство XVIII века» и «История русского искусства» для студентов-историков, ведет семинар «Русское искусство XVIII — начала XX веков». Совместно с профессором О.С. Евангуловой руководит работой спецсеминара «Проблемы русского искусства XVIII века». Опыт музейной, преподавательской и научной работы А.А. Карева синтезировался в спецкурсе «Основы типологии, иконографии и атрибуции произведений русской живописи XVIII века». Сфера научных интересов А.А. Карева — русская художественная культура XVIII века, искусство портрета, стилевая проблематика, специфика изобразительного языка живописи и графики. Наряду с педагогической и научной работой он принимает участие в художественной жизни Москвы и Подмоскovie. А.А. Карев автор ряда каталогов и статей о подмосковных живописцах. С 1989 года — член Союза художников СССР, член Ассоциации искусствоведов, член Российского общества по изучению XVIII века.

См. некоторые работы А.А. Карева: Портретная миниатюра в русской жизни XVIII века // Проблемы истории СССР. Вып. XI. М.: МГУ, 1980; Боровиковский-миниатюрист (к проблеме взаимоотношения миниатюры и станкового портрета) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 3. Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы. Межвузовский сборник. Л., 1986. №9; Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий: К вопросу об особенностях творческого метода // Вестник Московского университета. Серия «История». 1986. №5 (в соавторстве с О.С. Евангуловой); Миниатюрный портрет в России XVIII века. М.: Искусство, 1989; А.П. Ло-

сенко и русский портрет 1760-х годов // Век Просвещения: Россия и Франция. Материалы научной конференции. «Виперовские чтения 1987». Вып. XX. М., 1989; Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994 (в соавторстве с О.С. Евангуловой); Русское искусство XVIII века. Учебное пособие. М., 1995; Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о сословном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3, 1997; «Зрак» красавицы в русской живописи и поэзии XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 4, 1998; Екатерина II в панегирическом пространстве живописи и поэзии // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 5, 1999; Суждение о портрете в России на рубеже барокко и классицизма // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 6, М., 2000; О сословном идеале в русском портрете XVIII в. // Вестник Московского университета. Серия «История». 2003. №6; Классицизм в русской живописи. М., 2003; Искусство в России XVIII века. Учебное пособие. М., 2004; К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: Сб. статей. Вып. 8. М., 2004; Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М., 2006; Человек в Храме Природы. Проблемы взаимодействия модели и пейзажного фона в русском портрете второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 10. 2006; Некоторые функции жеста в русском портрете XVIII века // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Сб. статей / Гос. Эрмитаж; под ред. А.В. Камчатовой. СПб., 2006; Символика «триумфального поля» в гравюре петровского времени. Опыт интерпретации // Искусствознание. 1/08 (XXXI). М., 2008; О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский. // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 11, 2008.

²⁰⁷ В.В. Зверев окончил в 1962 году Дагестанское художественное училище. Впоследствии он поступил на отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ, после окончания которого (1972) работал в Государственном научно-исследовательском институте реставрации. В.В. Зверев принимал участие в археологических экспедициях на Кара-тепе, занимался изданием трудов Государственного научно-исследовательского института реставрации «Художественное наследие» (№№ 15–22). С 1980 года он работает

по совместительству, с 1999 года по совместительству на ставке доцента и с 2005 года уже полностью на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ. Основная сфера его научных интересов — теория и история реставрации, практическая реставрация станковой живописи, масляная живопись и книжный дизайн. В 1984 году В.В. Зверев защитил кандидатскую диссертацию «Формирование теории и практики научной реставрации в России в XIX — начале XX вв.». В Московском университете он читает основные курсы: «Основы консервации и реставрации памятников», «Техники изобразительного искусства», автор спецкурса «Масляная живопись: техника и реставрация».

См. основные работы В.В. Зверева: Формирование теории и практики научной реставрации в России в XVIII — начале XX вв. // *Художественное наследие*. М., 1977. №5; Проблемы и методы научной реставрации монументальной живописи. Реставрация, исследование и хранение музейных ценностей. Обзорная информация. М. 1981. Вып. 2; Olga et Leonide Tikhomirov. Peinture // Сост., отв. ред. и предисловие В.В. Зверев. Paris, 1981; Формирование теории и практики научной реставрации в России в XVIII — начале XIX вв. // *Художественное наследие-10*, М., 1985; Concerning the Question of the Formation of Scientific Restoration // Н. Althöfer. Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung. München 1987; О толковании основных терминов в научной реставрации // *Художественное наследие*. Внеочередной выпуск. М., 1989; Методические рекомендации по реконструкции и реставрации археологических находок // *Художественное наследие*. Внеочередной выпуск. М., 1989 (совместно с Л.А. Лелековым); От поновления к научной реставрации. М. 1999; Ольга Владимировна, разрешите посмотреть в Ваш микроскоп? // *Профессия — реставратор*. Труды и дни Ольги Лелековой. М., 2003; Реставрация слово и термин // *Художественное наследие* №22 (52). М., 2005; От поновления к научной реставрации // *Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках*. История, проблемы: Учебное пособие. Отв. ред. Л.И. Лифшиц, А.В. Трезвов. М., 2008.

²⁰⁸ М.В. Соколова родилась в 1970 году в Москве. Она закончила отделение истории и теории искусства в 1992 году и в 1995 году защитила кандидатскую диссертацию «Художественная жизнь Рима первой половины XIX века» под руководством В.Н. Гращенкова. На кафедре всеобщей истории искусства работает с 1996 года. Сфера ее научных интересов — западноевропейское искусство XIX века и искусство Англии Нового времени. Основные лекционные курсы, которые читает М.В. Соколова — «Западноевропейское искусство эпо-

хи Барокко и Классицизма» (раздел, посвященный искусству Англии), «Западноевропейское искусство XIX века», а также «История зарубежного искусства» для студентов-историков. Кроме того М.В. Соколова ведет семинар «Описание и анализ памятников». Наряду с этим ею были прочитаны следующие спецкурсы: «Мир английской усадьбы» (2004–2005), «Английская графика XVIII–XIX веков» (2008–2009).

См. основные работы: Заимствование иностранных терминов в современном искусствознании: в поисках аналогов // Терминоведение и профессиональная лингводидактика. Вып. I. М., 1993; Рим и европейский художественный процесс: конец диалога // Диалог культур. ИСБ РАН. Конференция молодых ученых. М., 1995; Русское искусство в поисках «сюжета всемирного». Ф. Бруни «Медный змий» // Библия в культуре и искусстве. Випперовские чтения. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1996; Наполеоновская эпоха в Риме в зеркале градостроительных проектов // Вопросы искусствознания. VIII. 1/96. М., 1996; «Агго гомано»: особенности восприятия темы во французской и русской культуре первой половины XIX в. // Итальянский сборник. М., 1999; Сан Паоло фуори ле Мура: история воссоздания памятника // Канова и его эпоха. М., 2005; Сценическое действие как предмет и принцип изображения в жанровой живописи Уильяма Хогарта // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Материалы научной конференции ГЭ. СПб., 2006.

²⁰⁹ С.С. Ванеян родился в 1964 году в Москве в семье служащих. После окончания средней школы (и Детской художественной школы №1 на Пречистенке) некоторое время трудился в ЦДХ на Крымском валу, после чего поступил на отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Первые два курса он обучался на вечернем отделении, совмещая учебу с обязанностями лаборанта Отдела графики ГМИИ имени А.С. Пушкина. Закончил МГУ в 1989 году (дипломная работа, написанная под руководством В.Н. Гращенкова, посвящена проблемам североитальянской поздней готики). Три последующих года С.С. Ванеян – сотрудник Отдела популяризации и экскурсионного бюро ГМИИ. Одновременно С.С. Ванеян начал преподавательскую деятельность (в разных частных учебных заведениях и в средней школе) и сотрудничество со «Словарем русских писателей» Большой Советской (Российской) Энциклопедии (в общей сложности написал шесть статей, в том числе – о М. Н. Каткове). Примерно в то же время он обращается к церковному служению (алтарник храма Успения Пресвятой Богородицы в Гончарах). В 1992 году Святейшим Патриархом Алексием II С.С. Ванеян рукополагается во диаконы и

служит в храме Рождества св. Иоанна Предтечи в Ивановском. В 1999 году — рукоположен во пресвитеры и несет (по настоящее время) послушание в храме Рождества Пресвятой Богородицы в Капотне (и в храме Казанской иконы Божией Матери на Калужской площади). В 1997 году он поступает в аспирантуру при кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ и в 1999 году защищает кандидатскую диссертацию, посвященную известному венскому историку искусства Хансу Зедльмайру, под руководством В.Н. Гращенкова (в 2004 году по теме диссертации выходит монография «Пустующий трон»). С 1998 года С.С. Ванеян — сотрудник кафедры всеобщей истории искусства (лаборант), с 1999 — старший преподаватель, с 2004 — доцент той же кафедры. С 1999 года читает курс лекций «Теории искусства», с 2000 года — «Методологию истории искусства». С.С. Ванеян подготовил и несколько раз читал спецкурс «Психологические проблемы искусства и искусствоведения». Подготовил (при самом дружеском участии и моральной поддержке профессора В.П. Головина) и защитил (2007) докторскую диссертацию «Архитектура и иконография» (в 2009 году по теме диссертации выходит книга «Тело символа», являющаяся продолжением монографии 2006 года «Символика, археология и иконография архитектуры»). С.С. Ванеян сотрудничает с «Православной энциклопедией». Одновременно он является профессором и заведующим Кафедрой теории и истории христианского искусства Факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета, член редколлегии ежегодника «Искусство христианского мира». Профессор и заведующий кафедрой истории и истории искусства Общецерковной аспирантуры.

См. некоторые его труды: В.П. Елагин // Биографический словарь русских писателей. Т. 2; М.Н. Катков // Там же. Т. 2; М.Н. Катков // Российская педагогическая энциклопедия. М., 1993–1999. Т. 3; В.Ф. Корш // Там же. Т. 3; Львова // Там же. Т.3; А.Н. Попов // Там же. Т. 4; Архитектура как икона. // Иконография архитектуры. Сборник статей. М., 1990; А.Н. Попов: славянофильство между самодержавием и народностью // Богословский вестник. Сергиев Посад, 1998. Т. 2. Вып. 1. С. 158–202; Между гештальтом и теофанией. Структурный анализ и история духа в творчестве Ханса Зедльмайра. // Искусствознание, 2/98; «Возникновение собора» и возрождение науки. // Искусствознание. 2/99; Искусствознание как наука и поэзия. // Российский исторический вестник, т. 3, 2000; Пределы смысла и границы пространства. Проблемы интерпретации архитектуры в искусствоведческой рефлексии переходного периода //

Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000; Храм и Грааль в Западном средневековье. // Храм земной и небесный. М., 2003; Иконография архитектуры Рихарда Краутхаймера. // Искусство христианского мира, вып. 9, М., 2006; Архитектура и иконография. Проблемы классических методов истории искусства // Вестник МГУ, 2007, №2; Экфрасис и иконография в сакральном пространстве // Искусство христианского мира. Вып. 10. М., 2007. С.С. Ванеян — автор трех монографий: Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004; Символия, археология, иконография и архитектура. М., 2006; Тело символа. Иконография архитектуры как классический метод. М., 2009 и ряда переводов сочинений Ханса Зедльмайра (Искусство и истина. М., 1999; Утрата середины. М., 2008) и некоторых других историков искусства (Г. Бандманна, Хр. Норберга-Шульца, Х. Бельтинга).

²¹⁰ Е.А. Ефимова родилась в Москве в семье инженеров (1965). В 1987 году она окончила отделение теории и истории искусства исторического факультета МГУ, а в 1990 году — аспирантуру кафедры Всеобщей истории искусства. В 1997 году она защитила кандидатскую диссертацию «Архитектурная теория Филибера Делорма» под руководством В.Н. Гращенкова. Сфера ее научных интересов архитектура и изобразительное искусство Франции XVI–XVIII веков. С 1995 по 2003 годы она принимала активное участие в различных проектах научных исследований, организованных Домом наук о человеке (Maison des Sciences de l'Homme) в Париже и Центром изучения Ренессанса (Centre des Etudes superieures de la Renaissance) в Туре (Франция). Свою педагогическую деятельность Е.А. Ефимова начала в 1990 году на кафедре культурологии Московского энергетического института, затем с 1992 по 2000 год преподавала историю искусства на факультете Изобразительного искусства и народных ремесел Московского педагогического университета. С 2000 года она — доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ. Е.А. Ефимова — член Ассоциации искусствоведов и критиков и Комиссии по культуре Возрождения Научного совета РАН «История Мировой культуры». Активный участник научных конференций, организуемых комиссией по культуре Возрождения, а также «Лазаревских чтений». В Московском университете она ведет основные курсы по западноевропейскому искусству эпохи Барокко и классицизма (раздел «Франция»), семинар «Описание и анализ памятников и курс лекций «Введение в историю искусства», читает курс лекций для студентов-историков «История зарубежного искусства». Ею были прочитаны следующие спецкурсы, которые сопро-

вождались спецсеминарами: «Классическая традиция во Франции от Средних веков до эпохи Просвещения» (2000–2001 учебный год), «Замки Франции» (2001–2002 учебный год), «Искусство витража во Франции» (2002–2003 учебный год), «Искусство французского Возрождения» (2004–2005 учебный год).

См. ее некоторые работы: Теоретические сочинения Филибера Делорма // Вопросы искусствознания. М., 1996. Т. IX. №2. С. 245–271; Архитектура // Энциклопедия для детей и юношества. История искусства. Изобразительное искусство и архитектура. М., 1996. Ч. 1. С. 21–29; Искусство Франции // Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 1. Искусство Возрождения в Северной Европе. М., 1997. С. 530–541; Архитектурные идеи Леонардо да Винчи во Франции // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 129–142; Замок и вилла в ренессансной Франции // Искусствознание. М., 2005. №2. С. 5–27; Леон Батиста Альберти и Филибер Делорм – два взгляда на профессию архитектора // Леон-Баттиста Альберти и культура Возрождения. М., 2008. С. 195–219; Альбомы рисунков античных памятников во французской архитектурной практике эпохи Ренессанса // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. М., 2008. Вып. I. С. 316–351.

²¹¹ А.П. Салиенко профессиональное образование получила в Московском государственном университете на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета (1990–96). Ее дипломная работа была написана под руководством А.И. Морозова. По окончании университета она поступила в аспирантуру отделения и в 1999 году защитила кандидатскую диссертацию «Панорама художественной жизни и образ художника в русской советской прозе 1920–1970-х годов». В Московском университете на кафедре истории отечественного искусства А.П. Салиенко работает с 1996 года, доцент – с 2003 г. Основной преподаваемый ею курс «История отечественного искусства XX века», также А.П. Салиенко ведет спецсеминар «Основные проблемы русского искусства XX века» и спецкурс «По мастерским московских художников» (совместно с В.С. Турчиным и С.В. Хачатуровым).

См. ее некоторые работы: «Сладкая жизнь» или образ Италии в прозе советских писателей середины XX века. // «Россия и Запад: диалог культур». М., 1997; Ряд статей о художниках театра для юбилейной книги театра им. В. Маяковского «Весь театр за 75 лет». М., 1998; Статьи о русских художниках для книги «La Pittura in Europa // Il Dizionario dei Pittori», Milano, 2003; Портрет художника в русской советской прозе 1920–1970-х годов // Феномен творческой личности в культуре. М., 2006. Также см. ее совместный с В.С. Турчиным труд:

Салиенко А.П., Турчин В.С. Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преemptственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008.

²¹² А. В. Захарова родилась в Москве в 1976 году. В 1998 году она окончила отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, а в 2001 году — аспирантуру Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ. В 1999–2005 гг. А.В. Захарова работала в Отделе рукописей Государственного научно-исследовательского института реставрации. С 2005 года она преподает на кафедре всеобщей истории искусства и по совместительству с 2002 года работает в Отделе истории византийского искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ. Область научных интересов А.В. Захаровой — византийское искусство (иллюстрированные рукописи и монументальная живопись средневизантийского периода). После окончания аспирантуры А.В. Захарова стажировалась в Риме (стипендии Французской школы 2001 и 2004 г., Ватиканской библиотеки 2004–2005 г.), Лондоне (стипендия Института Варбурга, 2002 г.), Афинах (стипендия фонда Онассиса 2005–2006 г.). С 2004 г. А.В. Захарова участвует в международных исследовательских проектах: «Менологий Василия II» (Ватиканская библиотека; Элладская Церковь; издательская компания «Тестимонио», Мадрид) и «The Codex Sinaiticus Project» (Британская библиотека; Российская национальная библиотека; монастырь Св. Екатерины на Синае; Университетская библиотека Лейпцига). С начала своей преподавательской работы в МГУ А.В. Захарова ведет основной лекционный курс по истории византийского искусства (на вечернем отделении), она читала спецкурсы «Византийские иллюстрированные рукописи 5–15 вв.: памятники, проблемы, методы исследования», «Византийская живопись 9–11 вв. Константинополь и провинции»; «Византийская живопись комниновского периода. Константинополь и провинции», ведет семинар «Описание и анализ памятников», читает лекции «История зарубежного искусства» для студентов исторического и философского факультета МГУ, вместе с О.С. Поповой участвует в работе спецсеминара «Проблемы византийского искусства». В 2003 году она защитила кандидатскую диссертацию «Миниатюры Императорских менологиев и византийское искусство конца 10 — первой половины 11 в.». См. ее основные работы: Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // Византийский Временник. 2000. Т. 59. С. 189–197; *Gli otto artisti del Menologio di Basilio II* // *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*. 2003. Vol. 10 (Studi e testi 416). P. 379–432; Византийские иллюстрированные праздничные лекционрии (тип IseI) //

Византийский Временник. 2004. Т. 63. С. 242–250; The Original Cycle of Miniatures in the Trebizond Lectionary and its Place in the Byzantine Tradition of the Lectionary Illustration // *Nea Rhome*. 2005. Т. 2. [Ampelekepon. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausem, II]. P. 169–192; История приобретения Синайской Библии Россией в свете новых документов из российских архивов // Монфокоп. Исследования по палеографии, кодикологии и дипломатике. Т. 1. М.–СПб., 2007. С. 209–266 (см. также в интернете: <http://www.nlr.ru/exib/CodexSinaiticus/zah/>); Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I: Внутренние галереи // Византийский временник. Т. 66. 2007. С. 24–59; Ольга Сигизмундовна Попова, историк византийского искусства // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 7–20; О некоторых особенностях иконографии миниатюр Трапезундского Евангелия // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 190–210; The Trebizond Lectionary (cod. gr. 21 and 21a, Russian National Library, Saint-Petersburg) and Byzantine Art after the Macedonian Renaissance // *Deltion tis Christianikis Archaialogikis Etaireias*. 2008. Т. 29. P. 59–68; Los ocho artistas del Menologio de Basilio II // *El Menologio de Basilio II*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil, dirigido por Francesco D’Aiuto, edición española a cargo de Inmaculada Pérez Martín. Città del Vaticano, Atenas, Madrid, 2008 (Colección Scriptorium, 18). P. 131–195 (см. также в интернете: http://www.apostoliki-diakonia.gr/es_main/catehism/theologia_zoi/themata.asp?contents=art/contents_mhnologio.asp&main=art_01&file=mhnologio_4.htm); Las restauraciones de las miniaturas en el siglo XVIII. Descripción de las intervenciones // *Ibid.* P. 299–305 (см. также в Интернете: http://www.apostoliki-diakonia.gr/es_main/catehism/theologia_zoi/themata.asp?contents=art/contents_mhnologio.asp&main=art_01&file=mhnologio_1.htm).

²¹³ А.С. Преображенский родился в 1979 году в Воронеже. Он рано заинтересовался историей искусства, особенно византийского и древнерусского. В 1996 году А.С. Преображенский поступил на отделение истории искусства исторического факультета МГУ и под руководством профессора Э.С. Смирновой написал дипломную работу о древнерусских ктиторских портретах XI–XIII вв. После окончания университета в 2001 году он поступил в аспирантуру и в 2004 году защитил кандидатскую диссертацию «Ктиторские портреты средневековой Руси (XI–XV вв.) и их воздействие на русскую иконографию». Некоторое время А.С. Преображенский работал в

Аукционном доме «Гелос» экспертом отдела древнерусской живописи. С 2004 года он — сотрудник кафедры истории отечественного искусства. А.С. Преображенский читает общий курс истории русского искусства для студентов-историков (вечернее отделение), ведет семинар по древнерусскому искусству и совместно с Э.С. Смирновой — спецсеминар «Проблемы древнерусского искусства». Много сил А.С. Преображенский отдает организации и проведению студенческих летних практик в Великом Новгороде и Пскове. Также А.С. Преображенский — сотрудник отделов древнерусского искусства Государственного института искусствознания и НИИ теории и истории искусств Академии художеств. Он активно сотрудничает с Церковно-научным центром «Православная энциклопедия» (для этого издания им был написан ряд статей об иконографии чудотворных икон Богоматери и святых — преимущественно русских) и с издательством «Северный паломник» (участвует в составлении и редактировании выпускаемых в этом издательстве альбомов, посвященных собраниям древнерусской иконописи в музеях России — Владимиро-Суздальском, Муромском, Ростовском, Архангельском, Вологодском и др.). В круг научных интересов А.С. Преображенского, помимо тем, непосредственно связанных с такими проблемами искусства Древней Руси, как средневековое искусство и общество, в том числе отражение в искусстве особенностей религиозного сознания и благочестия, взаимодействия разных иконографических тем, входят атрибуционные проблемы, касающиеся не только русского искусства XI–XV вв., но и живописи позднего Средневековья и религиозного искусства Нового времени. А.С. Преображенский — автор более 50 печатных работ, принимал участие во многих научных конференциях, в том числе международных, неоднократно выступал с докладами на устраиваемых отделением истории искусства научных чтениях памяти В.Н. Лазарева и А.А. Федорова-Давыдова.

См. его некоторые работы: Новооткрытая икона XV в. со сценами на сюжет Акафиста Богоматери // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1998. М., 1999; Архиперейский проскинесис: «Спас митрополита Киприана» и ктиторская иконография XIV в. // *Russia Medievalis*. Т. X/1. München, 2001; *L'autunno del medioevo russo. Le icone del XVII secolo* // *Zar e mercanti. Icone del XVI–XVII secolo / Storia dell'icona in Russia*. Fasc. 4. Milano, 2001; Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV–XVI веков // *Искусствознание*. Вып. 2/03. М., 2003; Инок и юродивый: сопоставление двух типов святости в русской иконографии Позднего Средневековья // Ико-

ны Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье. Статьи и материалы / Ред.-сост. Э.С. Смирнова. М., 2005; С. 170–204; *La Sapienza si è costruita una casa. Rappresentazioni architettoniche nell'iconografia russa // Il tempio, il palazzo, la città nell'icona russa*. Vicenza, 2006; «Подножие ног Его». О votивных надписях на русских иконах Спаса на престоле XIV века // *Искусствознание*. Вып. 1–2/07. М., 2007.

²¹⁴ Т.Д. Карякина родилась в 1949 году в Москве. Она окончила в 1977 году отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ, где писала дипломную работу под руководством Е.А. Некрасовой и в 1987 году защитила кандидатскую диссертацию по теме: «Английский фарфор и керамика XVIII века», руководителем которой был Ю.К. Золотов. Сфера научных интересов Т.Д. Карякиной — декоративно-прикладное искусство Западной Европы и России XVIII–XX вв. С 1972 по 1990 год она работала в Государственном музее керамики и в музее «Усадьба Кусково XVIII в.». С 1990 по 2004 год Т.Д. Карякина работала в музее «Царицыно», а с 2002 года — в научной группе при Государственном институте искусствознания по изучению искусства модерна и символизма. С 2006 года Т.Д. Карякина — доцент кафедры истории искусства МГХПУ им. С.Г.Строганова. С 1982 года она начала свою преподавательскую деятельность в МГУ имени М.В. Ломоносова на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета (чтение спецкурса и руководство дипломными работами), с 2004 года — старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусства МГУ. Ежегодно с 1982 года Т.Д. Карякина ведет спецкурс «Европейская керамика и стекло от эпохи Возрождения до модерна», а с 2007 года спецкурс «Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVIII века». Ежегодно проводит спецсеминар «Западноевропейское декоративно-прикладное искусство от эпохи Возрождения до модерна».

См. ее некоторые работы: *Мастера западноевропейского фарфора XVIII века*. М., 2006; *Философия жизни (Бергсон, Дильтей и др.) и искусство керамики // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции*. М., 2003. С. 353–361; *Европейский фарфор эпохи Просвещения // Вестник Московского университета. Серия «История»*. 2008, №3. С. 74–86; *Идеи символизма в европейском декоративном искусстве // Символизм и модерн-феномены европейской культуры* М., 2008. С. 159–175; *Авторское начало в фарфоровой пластике И.И. Кендлера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХТУ* 2009. №1. С. 58–67; *Черты стиля барокко в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII // Вестник Московского университета. Серия «История»*. 2009. №2. С. 98–108.

²¹⁵ Н.Н. Мамонтова родилась в Москве в 1953 году. С 1971 по 1976 год она обучалась в Московском Государственном Университете на историческом факультете по специальности история искусства. Специализировалась по кафедре истории русского и советского искусства. Научным руководителем ее дипломной работы была М.Н. Яблонская. В 1985 году Н.Н. Мамонтова закончила аспирантуру Научно-исследовательского института художественной промышленности, где обучалась на заочном отделении с 1980 года и в феврале 1983 года она защитила кандидатскую диссертацию «Художественные ремесла и промыслы Сергиева Посада (XV–XX вв.): к проблеме возникновения и развития русских художественных промыслов». С 1976 по 1978 годы она работала в Государственном музее-усадьбе В.Д. Поленова (заведующий научно-просветительским отделом), затем с 1978 по 1980 год в мемориальном отделе Государственного музея-заповедника Абрамцево (старший научный сотрудник), а в 1980–1981 годах Н.Н. Мамонтова работала во Всесоюзном производственно-художественном комбинате им. Е. Вучетича Министерства культуры СССР (организатор выставок), потом в 1981–1985 годах – в Главном управлении культуры исполкома Моссовета (искусствовед-контролер в Шереметьево), в 1985–1992 – в Научно-Исследовательском институте Художественной Промышленности (ст. научный сотрудник), в 1992–1996 – во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (зав. научно-теоретическим отделом), в 1996–2008 – в Государственной Третьяковской Галерее, в отделе живописи 2-й половины XIX – начала XX века (ст. научный сотрудник). В Московском университете Н.Н. Мамонтова начала работать с 1994 года (1994–2001 – как почасовик) а с 2001 по 2008 на должности доцента. Также она читала курс лекций в Академии Натальи Нестеровой (2003–2006) и курс истории декоративно-прикладного искусства в «Высшей школе народных искусств» при Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (2005–2006), курс истории декоративно-прикладного искусства в РГГУ (2004–2006). Н.Н. Мамонтова была председателем Государственной аттестационной комиссии в Московском художественном училище прикладного искусства (колледже) (1996–1998 и 2001–2008). См. ее некоторые работы: Богородское – памятник городского фольклора // Декоративное искусство СССР. 1984. №3. С.19–21; Игрушки Александра Бенуа // Декоративное искусство СССР. 1984. №3 (в соавторстве); Изделия художественной промышленности // Дизайн в СССР. 1981–1985. М., 1987. С. 47–49; Эстетическая природа импровизации и варьирования в искусстве народных художественных промыслов // Система художественных выразительных средств

в искусстве современных народных художественных промыслов. Сб. научных трудов. М., 1988. С. 47–64; Искусство народных промыслов и задачи формирования среды // Изделия народных художественных промыслов в современном жилом и общественном интерьере. Сб. научных трудов. М., 1989. С. 47–63; Формы и методы передачи мастерства в хохломском промысле // Формы и методы передачи мастерства в современных традиционных промыслах. Сб. научных трудов. М., 1990. С. 17–34; Художественные промыслы 1930-х годов // Народные художественные промыслы РСФСР. История и современность. Сб. научных трудов. М., 1991. С. 54–93; Закономерности развития народных ремесел и промыслов в России XVIII – начала XX века // Закономерности развития искусства народных художественных промыслов. Сб. научных трудов. М., 1991. С. 5–62.; Русский стиль второй половины XIX века и художественные промыслы // Русское искусство первой половины XIX – начала XX века. Сб. научных трудов. М., 1992. С. 21–35; Художественные ремесла и промыслы в системе русской культурной традиции // Художественные промыслы России. Теория и практика. Сб. научных трудов. М., 1992. С. 52–70; Прялки Кенозера // Художественные промыслы России. Теория и практика. Сб. научных трудов. М., 1992. С. 149–158; Народные ремесла и промыслы Псковской земли // Эстетические основы народного искусства и художественных промыслов. Сб. научных трудов. М., 1992. С. 99–121; Традиционные способы воспроизведения изделий в народных художественных промыслах // Эстетические основы народного искусства и художественных промыслов. Сб. научных трудов. М., 1992. С. 60–78; Истоки народных художественных промыслов Ивановской области // Народные художественные промыслы Ивановской области. М., 1994. С. 3–17; Русские традиционные художественные производства. Справочник. М., 1995; 27. Особенности развития народных ремесел и промыслов России XVIII – начала XX в. // Народное искусство России: традиция и стиль. Труды Исторического музея. Вып. 86. М., 1995. С. 114–119; С.Т. Морозов и Московский Кустарный музей // Труды Первых Морозовских чтений. Богородск-Ногинск: 1995. Ногинск, 1996; Проблемы изучения традиционных форм культуры и понятие «народное искусство» // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Сб. статей. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. М., 1997. Вып. 1. С. 22–30; К истории художественно-промышленных музеев в России // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Сб. статей. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. М., 1998. Вып. 2. С. 3–10; Объединение художников «Талашкино». Хроника объединения художников «Талашкино».

Биографии художников и художественных деятелей // Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 55–74, 243–250; Национальные традиции в усадебном быте Абрамцева и Талашкина (образно-стилистические поиски живописцев в декоративно-прикладном искусстве) // «Стиль жизни — стиль искусства». Материалы международной научной конференции «Национально-романтическое направление в европейском искусстве второй половины XIX — начала XX века». М., 2000. С. 464–480; Константин Юон. М., 2001; Игорь Грабарь. М., 2001; Аркадий Рылов. М., 2001; Норма эклектики в декоративно-прикладном искусстве // Эпоха. Человек. Вещь. Сборник материалов конференции. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. М., 2001. С. 87–100; В.Д. Поленов и молодая московская школа живописи: некоторые аспекты творческих взаимоотношений // В.Д. Поленов и русская художественная культура второй половины XIX — первой четверти XX века. Сборник материалов конференции. Государственная Третьяковская галерея. М.—СПб., 2001. С. 84–94; Декоративное искусство между классицизмом и модерном (1830–1890 годы) // XIX век. Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. Сборник материалов конференции. Государственный институт искусствознания, Государственная Третьяковская галерея. М., 2002. С. 209–216; «Вся красота миров подлунных...» Декоративно-прикладное искусство эпохи историзма // Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство. М., 2004, С. 278–295; Отечественная наука о народном искусстве: драма идей в системе национального романтизма // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т. 1. М., 2005. С. 199–214; Василий Сергеевич Смирнов, пенсионер Академии художеств (Русские художники в Италии в последней трети XIX века) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 10. Императорская Академия художеств. Дела и люди. М., 2006; К.А. Коровин. (серия «Великие имена»). М., 2007; В.И. Суриков. (серия «Великие имена»). М., 2007; В.И. Борисов-Мусатов. (серия «Великие имена»). М., 2007; И.И. Шишкин. (серия «Великие имена»). М., 2007; А.Н. Бенуа. (серия «Великие имена»). М., 2007; И.Э. Грабарь. (серия «Великие имена»). М., 2007; Н.К. Рерих. (серия «Великие имена»). М., 2007; «Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство». М., 2004 (составление и научное редактирование каталога); Москва-Варшава. Warszawa-Moskwa. 1900–2000. Каталог выставки. М., 2005 (составление части каталога);

И.И.Шишкин. К 175-летию со дня рождения. Каталог выставки. ГТГ. М., 2007.

²¹⁶ С.В. Хачатуров родился в Москве в 1971 году. Он закончил кафедру истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова в 1994 году и получил диплом с отличием. Затем продолжил обучение в аспирантуре с 1995 по 1998 год. В эти годы участвовал в международных конференциях и симпозиумах. Совместно с Евгенией Гершкович подготовил форум аспирантов «Свое – Чужое. Диалог культур в искусстве Нового времени» (Памяти Михаила Бахтина) (издан сборник материалов). В 1998 году С.В. Хачатуров защитил кандидатскую диссертацию «Готический вкус в русской художественной культуре XVIII века» под руководством О.С. Евангуловой (монография по теме диссертация была опубликована в издательстве «Прогресс-традиция» в 1999 году). В 2001 году эта монография награждена дипломом Министерства культуры РФ. В качестве научного сотрудника работал в Институте искусствознания Министерства культуры РФ с 1996 по 2006 годы. За это время издана монография – материалы к каталогу «Искусство книги в России. 1910–1930 гг. Мастера левых течений». Совместно с коллегами сектора русского искусства ГИИ МК РФ подготовлена и проведена конференция, а затем издана книга «Имя. Памятник. Событие. XVIII век: Ассамблея искусств». С.В. Хачатуров подготовил монографию «Романтизм без романтизма», пока еще не опубликованную. Сфера его научных интересов – европейское искусство Нового времени. С.В. Хачатуров преподавательской деятельностью занимается с аспирантских лет. В 2007 году преподавал в качестве доцента историю европейского искусства в Московском архитектурном институте. С апреля 2008 года и по настоящее время – доцент кафедры истории отечественного искусства МГУ имени М.В. Ломоносова. Он читает курсы по истории русского искусства XIX – начала XX века, истории русской архитектуры XX века, ведет семинары и спецсеминары по проблемам искусства России Нового и Новейшего времени. С 1995 года и по настоящее время С.В. Хачатуров также работает как арткритик и куратор выставочных проектов современного искусства. За этот период опубликовано более тысячи статей в периодических и профессиональных изданиях на тему изобразительное искусство, архитектура, актуальная культурная жизнь, музыка и театр. Он сотрудничает с Московским домом фотографии (Мультимедийным комплексом актуальных искусств). 26 ноября 2008 года им в рамках ярмарки интеллектуальной литературы NON FICTION – 10 спланирована презентация издания «Уленшиггель», подготовленного совместно с Мультимедийным комплексом актуальных искусств.

См. его некоторые работы: Понятие «готический» в русской культуре XVIII века. Лексикографический аспект // Вопросы искусствознания. М., 1996. [Вып.] IX (2/96). С. 5–26; Забытая мелодия для «Волшебной флейты» // Вопросы искусствознания. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 336–347; «Готические» образы и темы в русской театральной культуре XVIII века // Вопросы искусствознания. М., 1999. [Вып.] 1/99. С. 179–198; «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999; XIX век: рождение автора — конец искусства // Вопросы искусствознания. М., 2001. [Вып.] 2/01. С. 365–369; «Искусство книги в России 1910–1930 годов. Мастера левых течений. Материалы к каталогу. М., 2004.

²¹⁷ Е.В. Долгих родилась в 1947 года в городе Иркутске, в семье инженеров. В 1965 году она окончила общеобразовательную школу-одинадцатилетку и поступила в Московский Государственный Университет имени М.В. Ломоносова на исторический факультет, кафедру истории искусств. В 1970 году окончила МГУ и была направлена в Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», в котором работала в должности научного сотрудника шесть лет. В 1976 году она поступила в аспирантуру ВНИИ искусствознания (в настоящее время ГНИИ искусствознания.). С 1981года, после окончания аспирантуры, работала во ВНИИ искусствознания в должности младшего научного сотрудника. В 1987 году она была приглашена во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства на должность заместителя директора по научной работе. В 2008 году уволилась по собственному желанию в связи с переходом к преподавательской деятельности. В настоящее время Е.В. Долгих работает в Российском Государственном Гуманитарном Университете на кафедре всеобщей истории искусств в должности доцента. С 2009 года она преподает историю декоративно-прикладного искусства в МГУ на кафедре русского искусства. Педагогическую деятельность Е.В. Долгих начала в 1979 году, работала в МГУ на кафедре русского искусства, вела спецкурсы, семинары по декоративно-прикладному и народному искусству, руководила дипломными работами (до 1990 г.). В 1991 году Е.В. Долгих была приглашена на кафедру всеобщей истории искусств РГГУ в качестве преподавателя русского и зарубежного декоративно-прикладного искусства, где разработала авторский курс лекций, программа которого готовится к печати.

См. некоторые работы: Русское молочное стекло // Декоративное искусство СССР. 1979, №5; Традиции и их роль в развитии современного советского стекла // Всесоюзный художественно-технический совет Минстрояматериалов СССР (июль, 1983): протокол

№20. 1983; Некоторые проблемы развития современного хрусталя // Декоративное искусство. 1984, №7; Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.» М., 1985; Бытование русского художественного стекла. К вопросу о взаимосвязи городской и крестьянской культуры // Духовная культура села. Традиции и современность / Всесоюзн. НИИ искусствознания. М., 1988; «Стеклопроизводство» Фомы Мальцова // Перо жар-птицы. Очерки о декоративном искусстве Владимирского края. М., 1988; Русское цветное и бесцветное стекло с росписью (конец XVIII — начала XIX века) // International Congress of Glass (Leningrad, July 1989). М., 1989; Шедевры прикладного искусства // Художник. 1990, №2. [О выставке «Пути искусства России и Италии в 18–19 в.»]; Русское стекло конца XVIII — начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века: [сб. ст.]. М., 1994; Западноевропейский бидермайер и Бахметевское стекло // Кучумовские чтения: сб. материалов науч. конф. / Гос. музей-заповедник «Павловск». — СПб.; Павловск: [б.и.], 1996; Мальцовское гравированное стекло XVIII века // Декоративное искусство СССР. 1997, №3; Бидермайер в русском стекле // Пинакотека. 1998, №4; Бидермайер как стиль жизни (к вопросу взаимоотношения русской и западноевропейской художественной культуры) // Научные чтения памяти В.М. Василенко: сб. ст.: вып. II / Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. М., 1998; Мальцовское стекло середины XVIII века (из истории фабрики в пустоши Ширяево) // Научные чтения памяти В.М. Василенко: сб. ст.: вып. III. М., 2001; Мифы и реалии советского хрусталя // XX век. Эпоха. Человек. Вещь: сб. ст. / Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. М., 2001; Стекланные сады Эмиля Галле // OPEN. 2001, №1; Стекло Фомы Мальцова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2002, №8–9; Молочное стекло: секреты и предметы // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №1–2; Охотничьи мотивы // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №6; Репрезентативный кубок XVIII в. (к проблеме стиля) // Сборник научных трудов сотрудников Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства / Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. М., 2003; Сет Эмиля Галле // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №10; Стекольщик из Нанси // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №10; Французские мастера // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №11; Бидермайер и мальцовское стекло // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2004; Памятный хрусталь // Русское искусство. 2004,

№2; Загадка Федора Толстого // Русское искусство. 2005, №2; Рене Лалик // Ароматы мира: [энциклопедия]. М., 2005; «Ловушка» для запахов // Ароматы мира: [энциклопедия]. М., 2005; Флакон от Баккара // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005, №11; Богемское стекло в стиле бидермайер // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006, №4; Каменя работы великой княгини Марии Федоровны // Русское искусство. 2006, №3; Pate de verre // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006, №1–2 (34); Стекланный пласт с изображением сцены «Поцелуй» из «Книги Маркизы» К.А. Сомова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007, №11; Старинное английское стекло // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007, №1–2 (44); Вечно прекрасный Лалик // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007, №5 (47); Бидермайер и русский интерьер 19 века // Русское искусство. 2007, №3; Амбир — стиль империи // Русское искусство. 2009, №4.

²¹⁸ Д.А. Пыркина родилась в 1980 году в Москве. В 2003 году она окончила отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова и в 2006 окончила там же аспирантуру, защитив кандидатскую диссертацию «Художественная жизнь Испании после окончания франкистской диктатуры. Проблемы взаимодействия искусства и политики». В 2003–2005 годах она проходила исследовательскую стажировку в музеях Испании (2003–2004 — Музей королевы Софии, Мадрид, 2004–2005 — Музей современного искусства Барселоны). В 2008 году Д.А. Пыркина стажировалась в Академии Яна ван Эйка. С 2001 года она работает в Государственном центре современного искусства в качестве куратора выставок и руководителя программы «Новая генерация», основная цель которой — работа с молодым поколением художников, всесторонний анализ новейших художественных тенденций и демонстрация публике произведений последней, еще только выходящей на сцену генерации авторов. С 2009 года Д.А. Пыркина преподает на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени Ломоносова, где читает курс лекций «Искусство Запада XX века», а также ведет спецкурс и спецсеминар, посвященный фигуре куратора и его роли в формировании современного художественного процесса. Кроме того, в 2007 году в качестве внештатного преподавателя на кафедре всеобщей истории искусства она прочла спецкурс «Искусство за границами искусства. Художественный процесс 1960–2000». Сфера ее научных интересов — мировое искусство второй половины XX — начала XXI века, искусство Испании второй половины XX века, проблемы взаимодействия искусства и полити-

ки в ситуации тоталитарного и посттоталитарного правления, работа куратора и специфика институциональной политики в сфере современного искусства.

См. основные публикации: Художественные стратегии и власть: проблематика искусства пост-франкистской Испании // Искусство. 2003. октябрь — ноябрь; Испания второй половины XX века: свободы и несвободы // Художественный журнал. 2005. №58/59; Видеоарт. Пленники технологий // Искусство. 2006. ноябрь — декабрь; Страсти по модернизации // Художественный журнал. 2006. №64; Документация первых пятилеток. История Документы // Искусство. 2007. июль-август; Институты власти vs арт-институции // Художественный журнал. 2007. №67/68; Искусство действия // Декоративное Искусство. 2008. №2; Идеологический концептуализм. Концептуальное искусство испано-американского мира // Художественный журнал. 2008. №70; После постмодернизма // Искусство. 2009. №1–2.

²¹⁹ Н.А. Налимова родилась 17 декабря 1973 года в Санкт-Петербурге. В 1994 поступила на отделение «искусство интерьера» факультета монументального искусства СПбХПА им. В.И. Мухомовой, которое окончила в 2000 году. В том же 2000 году она поступила на отделение истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, которое окончила с отличием в 2005 году. В сентябре 2005 года Н.А. Налимова поступила в аспирантуру кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ. В 2008 году защитила кандидатскую диссертацию «Мифологическая битва» в греческом архитектурном рельефе VI — начала IV вв. до н.э.». С 1999 по 2005 год она работала в отделе популяризации ГМИИ им. А.С. Пушкина. С сентября 2009 года работает на кафедре всеобщей истории искусства.

См.: основные публикации: Батальные сюжеты в греческом архитектурном рельефе периода зрелой классики. Мастера и Школы Материковой Греции // Искусствознание. 2007. 1–2. С. 150–173; Тема мифологической битвы в греческом рельефе VI–V вв. до н. э. // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2008. № 1. С. 92–108.

²²⁰ Летопись Московского университета, с 293.

²²¹ См.: Сборник трудов объединенной кафедры со статьями Г.А. Недошивина, В.В. Павлова, М.М. Кобылиной, В.Н. Лазарева, Ю.К. Золотова, М.А. Ильина, Е.А. Некрасовой, А.А. Федорова-Давыдова, Г.Ю. Стернина, Л.А. Жадовой, Н.Н. Коваленской и И.Л. Маца: Материалы по теории и истории искусства. М., 1956. Но еще раньше кафедра истории русского искусства выпустила под редакцией А.А. Федорова-Давыдова сборник «Илья Ефимович Репин» (М., 1952), состав-

ленный из студенческих дипломных работ Д. Сарабьянова, Л. Зингера, Г. Стернина и А. Палюткиной.

²²² Летопись Московского университета, с 350. См. о нем: *Гращенков В.Н.* Виктор Никитич Лазарев. // Византия Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973 (там же — список трудов В.Н. Лазарева, с. 24–30). Также см. о нем отдельную биографию в данном сборнике.

²²³ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

²²⁴ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

²²⁵ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

²²⁶ См.: Перечень докладов, прочитанных на научных конференциях памяти В.Н. Лазарева в 1977–2001 годах. М., 2000; а также см.: Федорово-Давыдовские чтения '99. М., 2000; Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008 года. М., 2008. Вып. I; Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 года. М., 2009. Вып. II.

²²⁷ *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. М.–Л, 1947; *Он же.* История византийской живописи. М. 1947–1948, т. 1–2 (2-е, значительно расширенное изд.: *Lazarov V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967; также см.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Издание к печати подготовил Г.И. Вздорнов. М., 1986. Т. I–II); *Он же.* Шарден. М., 1947; *Он же.* Леонардо да Винчи. М., 1952; *Он же.* История русского искусства. М., 1953–1955, т. 1–3 (все разделы по древнерусской живописи и скульптуре XI–XV веков); *Он же.* Происхождение итальянского Возрождения. М., 1956–1959. Т. 1–2; *Он же.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960; *Он же.* Фрески Старой Ладogi. М., 1960; *Он же.* Феофан Грек и его школа. М., 1961; *Он же.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966; *Он же.* Михайловские мозаики. М. 1966; *Он же.* Русская средневековая живопись Статьи и исследования. М., 1970; *Он же.* Византийская живопись. М., 1971; *Он же.* Старые итальянские мастера. М 1974; *Он же.* Старые европейские мастера. М., 1974; *Он же.* Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблички из собора Софии в Новгороде. М., 1977; *Он же.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978; *Он же.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979, т. 1–2; *Он же.* Русская иконопись От истоков до начала XVI века. М., 1983.

²²⁸ *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. М.–Л. 1948. 1949. 1955. Т. I–III; *Он же.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. М., 1956. Т. I–II; *Он же.* Старые мастера в Дрезденской галерее. М., 1959 (совместно с И.Е. Даниловой); *Он же.* Этюды по истории

западноевропейского искусства. Изд. 2-е. М., 1963; *Он же*. Памятник древнерусской живописи конца XV века: Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964; *Он же*. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1–2; *Он же*. Андрей Рублев. М., 1972; *Он же*. Древнерусская иконопись. М., 1974; *Он же*. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976; *Он же*. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле. М., 1977; *Он же*. Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979 (там же неполный и очень неточно составленный список работ М.В. Алпатова).

См. о нем: *Дмитриева Н.А.* М.В. Алпатов — выдающийся ученый, пропагандист искусства, педагог. // Искусство, 1975, №3. *Данилова И.Е.* О Михаиле Владимировиче Алпатове // Советское искусствознание. М., 1988. [Вып.] 24. С. 261–277; *Она же*. Феномен Алпатова // Вопросы искусствознания. М., 1994. [Вып.] 4/94. С. 473–480; *Дудочкин Б.* Вехи творческой судьбы // Вопросы искусствознания. М., 1994. [Вып.] 4/94. С. 481–488; *Данилова И.Е.* Памяти учителя // Данилова И.Е. «Исполнилась полнога времен...» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 9–15.

²²⁹ *Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта (Жизнь вещей) Казань, 1922; *Он же*. Тинторетто. М., 1948; *Он же*. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956; *Он же*. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957; *Он же*. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М., 1962; *Он же*. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М., 1966; *Он же*. Статьи об искусстве. М., 1970; *Он же*. Искусство Древней Греции. М., 1972; *Он же*. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. М., 1977, т. 1–2.

См. о нем: *Ливанова Т.Н.* Борис Робертович Виппер и его научное наследие. // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970 (там же список работы Б.Р. Виппера), *Ротенберг Е.И.* Памяти Б.Р. Виппера // Искусство Запада. М., 1971, *Золотов Ю.К.* О Б.Р. Виппере // Искусство, 1975, №8. *От редакции* // Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. М., 1977. [Т.] I. С. 5–8; *Даниэль С.* Натюрморт: к предыстории жанра // Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта [1922]. СПб., 2005. С. 8–22.

²³⁰ *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953; *Он же*. Ф.Я. Алексеев. М., 1955; *Он же*. Советский пейзаж. М., 1958; *Он же*. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. М., 1966 (2-е изд. М., 1976); *Он же*. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века Очерки. М., 1974.

См. о нем: *Стефанин Г.Ю.* А. Федоров-Давыдов — ученый и педагог // Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство Статьи и очерки. М., 1975. С. 685–698 (там же приведен список научных работ — С. 669–684).

²³¹ *Сидоров А.А.* История оформления русской книги. М.–Л., 1946 (2-е изд. — М., 1964); *Он же.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951; *Он же.* Рисунок старых русских мастеров. М., 1956; *Он же.* Рисунок русских мастеров (вторая половина XIX века). М., 1960; *Он же.* Русская графика начала XX века Очерки истории и теории. М., 1969; *Он же.* Записки собирателя Книга о рисунках старых и новых. М., 1969; *Он же.* Искусство книги. М., 1979; *Он же.* О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985 («Библиотека искусствознания»), список его трудов — с. 222–228.

См. о нем: *Кожин Н.А., Лебедев П.И., Шницгал А.Г.* Алексей Алексеевич Сидоров (изд. 2-е). М., 1974 (там же приведен список работ А.А. Сидорова).

²³² *Гращенко В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963; *Он же.* Рафаэль. М., 1971 (2-е изд. : М., 1975); *Он же.* Антонелло да Мессина и его портреты. М., 1981; *Он же.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. Т. 1–2; *Он же.* История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005; *Сарабьянов Д.В.* П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973; *Он же.* Русские живописцы начала XX века. (Новые направления). Л., 1973; *Он же.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х гг. Очерки. М., 1974; *Он же.* Robert Falk. Dresden, 1974; *Он же.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980; *Он же.* Стиль Модерн. М., 1989 (2-е изд. : М., 2001); *Он же.* История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989; *Он же.* Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London, 1990; *Он же.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993 (совместно с А. Шатских); *Он же.* Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994 (совместно с Н. Автономовой); *Он же.* Русское искусство. Пробуждение памяти. М., 1998; *Он же.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1998; *Он же.* La Pittura russa. Tomo Secondo — XIX–XX. Milano, 2001; *Он же.* Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. М., 2003; *Морозов А.И.* Художник и мир его личности. М., 1981; *Он же.* Поколения молодых. М., 1989; *Он же.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995; *Турчин В.С.* В окрестностях Москвы. Очерки русской усадебной культуры. М., 1979; *Он же.* Эпоха романтизма в России. М., 1981; *Он же.* Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков

(Франция, Германия, Англия). М., 1987; *Он же*. По лабиринтам авангарда. М., 1993; *Он же*. Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001; *Он же*. Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003; *Он же*. Кандинский в России. М., 2005; *Он же*. Французское искусство от Людовика до Наполеона. М., 2007; *Он же*. Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусств. Художник в России и Германии. М., 2008.

²³³ От юбилея к юбилею. Аннотированный список трудов, опубликованных учеными исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова в 2004–2009 гг. М., 2009. Также см. ниже ссылки на их работы в соответствующих разделах истории отделения.

²³⁴ Ср.: *Романов Н.И.* Введение в историю искусства. М., 1915 (2-е изд.: М., 1917); *Алматов М.В.* Описание и анализ памятников искусства (Методические указания) Заочное отделение МГУ. М., 1943. Еще в ИФЛИ Ш.М. Розенталь составила оригинальный альбом с лаконичными искусствоведческими аннотациями, предназначенный быть учебным пособием, вводящим студентов первого курса в материал всеобщей истории искусства. К сожалению, эта полезная книга, изданная в 1941 году небольшим тиражом, ныне малодоступна. См. также: *Розенталь Ш.* Античное и западноевропейское искусство. М.–Л., 1941.

²³⁵ См.: *Гращенков В.Н., Ваняян С.С., Головин В.П., Тучков И.И.* Введение в историю искусства // Отделение истории и теории искусства. Программы общих курсов. М., 2007. Часть I. С. 7–31. Лучшим учебным пособием к этому курсу стало в свое время и остается им поныне «Введение в историческое изучение искусства» Б.Р. Виппера, опубликованное в его книге «Статьи об искусстве» (М., 1970).

²³⁶ *Ильин М.А.* Рязань. Историко-архитектурный очерк. ч. 1: XI–начало XX в. М., 1954; *Он же* (при участии П.Н. Максимова и В.В. Косточкина). Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // История русского искусства. М., 1955. т. 3; *Он же*. Архитектура и декоративное убранство. XVII века. // Там же. М., 1959, т. 4.; *Он же*. Зодчий Яков Бухвостов. М., 1959; *Он же*. М.Ф. Казаков и его школа. // История русского искусства. М., 1961, т. 6.; *Он же*. Каменная летопись Московской Руси. Светские основы каменного зодчества XV–XVII веков. М., 1966; *Он же*. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. М., 1980; *Он же*. К вопросу о русских усадьбах XVIII века. // Русский город. вып. 4. : Москва и Подмосковье. М., 1981.

Список его работ см. в кн.: *Ильин М.А.* Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI–XX веков. М., 1976.

²³⁷ См.: *Ильин М.А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева: Проблемы, гипотезы, исследования. М., 1976.

²³⁸ См. его воспоминания: *Ильин М.* Пути и поиски историка искусства. М., 1970. Также см. следующее примечание.

²³⁹ См.: *Ильин М.А.* Древнее Подмосковье. М., 1947; *Он же.* Москва. М., 1963 (2-е изд.: М., 1970); *Он же.* Подмосковье. М., 1965 (3-е изд.: М., 1974); *Он же.* Москва. Памятники архитектуры XVI–XVII веков. М., 1973; *Он же.* Москва: Памятники архитектуры XVIII – первой трети XIX века. М., 1975.

²⁴⁰ *Свириш А.Н.* Древнерусская миниатюра. М., 1950; *Он же.* Искусство книги Древней Руси. М., 1964.

²⁴¹ Опубликовано в кн.: *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.

²⁴² Там же. С. 313.

²⁴³ Там же. С. 309.

²⁴⁴ Там же. С. 307.

²⁴⁵ См.: *Лазарев В.Н.* Заметки о методологии изучения древнерусского искусства. // *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978, с. 306–308; *Он же.* О методологии современного искусствознания [1971]. // Советское искусствознание '77, вып. 2. М., 1978. С. 311–316.

²⁴⁶ *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. С. 304.

²⁴⁷ *Комеч А.И.* Орловская область. Каталог памятников архитектуры. М., 1985; *Он же.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII века. М., 1987; *Он же.* Архитектурные памятники Смоленской области. Каталог. М., 1987. Т. I–II. М., 1987 (в соавторстве); *Он же.* Old Russian Cities. London, 1991; *Он же.* Каменная летопись Пскова XII – начало XVI веков. М., 1993; *Он же.* Русские монастыри. Культура и искусство. М., 2001 (изд. на итал., франц., нем. языках).

²⁴⁸ *Попова О.С.* Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние. // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968; *Она же.* Галицко-волынские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972; *Попова О.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Leningrad, 1975; *Попова О.С.* Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV веков. // Советское искусствознание '77, вып. 1. М., 1978; *Она же.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., 1980; Также см.: *Попова О.С.* Изобразительное искусство Византии // Культура Византии второй половины IV–VII вв. М., 1984. С. 546–572; *Она же.* Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003; *Она же.* Греческая иллюстрированная рукопись второй четверти XIV в. из Венской Национальной библиотеки (Theol. Gr. 300) // Мир Алек-

сандра Каждана. К 80-летию со дня рождения. СПб., 2003; *Она же*. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М., 2005; *Она же*. Le illustrazioni dei manoscritti antico-russi // Lo spazio letterario del medioevo. 3. Le culture circostanti. Vol. 3. Le culture slave. A cura di M. Capaldo. Roma, 2006; *Она же*. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006; *Она же*. Мозаики Осиеос Лукас и Софии Киевской // София. Сборник трудов в честь А.И. Комеча. М., 2006; *Она же*. Миниатюры Изборника Святослава 1073 г. и византийское искусство третьей четверти XI в. // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007; *Она же*. Образ и стиль в мозаиках Софии Киевской // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк. 1906–1984. Материалы конференции. СПб, 2008.

В честь юбилея О.С. Поповой коллеги и ученики издали сборник статей: Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008.

См. о ней: *Захарова А.В.* Ольга Сигизмундовна Попова, историк византийского искусства // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 7–20 (здесь же приведен список работ О.С. Поповой – С. 21–26).

²⁴⁹ *Реформатская М.А.* Северные письма. М., 1968; *Она же*. О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века. // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. Также см. некоторые другие работы М.А. Реформатской: Надвратная сень из села Благовещенье // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970; Икона «Спаса Нерукотворного» из села Новое // Искусство, 1969, №2; Творчество К.С. Петрова-Водкина 1910-х годов (судьба монументальной картины) // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. М., 1978 (в соавторстве с Г.Г. Поспеловым); Как говорили дома // Язык и личность. М., 1989; «Умозрение в красках» // Творчество 1992. №1; «Надгробие М.П. Собакиной» И.П. Мартоса. О смысле мемориальной скульптуры русского классицизма // Введение в храм. М., 1997 (в соавторстве с Г.Г. Поспеловым); Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы: XIII век. СПб., 1997; Об особенностях поэтической образности псковской иконы «Собор Богоматери» // Древнерусское искусство. Исследования и

атрибуции. СПб., 1997; «Как в ненастные дни собирались они часто» // Литературное обозрение. М., 1997, №3; Юные годы ровесников века // Н.В. Тимофеев-Ресовский. Воспоминания. Истории, рассказанные им самим, с письмами, фотографиями и документами. М., 2000; Встречи с Рихтером // Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей. М., 2000; Н.В. Тимофеев-Ресовский — человек не только нашего времени // Сборник трудов международной конференции по проблемам радиобиологии и эволюции, посвященный столетию со дня рождения Тимофеева-Ресовского (сентябрь 2000 года). Дубна, 2001; Алферовская гимназия // Наша Плющиха. Тетрадь воспоминаний. М., 2008; Икона «Рождество Богоматери» из собрания П.Д. Корина. // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. М., 2009.

²⁵⁰ В последние годы М.А. Реформатская активно занимается мемуарными изысканиями и московским краеведением.

²⁵¹ См.: *Смирнова Э.С.* Живопись Оболенья XIV–XVI веков. М., 1967; *Она же.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976; *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982; *Она же.* Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988 (вышла также на англ., нем. и франц. языках); *Она же.* Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 1994; *Она же.* *Fonti della Sapienza.* Milano, 1996; *Она же.* *La Pittura russa. Il Medioevo.* Milano, 2001 (в соавторстве с В.Д. Сарабьяновым); *Она же.* Раздел в книге «История иконописи. Истоки. Традиция. Современность. VI–XX века. М., 2002; *Она же.* Иконы Северо-восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII — середина XIV века. М., 2004; *Она же.* «Смотря на образ древних живописцев...» Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007.

В честь юбилея Э.С. Смирновой коллеги и ученики издали сборник статей: *От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой.* М., 2007.

См. о ней: *Попов Г.В.* Энгелина Сергеевна Смирнова. Избрание и избранность // *От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой.* М., 2007. С. 5–18 (здесь же приведен список трудов Э.С. Смирновой — С. 19–38).

²⁵² См., например: *Демус О.* Мозаики византийских храмов. М., 2001.

²⁵³ Э.С. Смирнова, В.Д. Сарабьянов. История древнерусской живописи. М., 2007. Книга издана ПСТГУ.

²⁵⁴ От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007.

²⁵⁵ См. некоторые ее работы за последнее десятилетие: Обращение к наследию в русской иконописи XIII в. (две иконы первой четверти столетия) // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 290–310; Die Moskauer Ikonenmalerei vom 14. bis 16. Jahrhundert // Zwischen Himmel und Erde. Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14. bis 16. Jahrhundert / Hrsg. von B.-M. Wolter. Frankfurt am Main, 1997. S. 45–59; Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 63–78; Андрей Николаевич Грабар и вопросы русской культуры в его научном наследии // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб., 1999. С. 76–81; Андрей Николаевич Грабар и его роль в мировой византистике // *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000. С. 6–14; Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 268–311; Икона Древней Руси. XI–XVII века // История иконописи. VI–XX века. Истоки. Традиции. Современность. М., 2002. С. 119–164; Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века / Центры художественной культуры средневековой Руси. М., 2004.

²⁵⁶ Э.С. Смирнова. «Смотря на образ древних живописцев...» Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2006.

²⁵⁷ Вот некоторые работы из обширного списка трудов А.С. Преображенского: Новооткрытая икона XV в. со сценами на сюжет Акафиста Богородицы // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1998. М., 1999; Архиерейский проскинесис: «Спас митрополита Киприана» и ктигорская иконография XIV в. // *Russia Medievales*. Т. X/1. München, 2001; L'autunno del medioevo russo. Le icone del XVII secolo // *Zar e mercanti. Icone del XVI–XVII secolo / Storia dell'icona in Russia*. Fasc. 4. Milano, 2001; Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV–XVI веков // Искусствознание. Вып. 2/03. М., 2003; Инок и юродивый: сопоставление двух типов святости в русской иконографии Позднего Средневековья // Иконы Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье. Статьи и материалы / Ред.-сост. Э.С. Смирнова. М., 2005; С. 170–204; La Sapienza si è costruita una casa. Rappresentazioni architettoniche nell'iconogra-

phia russa // *Tempio, il palazzo, la città nell'icona russa*. Vicenza, 2006; «Подножие ног Его». О votивных надписях на русских иконах Спаса на престоле XIV века // *Искусствознание*. Вып. 1–2/07. М., 2007.

²⁵⁸ В течение многих лет в ведении семинаров, спецсеминаров и спецкурсов Э.С. Смирновой успешно, со свойственным ему умением, образностью и яркостью в анализе памятников, помогал ее ученик Л.В. Нерсесян.

²⁵⁹ См. его основные труды: Четыре памятника архитектуры конца XVI века // *Архитектурное наследие* №32. М., 1984; Вознесенский собор Московского Кремля // *Памятники культуры. Новые открытия*. 1983. М.–Л., 1985; Особенности итальянизмов в московском каменном зодчестве рубежа XVI–XVII вв. // *Архитектурное наследие*. №34. М., 1986; О времени построения собора Болдино-Дорогобужского монастыря // *Памятники культуры. Новые открытия*. 1985. М., 1987; (в соавтор. с Вятчаниной Т.Н.) Об идейном значении и использовании иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII вв. // *Архитектурное наследие*. №36. М., 1988; К интерпретации архитектуры собора Покрова на Рву (О границах иконографического метода) // *Иконография архитектуры*. Сб. научных трудов ВНИИТАГ. Под ред. А.Л. Баталова. М., 1990; К вопросу о становлении системы охраны памятников и реставрации в России XIX – начала XX вв. // *Святые и культура*. М., 1992; Идея многопрестольности в московском каменном зодчестве середины второй половины XVI в. // *Русское искусство позднего Средневековья*. Сб. научных трудов НИИ теории и истории изобразительных искусств. Под ред. А.Л. Баталова. М., 1993; Гроб Господень в замысле «Святая святых» Бориса Годунова // *Иерусалим в русской культуре*. Сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994; О традиции строительства Успенских храмов в Московской Руси XVI века // *Древнерусское искусство: Русское искусство Позднего Средневековья*. XVI век. Отв. ред. А.Л. Баталов. СПб., 2003; Историзм в церковном сознании середины XIX века // *Русское церковное искусство Нового времени*. Отв. ред. А.В. Рындина. М., 2004. С. 252–256; *Batalov A.L. Mosca e la topografia sacra delle capitale medievale* // *Giorgio La Pira e la Russia*, ed. M. Garzaniti, L. Tonini. Firenze, 2005, p. 165–191; К вопросу о происхождении крещатого свода в русской архитектуре XVI века // *Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча*. М., 2006. С. 47–66; Образ святого града и сакральная топография средневековой Москвы // *Искусство христианского мира*. Вып. X. М., 2007; Церковь Воскресения в селе Городня и развитие типа шатрового храма // *Московская Русь: проблемы археологии и истории архитектуры*. В честь 60-летия Л.А. Беляева. М., 2008; О датировке

белокаменной резьбы на южной паперти и крыльце Благовещенского собора // *Материалы и исследования ГММК. М., 2008; L'Architecture de la Renaissance dans le contexte medieval de la Russie muscovite au XVI-e siecle // Journal de la Renaissance, 2008, vol. VI. P.87–105.* Из монографий Баталова следует назвать в первую очередь: *Московское каменное зодчество конца XVI в.: Проблемы художественного мышления эпохи. М., 1996; Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки по истории реставрации памятников архитектуры. М., 2002 (совместно с А. С. Щенковым и др.); Собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного). М., 2002; Иоанно-Предтеченский женский монастырь в Москве. М., 2005 (совместно с А. Л. Головковой Л. А., посл. Галиной (Харченко); (совместно с Л. Р. Вайнтраубом и др.). Церковная археология Москвы: Храмы и приходы Ивановской горки и Кулишек / Под общ. ред. А. Л. Баталова. М., 2007; Архангельский собор. М., 2008. / под руков. А. Л. Баталова. Тексты: А. Л. Баталов, Т. Е. Самойлова; Церковь Николая чудотворца в Кузнецях. История храма и его прихода. М., Изд. ПСТГУ, 2008. Т. 1. (совместно с Вайнтраубом Л. Р.).*

²⁶⁰ См. некоторые работы Вл. В. Седова: *Об иконографии внутреннего пространства новгородских храмов XIII – начала XVI веков // Иконография архитектуры. М., 1990. С. 102–127; Церковь Николы в Гостинополье XV века // Архитектурное наследие и реставрация. Реставрация памятников истории и культуры России. М., 1990. С. 213–225; Церковь Ильи Пророка в Кривовицах. По материалам обследования 1989 г. // Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. М., 1991. С. 147–155; Псковская архитектура XIV–XV веков / Архив архитектуры. Вып. III. М., 1992; Собор Спасо-Мирожского монастыря: иконография и происхождение типа // Архив архитектуры. Вып. I. М., 1992. С. 3–37; О дате собора Николо-Угрешского монастыря // Архив архитектуры. Вып. I. М., 1992. С. 38–45; Псковские храмы «группы Выбут» // «Российская археология». 1993. №1. С. 211–220; Церковь Лазаря 1461 г. и новгородская архитектура времени архиепископов Евфимия и Ионы // Новгородские древности / Архив архитектуры. Вып. IV. М., 1993. С. 38–61; Псковская архитектура середины XV в. и Новгород // Новгородский исторический сборник. Вып. 4 (14). СПб., 1993. С. 215–235; Тема колонны в древнерусской архитектуре XII–XIII вв. // Архитектура мира. Вып. 3. М., 1994. С. 32–37; Афон и русская архитектура начала XIII в. (причины влияния) // Архитектура в истории русской культуры. М., 1996. С. 39–45; Церковь Покрова в Знахлицах // Архитектурное наследство. Вып. 40. М., 1996. С. 47–50; Три бесстолпных псковских храма XV–XVI вв. // Памятники культуры. Новые*

открытия. Ежегодник. 1995. М., 1996. С. 437–440; Псковская архитектура XVI века. М., 1996. / Архив архитектуры. Вып. VIII; Церковь Николая на Липне и новгородская архитектура XIII в. во взаимосвязи с романо-готической традицией // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 393–412; Церковь Федора Стратилата в Новгороде // Архив архитектуры. Вып. IX. М., 1997. С. 3–43; Церковь Благовещения на Городище. XIV век // Великий Новгород в истории Средневековой Европы. К 70-летию Валентина Лаврентьевича Янина. М., 1999. С. 391–404; Собор Михаила Архангела Сквородского монастыря // Труды VI Международного Конгресса славянской археологии. Т. 5. М., 1999. С. 264–270; Византийский храм в Куршунлу // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. К 100-летию А.Н. Грабара (1896–1990). СПб., 1999. С. 134–142; Княжеский заказ в архитектуре церкви Спаса Преображения на Нередице // Новгородский исторический сборник (НИС). Вып. 8 (18). СПб., 2000. С. 36–52; Церковь Спаса-Преображения на Ковалева // Новгородские древности / Архив архитектуры. Вып. XI. М., 2000. С. 47–80; Собор Ризоположенского монастыря в Суздале // Новгородские древности / Архив архитектуры. Вып. XI. М., 2000. С. 184–207; Новгородская архитектура на Шелони. М., 2001; Стиль Великого посольства // «Проект Классика». №1. (2001). С. 144–151; Стиль неогрек в Москве // «Проект Классика». №2 (2001). С. 153–157; Митрополиты в старых соборах в XVII веке // Архитектурное наследство. Вып. 44. М., 2001. С. 44–48; Палладианская классика в Москве // «Проект Классика». №3 (2002). С. 129–133; Маньеризм первых Романовых // «Проект Классика». №4 (2002). С. 137–143; Аннинское барокко в Москве // «Проект Классика». №5 (2002). С. 123–129; Екатерининское барокко, или Барочетто в Москве // «Проект Классика». №6 (2003). С. 145–151; Французский классицизм в Москве // «Проект Классика». №7 (2003). С. 137–143; Елизаветинское барокко в Москве, или В тени Растрелли // «Проект Классика». №8 (2003). С. 155–161; Погребения «святых князей» и архитектура княжеских усыпальниц Древней Руси // Восточнохристианские реликвии. М., 2003. С. 447–481; Московский ампи́р // «Проект Классика». №9 (2003). С. 146–157; Никольский собор в Изборске // Восточная Европа в Средневековье. К 80-летию Валентина Васильевича Седова. М., 2004. С. 247–258; Новые фрески церкви Спаса на Нередице // Щербатова-Шевякова Т.С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004. С. 15–22; Москва и два Берлина: архитектурный результат взаимного наблюдения // Москва-Берлин. Архитектура 1950–2000. М., 2004. (на русском и немецком языках). С. 6–14; Три образа Италии

в русской архитектуре // Россия – Италия. Italia – Russia. Сквозь века. От Джотто до Малевича. М., 2005. С. 351–366; Николаевский классицизм в Москве // «Проект Классика». №13. (2005). С. 151–157; Придел на хорах церкви Спаса на Нередице // Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. К 800-летию памятника. М., 2005. С. 51–66; Архитектура и революция // Римские архитекторы XX века. М., 2005. С. 80–86. (на русском и итальянском языке); Сакральное пространство древнерусского храма: архитектурный аспект // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 556–575; Архитектурный портрет древнерусского Чернигова // Искусствознание. 2/06. М., 2006. С. 5–19; Итальянский Дворец Советов // Итальянский Дворец Советов. Каталог выставки. М., 2006. С. 52–72 (на русском и итальянском языках); Архитектурная роскошь социалистического модернизма // «Проект Россия». №44 (2006 г.). С. 185–188; Высотные здания позднего сталинизма // «Проект Классика». №18. (2006). С. 139–155; Церковь монастыря Сколастика в Субиако – ранняя работа Кваренги // «Проект Классика». №20. (2007). С. 185–189; Особняк Тарасова в Москве // «Проект Классика». №21. (2007). С. 58–67; Армандо Бразини и Борис Иофан // «Проект Классика». №21; Архитектура Алексея Бавыкина // Бавыкин. Каталог. М., 2007. С. 54–65; Золотоордынские чаши в стене собора монастыря Влатадон в Фессалониках // «Российская археология». 2007. №1. С. 126–132 (в соавторстве); Архитектура Рашки: групповой «портрет» дальних «родственников». К феноменологии внутреннего пространства византийских храмов // «Искусствознание». 1–2/07. С. 213–227; О требованиях заказчиков бесстолпных храмов конца XVII века // Архитектурное наследие. Вып. 48. М., 2007. С. 129–133; Церковь Успения в селе Коростынь и творчество Гаэтано Киавери // «Проект Классика». №22. (2007). С. 199–209; Холмки и Хмельник: две усадьбы по проектам Ивана Фомина // «Проект Классика». №23. (2008). С. 172–185; Килисе Джами: Столичная архитектура Византии. М., 2008; Погребение 7 Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде и золотное шитье с изображением Вознесения Александра Македонского // Московская Русь. Проблемы археологии и истории архитектуры. К 60-летию Л.А. Беляева. М., 2008. С. 64–89; Собор монастыря Снагов в Валахии: портрет претендента // «Искусствознание». №1/08. М., 2008. С. 69–85; Дом Наркомфина: Эссе о значении одной постройки // Дом Наркомфина и его значение. М., 2008. С. 3–27; Церковь Двенадцати Апостолов в Новгороде // Великий Новгород и Средневековая Русь. Сборник статей к 80-летию академика В.Л. Янина. М., 2009. С. 172–189; Открытие древней обители: архитектурно-археологические ис-

следования Благовещенского монастыря близ Великого Новгорода // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2008. 4 (53). С. 184–195; Новый Иерусалим в надвратных храмах Византии и Древней Руси // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009. С. 544–584.

²⁶¹ Коваленская Н.Н. В.А. Тропинин (1776–1857). М., 1930; *Она же*. Государственная Третьяковская галерея. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции. М., 1931; *Она же*. Мар-тос. М.–Л., 1938; *Она же*. История русского искусства XVIII века. Учебное пособие. М.–Л., 1940; *Она же*. История русского искусства первой половины XIX века. Учебное пособие. М., 1951; *Она же*. История русского искусства XVIII века. М., 1962, *Она же*. Русский классицизм. Живопись скульптура, графика. М., 1964; а также ряд больших разделов о живописи и скульптуре XVIII – первой трети XIX века, написанных Н.Н. Коваленской в 5-м, 6-м и 8-м томах «Истории русского искусства» (М., 1960, 1961, 1963); *Она же*. Из истории классического искусства. М., 1988 (здесь же приведен список основных научных трудов).

²⁶² Жидков Г.В. Русское искусство XVIII века Архитектура, скульптура, живопись. М., 1951; *Он же* Образ Шубина. М., 1946, *Он же* М. Шибанов. Художник второй половины XVIII века. М., 1954 (здесь же – краткий очерк научной деятельности Г.В. Жидкова, написанный М.В. Алпатовым). См. также: Жидков Г. Заметки о русской исторической живописи. // Искусство, 1939, №2. В 1930-е годы Г.В. Жидков много занимался искусством Палеха (Жидков Г.В. Пушкин в искусстве Палеха. М.–Л., 1937).

²⁶³ См.: Сарабьянов Д.В. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века. М.–Л., 1955; *Он же*. И.Е. Репин. М., 1955; *Он же*. С.А. Чуйков. М., 1958 (2-е изд. : М., 1976); *Он же*. Валентин Серов. М., 1961; *Он же*. Творческий путь Фалька. // Фальк. Выставка произведений [каталог]. М., 1966; *Он же*. Образы века. О русской живописи XIX века. ее мастерах и их картинах. М., 1967; *Он же*. Павел Андреевич Федотов. М., 1969; *Он же*. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971; *Он же*. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973; *Он же*. Русские живописцы начала XX века. (Новые направления). Л., 1973; *Он же*. В.А. Серов. М., 1974; *Он же*. А.В. Бабичев: художник, теоретик, педагог. М., 1974; *Он же*. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х гг. Очерки. М., 1974; *Он же*. Robert Falk. Dresden, 1974; *Он же* (совместно с Л.А. Будковой). Павел Кузнецов. М., 1975; *Он же*. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980; *Он же*. О.А. Кипрен-

ский. М., 1982; *Он же*. Николай Андронов: живопись, монументальное искусство. М., 1982; *Он же*. Стиль Модерн. М., 1989 (2-е изд.: М., 2001); *Он же*. История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989; *Он же*. Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London, 1990; *Он же*. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993 (совместно с А. Шатских); *Он же*. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994 (совместно с Н. Автономовой); *Он же*. Русское искусство. Пробуждение памяти. М., 1998; *Он же*. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1998; *Он же*. La Pittura russa. Tomo Secondo — XIX—XX. Milano, 2001; *Он же*. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. М., 2003. См. также разделы о Перове, Репине и Серове, написанные Д.В. Сарабьяновым для «Истории русского искусства» (т. 9, кн. 1. М., 1965; т. 10, кн. 1. М., 1968).

Следует отметить и поэтический сборник Д.В. Сарабьянова, где его литературный дар открывается и еще с одной стороны: Сарабьянов Д.В. Стихи последних лет. М., 2007.

Список работ Д.В. Сарабьянова см. в книге: *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980. С. 245–249.

См. о нем: *Поспелов Г.Г.* Д.В. Сарабьянов. Опыт творческого портрета // Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980. С. 7–14, 243–244; *Стернин Г.Ю.* В поисках «цельного знания» // Искусствознание. М., 2003. Вып. 2.

²⁶⁴ См.: *Сарабьянов Д.В.* К определению стиля модерн. // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М., 1979; *Он же*. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980. С. 166–240; *Он же*. Стиль Модерн. М., 1989 (2-е изд.: М., 2001).

²⁶⁵ *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980; *Он же*. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад). // Советское искусствознание '80. Вып. 1. М., 1981; *Он же*. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. М., 2003.

²⁶⁶ *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971; *Он же*. Robert Falk. Dresden, 1974.

²⁶⁷ *Сарабьянов Д.В.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993 (совместно с А. Шатских); *Он же*. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994 (совместно с Н. Автономовой).

²⁶⁸ История русского и советского искусства. Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979 (2-е издание — 1989).

²⁶⁹ Дипломная работа «Здание Ремесленного заведения Московского Воспитательного дома» была защищена в 1956 году под руководством М.А. Ильина, а кандидатская диссертация «Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII в.» защищена в 1963 году под руководством А.А. Федорова-Давыдова.

²⁷⁰ Также см.: *Евангулова О.С.* Русское искусство XVIII века // История русского и советского искусства. Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979; *Она же.* Раздел в книге: Алленов М.М. Евангулова О.С. Лифшиц Л.И. Русское искусство X — начала XX в. М., 1989.

²⁷¹ *Евангулова О.С.* Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969.

²⁷² См. монографии О.С. Евангуловой: Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М.: МГУ, 1969; Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987; Русское искусство X — начала XX века. М., 1989; (в соавторстве с М.М. Алленовым и Л.И. Лифшицем); Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994; (в соавторстве с А.А. Каревым); Художественная «Вселенная» русской усадьбы. М., 2003; Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007. А также ее основные статьи: К истории здания Ремесленного заведения Воспитательного дома. // Памятники культуры. Исследования и реставрация. Сб. Научно-методического Совета по охране памятников культуры АН СССР. Вып. II. 1960; Архитектурный ансамбль Лефортова в петровскую эпоху // Сб. научных работ Исторического факультета Московского государственного университета 1963; К проблеме стиля в искусстве петровского времени // Вестник Московского университета. История. №3. 1974; Портрет Петровского времени и проблема сходства. // Вестник Московского университета, Серия «История», 1979, №5; Светский интерьер Москвы конца XVII — начала XVIII века. // Русский город. М., 1981. Вып. 4; Город и усадьба второй половины XVIII века в сознании современников. // Русский город. Вып. 7. 1984; Мир образов искусства Петровского времени. // Изобразительное искусство. Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. 1988; К проблеме взаимодействия живописи и литературы в России во второй половине XVIII века. Советы художникам. // Вестник Московского университета. Серия «История». №1. 1993; Русская усадьба и тема памяти. // Художественная культура русской усадьбы. «И в память на портрете я написал...» // Вестник Московского университета. Серия «История». №6, 1996; Понятия «натура» и «натуральное» в русском художественном обиходе XVIII столетия. // Натура

и культура. Славянский мир. Сб., 1997; Сочинения Ф.Н. Глинки — источник сведений о памятниках отечественного искусства // Вестник МГУ. Серия «История». 1999; Вестник Московского университета. Серия «История». 2000. №3; «Souvenir de voyage en Holland et en Angleterre par le prince Alexandre Kourakin...» об искусстве. // Вестник Московского университета. Серия «История». 2003. №2; «Вкус и манера всякой земли» и ее «славные мастера» // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 8. М., 2004; К проблеме частного заказа в русской художественной практике XVIII столетия. // Русское искусство Нового времени. Сб. 10. М., 2006; Князь М.П. Гагарин и архитектура Москвы начала XVIII века // Русское искусство Нового времени. Сб. 11. М., 2008 (в соавторстве с И.В. Рязанцевым).

²⁷³ О.С. Евангулова. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007.

²⁷⁴ См. некоторые работы А.А. Карева: Портретная миниатюра в русской жизни XVIII века // Проблемы истории СССР. Вып. XI. М.: МГУ, 1980; Боровиковский-миниатюрист (к проблеме взаимоотношения миниатюры и станкового портрета) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 3. Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы. Межвузовский сборник. Л., 1986. №9; Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий: К вопросу об особенностях творческого метода // Вестник Московского университета. Серия «История». 1986. №5 (в соавторстве с О.С. Евангуловой); Миниатюрный портрет в России XVIII века. М.: Искусство, 1989; А.П. Лосенко и русский портрет 1760-х годов // Век Просвещения: Россия и Франция. Материалы научной конференции. «Виперовские чтения 1987». Вып. XX. М., 1989; Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994 (в соавторстве с О.С. Евангуловой); Русское искусство XVIII века. Учебное пособие. М., 1995; Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о сословном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3, 1997; «Зрак» красавицы в русской живописи и поэзии XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 4, 1998; Екатерина II в панегирическом пространстве живописи и поэзии // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 5, 1999; Суждение о портрете в России на рубеже барокко и классицизма // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 6, М., 2000; О сословном идеале в русском портрете XVIII в. // Вестник Московского университета. Серия «История». 2003. №6; Классицизм в русской живописи.

М., 2003; Искусство в России XVIII века. Учебное пособие. М., 2004; К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: Сб. статей. Вып. 8. М., 2004; Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М., 2006; Человек в Храме Природы. Проблемы взаимодействия модели и пейзажного фона в русском портрете второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 10. 2006; Некоторые функции жеста в русском портрете XVIII века // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Сб. статей / Гос. Эрмитаж; под ред. А.В. Камчатовой. СПб., 2006; Символика «триумфального поля» в гравюре петровского времени. Опыт интерпретации // Искусствознание. 1/08 (XXXI). М., 2008; О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский. // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 11, 2008.

²⁷⁵ Кафев А.А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. М., 1989; *Он же.* Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994 (в соавторстве с О.С. Евангуловой); *Он же.* Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о словесном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3, 1997; *Он же.* «Зрак» красавицы в русской живописи и поэзии XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 4, 1998; *Он же.* К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: Сб. статей. Вып. 8. М., 2004; *Он же.* Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М., 2006; *Он же.* Некоторые функции жеста в русском портрете XVIII века // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Сб. статей / Гос. Эрмитаж; под ред. А.В. Камчатовой. СПб., 2006; Человек в Храме Природы. Проблемы взаимодействия модели и пейзажного фона в русском портрете второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 10. 2006.

²⁷⁶ Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения. // Искусство портрета. Сборник статей Н.И. Жинкина, А.Г. Габричевского, Б.В. Шапошникова, А.Г. Циреса, Н.М. Тарабукина под редакцией А.Г. Габричевского. М., 1928. С. 53–75; Павлов В.В., Скульптурный портрет в Древнем Египте. М., 1937; *Он же.* Фаюмский портрет. М., 1965; *Он же.* Египетский портрет I–IV веков. М., 1967; Лазарев В.Н.

Портрет в искусстве XVII века. М., 1937; *Алпатов М.* Очерки по истории портрета. М., 1937; *Золотов Ю.К.* Французский портрет XVIII века. М., 1968; *Гращенко В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. Т. 1–2.

²⁷⁷ В 1975 он защитил кандидатскую диссертацию «Картина Александра Иванова «Явление Христа народу». Идеино-художественная проблематика».

²⁷⁸ Докторская диссертация М.М. Алленова — «Метаморфозы романтической идеи в лейтмотивах русского искусства» (1995).

²⁷⁹ *Алленов М.М.* Александр Андреевич Иванов. М., 1980, см. также переработанное и дополненное издание монографии, с новым взглядом на творчество этого художника: *Алленов М.* Александр Иванов. М., 1997.

²⁸⁰ *М.М. Алленов.* Русское искусство XVIII — начала XX века. М., 2000.

²⁸¹ *Алленов М.М.* Илья Иванович Машков. М., 1973; *Он же.* Этюды цветов Врубеля (1886–1887) // Советское искусствознание '77. Вып. 2. М., 1978; *Он же.* Русское искусство второй половины XIX — начала XX века // История русского и советского искусства. Под редакцией Д.В. Сарабьянова. М., 1979 (2-е изд.: М., 1989); *Он же.* Портретная концепция К. Сомова. // Там же '81. Вып. 1. М., 1982; *Он же.* Русское искусство XIX — начала XX века // Алленов М.М. Евангулова О.С. Лифшиц Л.И. Русское искусство X–XX вв. М., 1989; *Он же.* L'Art Russe au XIX siecle // L'Art Russe. Paris, 1991; *Он же.* Врубель и Фортуни // Вопросы искусствознания. М., 1993. [Вып.] 2–3/93. С. 41–57; *Он же.* Михаил Врубель. М., 1996 (2-е изд.: М., 2000); *Он же.* Василий Суриков. М., 1996; *Он же.* Павел Федотов. М., 2000; *Он же.* Тексты о текстах. М., 2003.

²⁸² Без названия // «Артхроника» 2005, №5–6; Непрочитанная лекция. И. Айвазовский // «Артхроника» 2006, №1; Врубель. Гамлет: Silentium. // «Артхроника» 2006, №2; Иванов. Блаженное наследство. 200 лет со дня рождения автора «Явления Христа народу». // «Артхроника» 2006, №7.

²⁸³ См.: *Кириллов В. В.* Путь поиска и эксперимента. Из истории советской архитектуры 20-х — начала 30-х годов. М., 1974; *Он же.* Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979; *Он же.* Архитектура и градостроительство Подмосковья (картина развития с XIV в. до 1917 г.). // Русский город. М., 1980. Вып. 3.

²⁸⁴ *Кириллов В.В.* Архитектура Москвы на путях европеизации. От обновлений последней четверти XVII века к петровским преобразованиям. М., 2000; *Он же.* Регулярная архитектурная среда строящего-

ся Петербурга. Культурно-мифотворческая проекция и реальная адаптация // Искусствознание. М., 2005. [Вып.] 2/05. С. 182–197.

²⁸⁵ *Хачатуров С.В.* Понятие «готический» в русской культуре XVIII века. Лексикографический аспект // Вопросы искусствознания. М., 1996. [Вып.] IX (2/96). С. 5–26; *Он же.* Забытая мелодия для «Волшебной флейты» // Вопросы искусствознания. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 336–347; *Он же.* «Готические» образы и темы в русской театральной культуре XVIII века // Вопросы искусствознания. М., 1999. [Вып.] 1/99. С. 179–198; *Он же.* «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999.

²⁸⁶ *Хачатуров С.В.* Искусство книги в России 1910–1930 годов. Мастера левых течений. Материалы к каталогу. М., 2004.

²⁸⁷ См.: *Лебедев П.И.* Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны. М.–Л., 1949.

²⁸⁸ Р.С. Кауфманом написаны все разделы по истории советской живописи и совместно с А.А. Сидоровым разделы по графике в XI–XIII-м томах «Истории русского искусства» (М., 1957, 1961, 1964) и там же (т. X, кн. 1–2. М., 1968–1969) – разделы о бытовой в исторической живописи рубежа XIX и XX веков и о «Союзе русских художников». См. также *Кауфман Р.* Художник Д.С. Моор. М., 1937; *Он же.* Кукрыниксы. М., 1937; *Он же.* С.В. Рянгина. М.–Л., 1948; *Он же.* Б.Н. Яковлев, М.–Л., 1950; *Он же.* Советская тематическая картина, 1917–1941. М., 1951.

²⁸⁹ См.: *Кауфман Р.С.* Русская и советская художественная критика. С середины XIX века до 1941 года. Учебное пособие. М., 1978. *Он же.* Очерки истории русской художественной критики XIX века. М., 1985; *Он же.* Очерки истории русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М., 1990.

²⁹⁰ См.: *Кауфман Р.* Кукрыниксы. М.–Л., 1937; *Он же.* Д. Моор. М., 1937; *Он же.* С.В. Рянгина. М.–Л., 1948; *Он же.* Б.Н. Яковлев, М.–Л., 1950; *Колтинский Ю.Д.* И.Д. Шадр. М., 1954; *Маца И.Л.* А.А. Дейнека. М., 1959; *Федоров-Давыдов А.А.* А.А. Рьлов. М., 1959; *Б.В. Веймарн.* У. Тансыкбаев. М., 1961; *Недошивин Г.А.* Н.М. Ромадин. М., 1961; *Яблонская М.Н.* К.Н. Истомина. М., 1972. Также см. библиографию работ Д.В. Сарбабянова, А.С. Морозова, В.С. Турчина, А.П. Салиенко, С.В. Хачатурова в соответствующих разделах данного текста.

²⁹¹ См.: *Морозов А.И.* Советская живопись 70-х. М., 1979; *Он же.* Художник и мир личности. М., 1981; *Он же.* Современные вопросы и опыт истории. // Советское искусствознание '81, вып. 1. М., 1982; Салиенко А.П., Турчин В.С. Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преемственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008.

²⁹² См. его ранние публикации 1930-х годов, а также: *Ильин М.А.* (совместно с Н.М. Бачинским). Архитектура (1921–1939). // История русского искусства, т. XI. М., 1957; *Он же.* Веснины. М., 1960.

²⁹³ См. некоторые из последних работ: К будущей «Истории русского искусства XX века» // Вопросы искусствознания. VIII. М., 1996; Искусство и жизнь. Взгляд из Москвы // *Modern Art in Belarus.* Amsterdam, 2000; Русский импрессионизм в советской действительности // Пути русского импрессионизма. М., 2003; *Socialist Realism: Factory of the New Man* // *Traumenfabrik Kommunismus. Die Visuelle Kultur der Stalinzeit.* Frankfurt, 2003; Соцреализм и реализм. М., 2007.

²⁹⁴ Недавно вышла их совместная монография: *Салиенко А.П., Турчин В.С.* Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преемственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008.

²⁹⁵ Основные работы В.С. Турчина посвящены магистральным проблемам русского и европейского искусства: *Турчин В.С.* Орест Кипренский. М., 1975; *Он же.* В окрестностях Москвы. Очерки русской усадебной культуры. М., 1979; *Он же.* Эпоха романтизма в России. М., 1981; *Он же.* Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982; *Он же.* Теодор Жерико. М., 1982; *Он же.* Александр Варнек. М., 1985; *Он же.* Города и замки Луары. М., 1986. («Города и музеи мира»); *Он же.* Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков (Франция, Германия, Англия). М., 1987; *Он же.* По лабиринтам авангарда. М., 1993; *Он же.* Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001; *Он же.* Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003; *Он же.* Кандинский в России. М., 2005; *Он же.* Французское искусство от Людовика до Наполеона. М., 2007; *Он же.* Петр Кончаловский. М., 2008; *Салиенко А.П., Турчин В.С.* Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преемственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008; *Он же.* Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусств. Художник в России и Германии. М., 2008.

Список научных работ В.С. Турчина помещен в книге: *Турчин В.С.* Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003.

²⁹⁶ *Турчин В.С.* Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков (Франция, Германия, Англия). М., 1987.

²⁹⁷ *В.С. Турчин.* Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003.

²⁹⁸ *В.С. Турчин.* Кандинский в России». М., 2005; *Он же.* Кандинский. Опыты разных лет. М., 2008.

²⁹⁹ *В.С. Турчин.* Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. L'ancien régime, революция и Империя. М., 2007. См. также

некоторые из его последних трудов: Образ и память. // Искусствознание 1/04; Мастера... Сила воли и воображения. М., 2007; Приблизительность как артистический приём. Опыт В. Кандинского // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008.

³⁰⁰ См.: *Василенко В.М.* (совместно с А.В. Бакушинским). Искусство Мстеры. М., 1934; *Он же* (совместно с М. Артамоновым). Федоскино. М., 1935; *Он же*. Северная резная кость (Холмогоры). М., 1936; *Он же*. Северная резная кость (Холмогоры, Тобольск, Чукотка). М., 1947; *Он же*. Искусство Хохломы. М., 1959; *Он же*. Народное искусство: Избранные труды о народном творчестве X–XX веков. М., 1975 (там же список работ В.М. Василенко); *Он же*. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до н. э. — XIII век н. э. М., 1977. Следует отметить и незаурядный поэтический дар В.М. Василенко, отличавший его с молодых лет и особенно расцветший в поздние годы, что увенчалось опубликованием ряда поэтических сборников и принятием их авторы в члены Союза писателей: *Василенко В.* Облака. Стихи. М., 1983; *Он же*. Птица Солнца. Стихотворения. М., 1986; *Он же*. Сонеты. М., 1989; *Он же*. Северные строки. Стихотворения. М., 1991.

См. о нем: *Вагнер Г.К.* В.М. Василенко — исследователь народного творчества // Василенко В.М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX вв. М., 1974; *Канцедикас А.С.* Профессор Василенко // Декоративное искусство СССР. 1984, №12; *Ванеев А.А.* Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель, 1990. С. 56–57, 65–66, 76–77 и др.; *Попеску Т.А.* Архивные материалы В.М. Василенко в отделе рукописей ВМДП и НИ // Научные чтения памяти Василенко. Всероссийский музей декоративного и народного искусства. Сб. М., 1997. Вып. 1; *Вильданова Т.В.* Виктор Михайлович Василенко о примитиве // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Всероссийский музей декоративного и народного искусства. Сб. М., 1998. Вып. 2; *Пунин Н.Н.* Мир любовью светел. Дневники, письма. М., 2000. С. 505; *Романов Б.Н.* Путешествие с Даниилом Андреевым. Книга о поэте-вестнике. М., 2006. С. 121–162.

³⁰¹ См.: *Ильин М.А.* Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI–XX веков. М., 1976. См. также его книгу «Русское народное искусство» (М., 1959) и ряд статей в журналах «Декоративное искусство СССР» и «Творчество».

³⁰² *Кирсанова Р.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века М., 1989 (второе издание — 2006); *Она же*. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половине XX века. М., 1995; *Она же*. Сценичес-

кий костюм и театральная публика в России XIX века. М., Калининград, 1998 (2000; 2001); *Она же*. Человек в зеркале века // Русская галерея. 1998. №2; *Она же*. Русский костюм и быт. М., 2003; *Она же*. Ленты, кружева, ботинки. М., 2005; *Она же*. Павел Андреевич Федотов (1815–1852). Комментарий к живописному тексту. М., 2006.

³⁰³ См.: *Сыркина Ф.Я.* Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века: Очерки. М., 1956; *Она же*. Жизнь и творчество Пьетро Ди Готтардо Гонзага. // Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974; *Сыркина Ф.Я., Костина Е.М.* Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978.

³⁰⁴ См.: *Павлов В.В.* Рецензия на книгу Г. Вёльфлина «Искусство Италии и Германии эпохи Возрождения // Советский музей. М., 1932. №2; *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии в эпоху Ренессанса. Перевод Л.И. Некрасовой и В.В. Павлова. Редакция перевода В.В. Павлов. Вступительная статья Л.И. Ремпеля. М., 1934; *Он же*. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе // Сборник Кружка по изучению Древнего Востока при Государственном Эрмитаже. Л., 1933. №1 (8); *Он же*. Проблема пространства в египетском искусстве эпохи Нового царства // Сборник Кружка по изучению Древнего Востока при Государственном Эрмитаже. Л., 1933. №2 (9); *Он же*. Очерки по искусству Древнего Египта. М., 1936; *Он же*. Египетский рельеф с изображением плакальщиков в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина (К вопросу о Мемфисской школе эпохи Нового царства) // Труды ГМИИ. М., 1940; *Он же*. О скульптурных моделях в египетском искусстве // Искусство. 1941. №3; *Он же*. Египетская скульптура в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1949; *Матье М.Э., Павлов В.В.* Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958; *Павлов В.В., Ходжаши С.И.* Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959; *Павлов В.В.* Фаюмский портрет. М., 1965; *Он же*. Египетский портрет I–IV веков. М., 1967; *Он же*. Образы прекрасно: Искусство Древнего Египта. Глиптика. Русское и советское искусство. Русская природа. М., 1979 (там же — список его работ). В.В. Павлов много внимания уделял истории отечественной науки об искусстве Древнего Египта. Этой историографической проблеме был посвящен его доклад на XXV Международном конгрессе востоковедов в Москве в 1960 году. См. особенно: *Павлов В.В.* Из истории русской науки о египетском искусстве (по поводу 25-летия со дня смерти Б.А. Тураева) // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. М., 1948. [Т.] 5; *Он же*. В.С. Голенищев о египетском искусстве // Древний Египет. М., 1960; *Он же*. Русская дореволюционная и совет-

ская наука о египетском искусстве. // Вестник древней истории, 1968, №2.

Следует отметить и разнообразие научных и творческих интересов В.В. Павлова. Они простирались от увлечения современным искусством до ярких зарисовок о русской природе и охотничьем быте: Павлов В.В. Павел Павлинов. М., 1933; *Он же*. Охотничий пейзаж А.С. Степанова: К столетию со дня рождения А.С. Степанова // Охотничьи просторы. 1960. №15; *Он же*. Крупнейший анималист (В.А. Ватагин) // Художник. 1966. №3; *Он же*. Старый охотник // Павлов В.В. Образы прекрасного... М., 1979. С. 275–280; *Он же*. Охота на певчих птиц // Там же. С. 264–274.

См. о нем: *Померанцева Н.А.* Всеволод Владимирович Павлов (1898–1972). // Советское искусствознание '80. Вып. 1. М., 1981. *Никулина Н.М.* Портрет в обрамлении. К столетию со дня рождения Всеволода Владимировича Павлова. М., 2004.

³⁰⁵ *Никулина Н.М.* Портрет в обрамлении. К столетию со дня рождения Всеволода Владимировича Павлова. М., 2004.

³⁰⁶ Среди послевоенных работ В.Д. Блаватского следует особо выделить его монографию, опубликованную издательством МГУ: *Блаватский В.Д.* История античной расписной керамики. М., 1953.

³⁰⁷ См.: *Колтинский Ю.Д.* Скульптура Древней Эллады. М., 1963; *Он же*. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970; *Он же*. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977. См. также: *Колтинский Ю.Д.* *Бритова Н.Н.* Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1982.

³⁰⁸ См.: *Кобылина М.М.* Искусство Древнего Рима. М., 1939; *Она же*. Аттическая скульптура VII–V веков до н.э. М., 1953. *Она же*. Терракотовые статуэтки Пантикапея и Фанагории. М., 1961; *Она же*. Милет. М., 1965; *Она же*. Античная скульптура Северного Причерноморья. М., 1972; *Она же*. Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н.э. М., 1978.

³⁰⁹ Н.Н. Бритова закончила общественно-педагогическое отделение ФОНа МГУ в 1924 году. В 20-е годы – научный сотрудник общества «Старая Москва» и «Общества изучения русской усадьбы». С 1931 года – сотрудник ГМИИ (с 1947 года и до конца жизни – заведующая античным отделом). Кандидатская диссертация Н.Н. Бритовой – «Боспорские стелы с рельефными изображениями» (1946). Она – автор нескольких глав в I томе «Всеобщей истории искусства». См. также: *Бритова Н.Н.* Греческая терракота. М., 1969.

³¹⁰ См.: *Соколов Г.И.* Античная скульптура. Греция. М., 1961; *Он же*. Мирон и Поликлет. М., 1961; *Он же*. Афинский Акрополь. М., 1962; *Он же*. Античная скульптура. Рим. М., 1964; *Он же*. Искусство Древ-

него Рима. М., 1971 (переиздание — 1996); *Он же*. Дельфы. М., 1972; *Он же*. Эгейское искусство. М., 1972; *Он же*. Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. М., 1973; *Он же*. Искусство Древней Греции. М., 1980 (2-е изд. : М., 1996); *Он же*. Олимпия. М., 1980; *Он же*. Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. М., 1983; *Он же*. Искусство этрусков. М., 1990; *Он же*. Искусство Древнего Рима. Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство. М., 1996; *Он же*. Искусство Боспорского царства. М., 1999; *Он же*. Ольвия и Херсонес. М., 1999.

³¹¹ *Никулина Н.М.* Тема античности в творчестве В.А. Серова. Одиссей; Навзикая // Античность и современность. К 80-летию Ф.А. Петровского. М., 1972; *Она же*. Искусство эгейского мира и его связи с искусством Древнего Востока. // Вестник древней истории, 1977, №3; *Она же*. О взаимосвязях древнегреческого и древневосточного искусства. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978. *Она же*. Искусство Ионии и Ахеменидский Иран. М., 1994; *Она же*. Храм как эпицентр духовной жизни города. Типология древнего храма и его значение в формировании городского ансамбля в III-I тысячелетии до н.э. // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М., 1996; *Она же*. О пространстве реальном и ирреальном. Торжественные входы-ворота в сакральных архитектурных комплексах древних городов III-I тысячелетий до н.э. // Мир психологии. Научно-методический журнал Академии педагогических и социальных наук. 1999. №4; *Она же*. Портрет в обрамлении. К столетию со дня рождения Всеволода Владимировича Павлова. М., 2004; *Она же*. Римские триумфальные арки в истории сакральных ворот Древнего мира // Итальянский сборник. М., 2005. Вып. 4. С. 8–26; *Она же*. Основные этапы художественной культуры Древнего Египта. Учебное пособие. М., 2008. Следует отметить и поэтический сборник Н.М. Никулиной: *Никулина Н.М.* Времена года. М., 2006.

³¹² *Мириманов В.Б.* Первобытное и традиционное искусство. М., 1973 (2-е изд. : М., 2009); *Он же*. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. М., 2002.

³¹³ См.: *Веймарн Б.В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М., 1974.

³¹⁴ См.: *Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Китая. М., 1962; *Она же*. Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока (Малая история искусств). М., 1979; *Виноградова Н.А.* Скульптура Японии III–XIV веков. М., 1981.

³¹⁵ *Стависский Б.Я.* Между Памиром и Каспием, М., 1966; *Он же.* Искусство Средней Азии. Древний период, М., 1974.

³¹⁶ *Завадская Е.В.* Тень как философско-эстетическая категория // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974; *Она же.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Она же.* «Беседы о живописи» Ши Тао. М., 1978; *Она же.* Ци Бай-ши. М., 1982; *Она же.* Мудрое вдохновение Ми Фу. (1052–1107). М., 1983.

³¹⁷ См. основные труды Е.А. Сердюк: Театр Кабуки и пути развития гравюры // Проблемы истории докапиталистических формаций. Сб. статей. М., 1978; Стиль «силы» – арагото – в театре Кабуки и классической японской гравюре // Советское искусствознание '75. М., 1976; Образы Кабуки в гравюрах Кацукава Сюнсё // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Сб. статей. Вып. 3. М., 1979; Пространство в японском театре и изобразительное искусство // Театральное пространство. Сб. статей. М., 1979; Искусство Японии периодов Муромати, Момояма и Эдо // Искусство стран и народов мира. М., Советская энциклопедия, т. 5., 1981; Утагава – династия мастеров японской гравюры. // Вестник МГУ. История. 1977, №3; Современное искусство арабского народа Палестины. М., 1982 (в соавторстве с А.Ф. Бердниковым); Судьбы пейзажного мышления в японском искусстве Нового времени // Человек и природа в японской культуре. Сб. статей. М., Наука, 1985; Гротеск и ирония в японской городской культуре периода Эдо // Городская художественная культура Востока. Сб. статей. М., Наука, 1990; Японская театральная гравюра XVII–XIX веков. М., 1990; Генезис портрета на Востоке и живопись Центральной Азии. // Проблемы искусства Средней Азии. Сб. статей. М., Наука, 1993; Emotions in the Categories of Sensory Experience // Emotions and Art. Ed: Dorfman & others. Perm, 1992; Submodalities in Trance-like States' Management // Hypnos. Vol. XVIII, No 4, 1991; Pre-Warm-Up in Russian Psychodrama Groups: a Cultural Approach // Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry. Vol. 45, No 2. Summer, 1992 (в соавторстве с Л. Кролем и Е. Михайловой); Taking Turns before the Mirror: Theory and Setting. // Group Analysis. Vol. 28, 1995, pp. 281-289 (в соавторстве с Л. Кролем и Е. Михайловой); Убранство, аксессуары богослужения и музыкальные инструменты в буддийских храмах Японии. Опыт систематизации // Вестник МГУ. Серия «История». №5, 2006 (в соавторстве с М.В. Есиповой); Искусство Индии (в соавторстве с Т.К. Мкртычевым.); Раннее буддийское искусство Японии и корейская традиция. // Искусство Востока. Сб. статей. Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М., 2007.

³¹⁸ См. основные труды Ш.М. Шукурова: «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. Текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI–XIV вв. М., 1983; Искусство средневекового Ирана. Формирование принципов изобразительности. М., 1989; *Peuples d'Asie Centrale*. Paris, 1994 (совместно с Р.М. Шукуровым); Центральная Азия (опыт истории духа). М., 1996 (совместно с Р.М. Шукуровым); Искусство и тайна, М., 1999; Центральная Азия. Опыт истории духа. М., 2001 (совместно с Р.М. Шукуровым); Образ Храма / *Imago Templi*. М., 2002; Образ человека в искусстве Ислама. М., 2004; Смысл, форма, образ. Алма-Ата, 2008; *Asiya-i Markazi. Daromad dar ruhīyat-i mardum*. Tehran, 2008 (совместно с Р.М. Шукуровым); Совершенный Человек: теология и философия образа. М., 1996; Храм земной и небесный. 1–2 т., М., 2003–2008 (составитель, ответственный редактор).

Также см. сборник его статей со вступительной статьей Сафара Абдулло: Шукуров Ш. Смысл, образ, форма. Статьи разных лет. Алматы, 2008.

³¹⁹ См. ее некоторые работы: *Осенник В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М., 2001; *Она же.* Тибетская мандала. Структура и образ // *Культура Востока*. Вып. 2. Особенности религиозного развития. Индия, Китай, Тибет. М., 2008. С. 91–108.

³²⁰ См. основные публикации: Варвара Бубнова (1986–1983). Русская художница в Японии. Каталог выставки (автор – составитель совместно с И.П. Кожевниковой, А.Лозовым). М., 1989; Пьеса *Канадэзон Тосингура* в японской гравюре 18–19 вв. // *Городская художественная культура Востока*. М., 1990; Три века японской гравюры. Государственный музей Востока. М., 1993; *Ukiyoe Paintings and Prints Collection at the State Museum of Oriental Arts, Moscow, Russia – Japanese Art in the Great European Collections*. Vol.12 Kodansha, Tokyo, 1994; Батальный жанр *сенсо-га* в японской гравюре периода Мэйдзи // *Война и художественная фигура*. Материалы конференции в Курской областной галерее им. А.А. Дейнеки. Курск, 2000. С. 32–42; Каталог японских старопечатных книг из собрания ГМИИ, ГМВ, ГРБ. (Совместно с Б.Г. Вороновой, Питером Корницки; вступительная статья и аннотации к собранию ГМВ. М., 2001; *The Art of Mai Miturich and Ryuseki Morimoto*. Catalogue of the exhibition, Osaka, 2002; Май Митурич. Рюсэки Моримото. Сделано в Японии. – Каталог выставки в АХ РФ, 2003; Восток. Искусство быта и бытия. Каталог выставки. ГМВ, М., 2003; Японская ксилография в собрании Максимилиана Волошина – Сокровища дома Волошина. Симферополь, 2005; Царь Алексей Михайлович и патриарх Никон. Премуд-

рая двоица. Каталог выставки ММК. М., 2006; Дары вождям. Каталог выставки ММК. М., 2007; Праздник девочек в театре Кабуки // Япония в Музее Востока. М., 2007; Самураи. Сокровища воинской знати. Каталог выставки в Музеях Московского Кремля из собрания Токийского национального музея. М., 2008; Образы восприятия в современной японской гравюре // Россия-Япония. На путях взаимопонимания культур. М., 2008 (совместно с В.В. Осенмук).

³²¹ См. об этом: *О.С. Попова*. История византийского искусства в Московском Университете // Византийский Временник (Byzantina Chronika), 67 (92). М., 2008.

³²² В.М. Полевой в январе 1942 года после тяжелого ранения был демобилизован и поступил на искусствоведческое отделение филологического факультета МГУ; он закончил его в 1947 году с отличием по кафедре истории русского искусства. В 1943–49 годы еще в студенческое время и после окончания университета он работал в ГМИИ имени А.С. Пушкина (в штате с 1946) в отделе Востока, возглавляемом В.В. Павловым. В 1947–51 гг. он — аспирант Института истории искусства АН СССР. Кандидатская диссертация «Бытовой жанр в русской советской живописи 1917–1934 гг.» В.М. Полевой защитил в 1952 году.

См. его основные труды: Ф. Богородский. М., 1956; А. Куприн. М., 1963; Искусство стран Латинской Америки. М., 1967; Искусство Греции. Т. 1–3. М., 1970–75; Двадцать лет французской графики. М., 1981; Двадцатый век. М., 1989; Искусство XX в. 1901–1945 гг. М., 1991; Искусство как искусство. 1995. О нем см.: Популярная художественная энциклопедия. М., 1986; Живая память. М., 1995; Мы помним. М., 2000; Солдаты XX в. М., 2000.

³²³ Средневековый Бестиарий. Статья и комментарии К. Муратовой. М., 1984; *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988; Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов — человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 3 марта — 20 апреля 2008 года. Под общей редакцией Г.И. Вздорнова и К.М. Муратовой. М., 2008.

³²⁴ О.С. Попова в 1968–1971 гг. на дневном и вечернем отделениях читала курс византийского искусства (на вечернем она же читала и курс древнерусского искусства). С 1971 года она читает только византийский курс (древнерусское искусство на вечернем отделении отходит к М.А. Реформатской). С 1974 года О.С. Попова читала и курс искусства западноевропейского средневековья, который затем с 1985 года читает А.Л. Расторгуев.

³²⁵ О.С. Попова. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003; *Она же*. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

³²⁶ Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008.

³²⁷ Вот некоторые из самых последних публикаций О.С. Поповой: Греческая иллюстрированная рукопись второй четверти XIV в. из Венской Национальной библиотеки (Theol. Gr. 300) // Мир Александра Каждана. К 80-летию со дня рождения. СПб., 2003; Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М., 2005; *Le illustrazioni dei manoscritti antico-russi // Lo spazio letterario del medioevo. 3. Le culture circostanti. Vol. 3. Le culture slave. A cura di M. Capaldo. Roma, 2006*; Мозаики Осиеос Лукас и Софии Киевской // София. Сборник трудов в честь А.И. Комеча. М., 2006; Миниатюры Изборника Святослава 1073 г. и византийское искусство третьей четверти XI в. // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007; Образ и стиль в мозаиках Софии Киевской // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк. 1906–1984. Материалы конференции. СПб, 2008.

³²⁸ Предмет научных интересов А.В. Захаровой – византийская живопись X–XII вв., в основном, – иллюстрированные рукописи. См. некоторые ее труды: А. Zakharova. *Gli otto artisti del Menologio di Basilio II // Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae. Vol. 10 (2003) (= Studi e testi 416)*; Между Синайской горой и Петербургом: история Синайской Библии в 1859–1869 гг. // История в рукописях – рукописи в истории. Древнерусские и греческие рукописи Российской национальной библиотеки. Материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 14–16 июня 2005 г.). СПб., 2007; *Text and Image relationship in Byzantine Illuminated Gospel Lectionaries // Bild und Text, Text und Bild im Mittelalter. 24-27 Januar 2008. Internationale Tagung Universität Basel. S.l., s.d. [Basel, 2008]*.

³²⁹ См. основные публикации: Средневековые фрески Грузии / научный каталог выставки. М., 1985; *The Mural Paintings of Akhtala. Moscow 1991*; Византийские иконы Синая. М.–Афины, 1999; Чудотворный образ. Иконы Богоматери в собрании Третьяковской галереи. М., 1999 (совм. с Г.В. Сидоренко); Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005 (совм. с Л.М. Евсеевой и Н.Н. Чугреевой); Косово. Православное наследие и современная катастрофа. М., 2007; Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы

в византийской культуре. М., 2009. Следует отметить и основные сборники, подготовленные А.М. Лидовым: Иерусалим в русской культуре. М., 1994 (совм. с А.Л. Баталовым); Чудотворная икона в Византии и Древней Руси М., 1996; Иконостас: происхождение — развитие — символика. М., 1999; Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000; Восточнохристианские реликвии. М., 2003; Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники. М., 2006; Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006; Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. М., 2008; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009; Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное. М., 2009.

³³⁰ *Высоцкий А.М.* Церковь в Текоре и ее строительная история // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1981. Т. 2. С. 43–50.

³³¹ См. некоторые труды А.Ю. Казаряна: Собор Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII веков. М., 2007; Архитектура Армении IV–VII веков и особенности раннехристианской традиции в соседних странах // Византийский временник. М., 2001. Т. 60 (85); Купольные главы армянских и грузинских церквей VII в.: особенности и направления развития // *Academia*. Архитектура и строительство. М., 2007. №2; Архитектурная традиция Закавказских храмов VII века // Архитектура и строительство России. М., 2008. №8; Архитектура церкви св. Геворга в Гарнаовите // Архитектура СССР. М., 1990. №6; Церковь в Зарндже и зонтичные шатры // Ани. №3–4. Ереван, 1992; Ротонда Воскресения и иконография ранне-средневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994; *Tetraconches with Corner Niches: Function and Symbolism* // Acts 18th International Byzantine Congress. Selected Papers: Main and Communications (Moscow, 1991). Vol. III. Shepherdstown, 1996; Копирование в средневековье и современности (На материале армянской архитектуры) // Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции. 8–10 декабря 1997. Российская академия художеств. М., 1998; Храм VII в. в Мастаре и его место в зодчестве Закавказья и Византии // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб., 1999; Древнейшие рельефы собора Эчмиадзин // Исторический вестник. Воронеж, 1999. №2. С. 130–152; Воронеж, 2000. №1; Алтарная преграда и литургическое пространство храма Звартноц // Иконостас: происхождение — развитие — символика. М., 2000; Архитектура Армении V–VI веков и раннехристианское зодчество Каппадокии, Киликии и

Исаврии // Armenia and Christian Orient. Yerevan, 2000; Реликвии в архитектуре средневековой Армении // Восточнохристианские реликвии. М., 2000; (with Ousterhout R.); A Muqarnas Drawing from Thirteenth-Century Armenia and the Use of Architectural Drawings during the Middle Ages // Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World. Leiden, 2001. Vol. 18; La «Sala con cupola» de la iglesia Armenia de Arutch (s. VII) y sus fuentes en la tradicion arquitectonica de Constantinopla // Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos. 2001. Vol. 22; Собор в Аруче и купольные залы Армении VII в. К вопросу о византийском влиянии // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева. СПб., 2002; Древнейшие рельефы собора Эчмиадзин и их место в структуре храма // Россия и восточнохристианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. М., 2003. Вып. IV; Фасадная аркатура армянских и грузинских церквей VII–XI вв. Структурные отличия и взаимосвязь традиций // Armenian Studies Today and Development Perspectives. International Congress. Yerevan, September 15–20, 2003. Collection of papers. Yerevan, 2004; К вопросу о месте армянской архитектуры в раннесредневековом христианском зодчестве // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004; Армяно-мусульманские архитектурные взаимосвязи в свете средневековой практики архитектурного проектирования // Вопросы всеобщей архитектуры. М., 2004. Вып. 2; Триконховые крестово-купольные церкви в зодчестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М., 2005; Образы «Майр екегеци» («Матери-церкви») в армянской архитектуре // Идея и образ. Принципы и методы исследования искусства византийского и поствизантийского мира. Тезисы докладов международной научной конференции, 1–2 ноября 2005 года. М., 2005; Новые материалы по архитектуре церкви в Арцаване. К изучению тетраконхов с угловыми нишами // ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М., 2006; «Новый Иерусалим» в пространственных концепциях и архитектурных формах средневековой Армении // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре. Материалы международного симпозиума. М., 2006; Состояние памятников армянской архитектуры и вопросы их охраны // Вестник «Зодчий. 21 век». 2006 №1 (21); Памятники христианской архитектуры Восточной Турции: новые данные // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 2007. №1 (46); К истории строительства собора Эчмиадзин: реконструкция начала VII века //

Архитектурное наследство. М., 2007. Вып. 47; К вопросу о происхождении башенок при куполе храма Рипсима в Вагаршапате // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007; Храм Банак (Бана): новое исследование // Архитектурное наследство. М., 2007. Вып. 48. С. 4–22.

³³² См. основные работы: *Бутырский М.Н.* Византийское богослужение у иконы по материалам Типика монастыря Пантократора 1136 // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Москва, 1996; *Он же.* Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. Москва, 1999. С. 207–222; *Он же.* Образы власти в византийской нумизматической иконографии // Власть, право, религия: взаимосвязь светского и сакрального в средневековом мире. Москва, 2001. С. 55–79 (в соавторстве с Н.А. Селунской); *Он же.* «Умножение святыни»: икона Христа Халкитиса по поздневизантийским источникам // Восточнохристианские реликвии. М., 2003. С. 337–350; *Он же.* Золото и благочестие. История византийского солида. М., 2005; *Он же.* Печати Великой Церкви. Образ сакрального пространства в иконографии византийских моллидовулов // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 465–479.

³³³ См. его некоторые работы: Перспектива в живописи итальянского Возрождения. Основные аспекты проблемы // Проблемы истории античности и средних веков. М. 1983. С. 128–145; Пространственные структуры в живописи Паоло Веронезе. Опыт интерпретации // Советское искусствознание '82. М., 1984. Вып. 2. с. 215–33; Обманки // Декоративное искусство. 1984. №6; Измерение пространства человеческой фигурой. К истории одного композиционного приема в живописи раннего Возрождения // Пространство картины. М. 1988; Новая жизнь, или возвращение к колыбельной // Иосиф Бродский размером подлинника. Таллин. 1990. С. 193–214; Вступление к каталогу выставки «Западноевропейский рисунок 16–20 веков из собраний Кунстхалле в Бремене». М., 1992; Интуиция абсолюта в поэзии Иосифа Бродского // Звезда. 1993. №1. С. 173–183; К истории коллекции рисунков Дрезденского гравюрного кабинета // *Spoils of War.* New York. 1996. P. 160–166; Место и природа символа в пространственной композиции итальянских «Благовещений» 15 века // Вопросы искусствознания. XI (2.97) М. 1997. С. 298–317; Памяти учителя // «Итальянский сборник». М., 2005. Вып. 4. С. 5–7; Изучение христианской культуры как часть религиозного опыта современности: от С.С. Аверинцева до наших дней // Цер-

ковное искусство и его преподавание» Труды научной конференции Свято-Филаретовской духовной академии. М. 2007. С. 34–61; Жизнь и труды Эмиля Маля. Предисловие к переводу книги Э. Маля «Религиозное искусство 13 века во Франции» // Эмиль Маль. Религиозное искусство 13 века во Франции. М. 2009. С. 5–20.

³³⁴ *Мокрецова И.П. Романова В.Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1200–1270. М., 1983; *Они же.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1270–1300. М., 1984; *Мокрецова И.П.* Художники Карахиссарского Евангелия // Древнерусское искусство: Исследования. и атрибуции. СПб., 1997. С. 428–447; *Она же.* Материалы и техника византийской рукописной книги. М., 2003); *Она же.* История средневекового переплета. Учебное пособие. М., 2005.

³³⁵ Педагогическая деятельность А.А. Губера на искусствоведческом отделении, включая годы работы в МИФЛИ, охватывает период более 20 лет (1938–59). В 1945 году он защитил кандидатскую диссертацию «Джованни Паоло Ломаццо. Трактат о живописи, скульптуре, архитектуре» и получил звание доцента. К двум упоминаемым курсам, подготовленным еще в МИФЛИ – «Культура Возрождения» (1938) и «Античная культура» (1939) – с 1942 добавились лекции по основным профилирующим предметам – «Искусство средних веков», «Искусство Возрождения» и в разное время читавшиеся на отделении спецкурсы – «Культура Средних веков» и «История средневекового орнамента». Он вел и источниковедческий спецсеминар по художественной теории итальянского Ренессанса.

³³⁶ См.: *Джамбаттиста Вико.* Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940 (автор перевода и комментариев); *Губер А.А.* Проблема Ренессанса. // Ученые записки МГУ, вып. 126: Труды кафедры общего искусствознания, к. 1. М., 1947; *Он же.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М., 1952; *Он же.* Микеланджело. М., 1953; *Он же.* Итальянская народная комедия. М., 1954; *Он же.* Микеланджело Буонаротти. М., 1957; *Он же.* Сикстинская капелла (О фресках Микеланджело XVI в.) // Творчество. 1963. №5. С. 16–20. *Он же.* Галерея Уффици. Флоренция. М., 1968 («Музеи Мира»). Интерес А.А. Губера к источникам и художественной теории проявили себя не только в преподавании, но и в его переводческой деятельности: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Переведенные с итальянского и комментированные Ю. Верховским, А. Габричевским, Б. Грифцовым, А. Губером, А. Дживелеговым и А. Эфросом. Предисловие А.В. Луначарского. Редакция и вступительные статьи А. Дживелегова и Абрама Эфроса. М.–Л. : АCADEMIA, 1933. [Т.] I–II; *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи мас-

тера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентинского. Впервые полностью переведенная на русский язык А.А. Губером и В.К. Шилейко под общей редакцией А.Г. Габричевского и со вступительной статьей В.Н. Лазарева. М., 1934; *Лоренцо Гиберти*. Commentarii. Записки об итальянском искусстве. Перевод, примечания и вступительная статья А. Губера. М., 1938.

³³⁷ *Лазарев В.Н.* О знаточестве и методике атрибуций. Конспекты курса лекций, прочитанных на отделении истории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова (1972–1975) // Искусствознание 1/98. М., 1998. С. 43–59.

³³⁸ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

³³⁹ См.: *Гращенко В.Н.* Рисунки Андреа дель Сартто. // Ежегодник Института истории искусств АН СССР, 1957. М., 1958; *Он же.* Сандро Боттичелли. М., 1960; *Он же.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963; *Он же.* Рафаэль. М., 1971 (2-е изд.: М., 1975); *Он же.* Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения. // *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973; *Он же.* Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения // Советское искусствознание '75 и '76, вып. 1. М., 1976; *Он же.* Альберти как архитектор. // Леон Баттиста Альберти. М., 1977; *Он же.* О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978; *Он же.* Портрет в творчестве Пьеро делла Франческа. // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978; *Он же.* Итальянская портретная живопись раннего Возрождения и Нидерланды. // Советское искусствознание '78, вып. 2. М., 1979; *Он же.* Георг Вейзе об итальянском Возрождении. // Там же, '79, вып. 2. М., 1980; *Он же.* Антонелло да Мессина и его портреты. М., 1981; *Он же.* Генрих Вельфлин: Жизнь и творческий путь ученого // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 5–17. Также см.: *Гращенко В.Н.* История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005 (здесь приведен и список трудов В.Н. Гращенко — С. 650–653).

См. о нем: *Головин В.П.* К 70-летию Виктора Николаевича Гращенко // Вопросы искусствознания. VIII. М., 1996. С. 5–6; *Маркова В.* Виктор Николаевич Гращенко // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. Сборник статей. М., 1997. С. 5–12; *Дажина В.Д., Ваняян С.С. Головин В.П. Тучков И.И.* Номо Faber. Портрет историка искусства // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 5–24. К сорокалетнему юбилею научной и педагогической деятельности В.Н. Гращенко его коллегами и учениками был подготовлен сборник статей: Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. Сборник статей. М., 1997.

³⁴⁰ В.Н. Гращенков. История и историки искусства. Работы разных лет. М., 2005.

³⁴¹ О нем см. отдельную биографию в данном сборнике.

³⁴² Головин В.П. Художественные проблемы скульптуры Раннего Возрождения. Программа лекционного курса. М., 2007.

³⁴³ Михайлов Б. Социологическая проблематика в искусствознании 20-х годов // Вопросы искусствознания. М., 1998. [Вып.] 1/98. С. 259–265.

³⁴⁴ См. некоторые его работы: К вопросу о взаимосвязи скульптуры и живописи раннего флорентийского Возрождения // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1978. С. 2–32; Донателло в Падуе // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1979. С. 34–42; Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. М., 1985; От творческом методе Уолтера Патера – историка искусства // Вестник Московского университета. Серия «История». 1986. №3. С. 73–81; Перевод: Гарэн Э. Леонардо да Винчи и «идеальный город» // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. М., 1986. С. 214–235; Рельеф с изображением Мадонны из собрания Эрмитажа // Музей. 1987. №8. С. 149–154; Микеланджело: Скульптура. Живопись. Архитектура. М., 1990; Средневековая традиция в практике ренессансных художественных мастерских Италии // Культура Возрождения и Средние века. М., 1993. С. 148–155; Tutto di sua mano. Оценка мастерства в контрактах итальянских художников XV века // Вопросы искусствознания. 1993. №2–3. С. 172–178; Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александрийского столпа // Страницы истории западноевропейской скульптуры. Сборник статей памяти Ж.А. Мацулевич. СПб., 1993. С. 43–63; Исполит Тэн и его метод изучения искусства // Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. Лекции, читанные в школе изящных искусств в Париже. М., 1995. С. 5–12; Образ художника в новеллах Возрождения. Опыт анализа социальной психологии // Вопросы искусствознания. VIII. М., 1996. С. 297–305; К 70-летию Виктора Николаевича Гращенкова // Вопросы искусствознания. VIII. М., 1996. С. 5–6; Мир художника итальянского Возрождения // Гуманитарная наука в России: сороковские лауреаты. М., 1996. Т. 3. С. 364–366; Записки Нери ди Биччи. К вопросу о реконструкции самосознания художника XV века // Вопросы искусствознания. XI. М., 1997. С. 412–427; Roma del Quattrocento nelle testimonianze dei viaggiatori russi // Le Due Rome del Quattrocento. Roma, 1997. P. 287–292; Профессиональные объединения художников в Италии XIII–XVI веков // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 42–51; Копиро-

вание рельефов в Италии XV века: вопросы социально-экономические и атрибуционные // Проблема копирования в европейском искусстве. М., 1998. С. 44–53; От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999; Италия в восприятии русских путешественников второй половины XVII века // Итальянский сборник. М., 1999. Вып. 1. С. 104–119; Цены на произведения искусства Италии XV века и благосостояние художников // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 59–68; Homo Faber. Портрет историка искусства // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 5–24 (в соавторстве); Художник раннего Возрождения в восприятии современников // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 123–130; Шедевры и деньги. Итальянское искусство раннего Возрождения с финансовой точки зрения // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2001. №3/17. С. 112–116; Социальная история искусства: ее развитие, современное состояние и перспективы // Теория художественной культуры. М., 2001. Вып. 5. С. 184–196; Микеланджело и мраморщики города Рима: история одного конфликта // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 396–401; Мир художника раннего Возрождения. М., 2002; Под несколько иным названием было выпущено 2-е издание: Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003; Записки художника Нери ди Биччи и алтарный образ «Вознесение Марии» из собрания ГМИИ // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 85–91; Сотрудничество художников в Италии XV века: средневековая традиция и ренессансные новации // От Средних веков к Возрождению. Сборник в честь профессора Л.М. Брагиной. СПб., 2003. С. 355–366; Игорь Новиков. Скульптура. М., 2003 (вступительная статья); Леонардо да Винчи и его заказчики // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 101–111; Художественные проблемы скульптуры Раннего Возрождения. Программа лекционного курса. М., 2007.

См. о нам: *Дажина В.Д. Тучков И.И.* Памяти Виктора Петровича Головина. 1954–2007 // Итальянский сборник. Вып. 5. М., 2009. С. 8–14.

³⁴⁵ См. некоторые его работы: Фреска Понтормо в Поджо а Кайяно и античная традиция // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1980. С. 142–154; Художественные особенности росписи итальянских вилл XVI века // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1981. С. 158–169; Классическая традиция и искусство Возрождения (Росписи вилл Флоренции и Рима). М.,

1992; «Genius Loci». Вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 177–190; «Записки» Екатерины Романовны Дашковой о пребывании в Италии // Итальянский сборник. М., 1999. Вып. 1. С. 120–165; Homo Faber. Портрет историка искусства. (К 75-летию В.Н. Гращенкова) // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 5–30 (в соавторстве); От приюта охотников к загородной резиденции. Регулярный парк виллы Ланте в Баньяйя // Искусствознание, 1/01. М., 2001. С. 209–223; Вилла Джулия на Виа Фламиния в Риме // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 137–152; «Гимн во славу ренессансной виллы: Декорация лоджии Палаццины Гамбара в Баньяйя // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 419–433; Триумфальный въезд и торжественный прием. Villa Giulia на Via Flaminia в Риме // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 120–169; «Подвиги Геракла» на вилле Фарнезе в Капрарола // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 164–178; Вилла Абамелек в Риме // Пинакотекa. М., 2003. №16–17. С. 196–198; Париж – Санкт-Петербург 1800–1830. Когда Россия говорила по-французски... Каталог выставки. М., 2003. (автор концепции); Роспись Зала делле Ассе в Каstellо Сфорцеско в Милане // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 70–91; Genius Loci и Вилла Ланте на Яникульском холме в Риме. «Память места» в ее ренессансном истолковании // Итальянский сборник. М., 2005. Вып. 4. С. 40–113; Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М., 2007; Живописная декорация вилл Рима XVI столетия. Принципы и художественные особенности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2008. [Т.] 1. С. 212–217; Templum Mundi. Л.Б. Альберти об идеале загородной жизни и вилле // Леон Баттиста Альберти и культура Возрождения. Отв. редактор Л.М. Брагина. М., 2008. С. 111–172; Памяти Виктора Петровича Головина. 1954–2007 // Итальянский сборник. М., 2009. Вып. 5. С. 8–14 (в соавторстве).

³⁴⁶ См. некоторые работы В.Д. Дажиной: Влияние Микеланджело на становление творческой индивидуальности Понтормо // Микеланджело и его время. Сборник статей. М., 1978; Влияние зрелищно-карнавальнoй традиции и театральной культуры на раннее творчество Понтормо // Советское искусствознание '79, 1, М., 1980; Микеланджело и движение итальянской реформации // Культура Возрождения и реформация. Сборник статей. М., 1981; Рафаэль и его время. М., 1983; Социальные корни итальянского маньеризма //

Культура Возрождения и общество. Сборник статей. М., 1986; Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М., 1986; Понтормо и радикальные религиозные движения XVI в. // Искусство Возрождения. Сборник статей. М., 1991; «Страшный суд» Микеланджело. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания, вып. VIII (1/96), М., 1996; Радикальные религиозные движения XVI в. и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. Сборник статей М., 1997; Художественная ситуация во Флоренции на закате Возрождения // Культура Возрождения XVI века. Сборник статей. М., 1997; Росписи Понтормо в хоре церкви Сан Лоренцо // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. Сборник статей. М., 1997; L'Accademia delle Arti del Disegno: новый феномен в художественной жизни Флоренции конца Возрождения // Искусство Италии XVI–XVIII в. Сборник статей. М., 1997; «Навязанная память»: мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I Медичи // Вопросы искусствознания 2/97, М., 1997; Портретная иконография Медичи. От республики к монархии // Культура Возрождения и Власть, М., 1999; Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание, 1/98, М., 1998; Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание 1/99, М., 1999; Театрализованные представления при дворе великих герцогов Тосканских. Свадебные торжества 1579 и 1608 гг. // Итальянский сборник. М., 1999. Вып. 1; Театр Джованни Лоренцо Бернини // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2; Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения, М., Наука, 2001; Одиноким странником в заколдованном лесу. Священная роща в Бомарцо. // Искусствознание, 1/02, 2002; Леонардо да Винчи. Апология живописи. // Искусствознание, 2/02, 2002; Художник: профессия или тип мышления // Декоративное искусство, №1, 2002; Поиски соответствия: актуальное искусство в музее — парадокс или реальность // Декоративное искусство, №2, 2002; Флоренция времени правления Великих герцогов Тосканских: искусство и политика // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. СПб., 2002; Леонардо да Винчи. Апология живописи. // Искусствознание 2/02, 2002; Тема «конца времен» в искусстве итальянского Возрождения // Итальянский сборник. М., 2003. Вып 3; Римское окружение Микеланджело // От Средних веков к Возрождению, СПб., 2003; Эротика и политика. Росписи Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе // Миф в культуре Возрождения, М., 2003; Экстремальная критика перед лицом экстремаль-

ного искусства или «детская болезнь левизны» // Декоративное искусство, 4, 2003; Слово и образ в творчестве Леонардо да Винчи // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004; Ансамбль капеллы Элеоноры Толедской в Палаццо Веккьо. Проблемы стиля и интерпретации. // Итальянский сборник. М., 2005. Вып. 4; Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко. // Театр и театральность в культуре Возрождения. М., 2005; Церковь Санта Мария ди сан Бьяджо в Монтепульчано. Проблема сложения типологии вотивной и паломнической церкви Возрождения // Леон Батиста Альберти и культура Возрождения. М., 2008; Любовь и смерть в творчестве Микеланджело // Образы любви и красоты в культуре возрождения. М., 2008; *Artisti dalla Russia per Dante (con L. Tonini)*. Semicerchio. XXXV (2007/1). P. 11–13. Arezzo, 2007; «Аллегория любви» Аньоло Бронзино. Проблемы стиля и интерпретации // Итальянский сборник. Вып. 5. М., 2009. С. 119–136.

³⁴⁷ В.Д. Дажиной принадлежит вступительные статьи и комментарии к текстам Лоренцо Гиберти, Б. Варки, Дж. Вазари, В. Данти, Л. Дольче, Паоло Пино, А. Палладио, Дж.П. Ломатцо, Ф. Цуккаро. // «Эстетика Ренессанса», т. 2, М., 1981. Ею осуществлены научное редактирование и написаны комментарии к книгам: Р. Лонги «От Чимабуэ до Моранди» (М., 1984), Дж.К. Аргана «История итальянского искусства» в 2 тт. (М., 1990), Эрвина Панофского «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада» (М., 1998). Ею подготовлены к публикации фрагменты текста Л.Б. Альберти «О зодчестве» // Леон Батиста Альберти и культура возрождения. М., Наука. 2008. Наконец, В.Д. Дажиной принадлежит перевод, сверка и комментарии к книге У. Патер «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (М., 2006), а также перевод глав «Неоплатонизм в Тоскане и на севере Италии (Бандинелли и Тициан)» и «Движение неоплатонизма и Микеланджело» с послесловием из книги Э. Панофского «Этюды по иконологии» // Искусствознание 07/08 – 08/08. М., 2008.

³⁴⁸ См.: Некрасова Е.А. Творчество Уильяма Блейка. М., 1962; Д. Уистлер. Изящное искусство создавать себе врагов. Вступительная статья, составление, перевод и примечания Е.А. Некрасовой. М., 1970; Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве: Очерки. М., 1975; Она же. Тернер. М., 1976. См. также: Некрасова Е.А. Русское изобразительное искусство XVIII века. М., 1966; Она же. Россия. // Искусство XVIII века (Малая история искусств). // М., 1977; Она же. Русский портрет XVIII ст. М., 1982; Она же. Забытый чешский художник Квадаль. М., 1980; Она же. Русский портрет XVIII столетия. М., 1982; Она же. Василий Чекрыгин. М., 1984.

³⁴⁹ См.: Золотов Ю.К. Фрагонар. М., 1959; Он же. Латур. М., 1960; Он же. Французское изобразительное искусство XVIII века. // Все-

общая история искусств. М., 1964, т. 4; *Он же.* Французский портрет XVIII века. М., 1968; *Он же.* Антуан Ватто. Старинные тексты. М., 1971 (вступительная статья, составление, комментарии); *Он же.* Антуан Ватто. М., 1973 (вступительная статья, составление); *Он же.* Жорж де Ла Тур. М., 1979; *Он же.* Цуккарро и Караваджо: сущность конфликта. // Советское искусствознание '78, вып. 1. М., 1979; *Он же.* О художественной системе Пуссена. // Искусство, 1979, №1; *Он же.* Пуссен и вольнодумцы. // Советское искусствознание '78, вып. 2. М., 1979; *Он же.* К вопросу об эстетических воззрениях Пуссена. Искусство, 1981, №11; *Он же.* Пуссен. М., 1988; *Он же.* Парадоксы стиля в XVII веке // Вопросы искусствознания. М., 1994. [Вып.] 2–3/94. С. 188–195; *Он же.* Вермер Делфтский. М., 1995; *Он же.* Классицизм к определению понятия // Вопросы искусствознания. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 529–537.
См. о нем: Б.А. О Ю.К. Золотове // Вопросы искусствознания. М., 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 296–297.

³⁵⁰ *Якимович А.* Шарден и французское Просвещение. М., 1981; *Он же.* Диего Веласкес. Художник и дворец. М., 1989; *Он же.* Дебюты: (Очерк творчества молодых художников). М., 1989; *Он же.* Молодые художники восьмидесятых. Дебюты: Беседы об искусстве живописцев, скульпторов и графиков, начавших свой творческий путь в 1980-е гг. М., 1990; *Он же.* Магическая Вселенная. М., 1995; *Он же.* Восстановление модернизма. Живопись 1940–1960-х годов на Западе и в России. М., 2001; *Он же.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб., 2004; *Он же.* Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М., 2004.

³⁵¹ См. ее некоторые работы: Французская живопись XVI – первой половины XX века. Каталог собрания. ГМИИ им. А.С.Пушкина. Москва, 2001 (совместно с И.А. Кузнецовой); Лувр. Великие музеи мира. М., Слово, 2005; Иностранцы художники в России: миниатюры конца XVIII – начала XIX века в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина // Мир музея, 1994, №2; Жест во французской академической картине последней трети XVII – начала XVIII века // Вопросы искусствознания XI (2/97); «Pastiche» во французской живописи конца XVII – начала XVIII века // Введение в храм. Сб. статей, посвященных И.Е. Даниловой. М., 1997; Маргерит Жерар и феномен «женщины-художника» во французской живописи конца XVIII века // Мир музея, 1998, №3; «Christ and The Three Maries» by Nicolas Colombel / The Burlington Magazine, 1992, November; Da Poussin agli impressionisti. Capolavori francesi. Catalogo della esposizione. Roma, Museo del Corso; Manheim, Kunsthalle, 1999–2000, (на итальянском

и немецком); A Newly Discovered «Justice of Trajan» from the Second School of Fontainebleau / The Burlington Magazine, 2000, May; «Un vrai musée de la peinture française»: La collection française de Nicolai Borissovitch Youssoupov // Collections et Marché de l'Art en France 1789–1848. Actes du colloque organisée par l'INHA, Paris, 2005.

³⁵² Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997.

³⁵³ См. ее некоторые работы, связанные с проблематикой искусства XVI–XVII веков: Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М., 1986; Микеланджело и движение итальянской реформации // Культура Возрождения и Реформация. М., 1981; Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М., 1986; «Страшный суд» Микеланджело. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания. Вып. VIII (1.96), М., 1996; Радикальные религиозные движения XVI в. и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997; «Навязанная память»: мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I Медичи // Вопросы искусствознания. 2/97. М., 1997; Портретная иконография Медичи. От республики к монархии // Культура Возрождения и власть. М., 1999; Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. 1/98. М., 1998; Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание». 1/99. М., 1999; Театрализованные представления при дворе Великих герцогов Тосканских. Свадебные торжества 1579 и 1608 // Итальянский сборник. Вып. 1. М., 1999; Театр Лоренцо Бернини // Итальянский сборник. Вып. 2. М., 2000; Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М., 2001; Флоренция времени правления Великих герцогов Тосканских: искусство и политика // Древнерусское искусство. Византия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. СПб., 2002; Римское окружение Микеланджело // От Средних веков к Возрождению. СПб., 2003; 2004; Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко // Театр и театральность в культуре Возрождения. М., 2005; Любовь и смерть в творчестве Микеланджело // Образы любви и красоты в культуре Возрождения». М., 2008; «Аллегория любви» Аньоло Бронзино. Проблемы стиля и интерпретации // Итальянский сборник. Вып. 5. М., 2009. С. 119–136. Научное редактирование и комментарии к книге Р. Лонги «От Чимабуэ до Моранди». М., 1984; Научное редактирование и послесловие к книге Дж. К. Аргана «История итальянского искусства». Т. 1–2. М., 1990; Перевод книги «Искусство Италии». М., 2001.

³⁵⁴ См. ее некоторые работы: *Ефимова Е.А.* Теоретические сочинения Филибера Делорма // Вопросы искусствознания. М., 1996. Т. IX. №2. С. 245–271; *Она же.* Архитектура // Энциклопедия для детей и юношества. История искусства. Изобразительное искусство и архитектура. М., 1996. Ч. 1. С. 21–29; *Она же.* Искусство Франции // Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 1. Искусство Возрождения в Северной Европе. М., 1997. С. 530–541; *Она же.* Архитектурные идеи Леонардо да Винчи во Франции // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 129–142; *Она же.* Замок и вилла в ренессансной Франции // Искусствознание. М., 2005. №2. С. 5–27; *Она же.* Леон Батиста Альберти и Филибер Делорм — два взгляда на профессию архитектора // Леон-Баттиста Альберти и культура Возрождения. М., 2008. С. 195–219; *Она же.* Альбомы рисунков античных памятников во французской архитектурной практике эпохи Ренессанса // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. М., 2008. Вып. I. С. 316–351.

³⁵⁵ См. ее основные работы: XX век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства. Каталог. М., 2003 (в соавторстве); Влияние театра на голландскую живопись XVII века: античные темы и образы // ИНИОН РАН. М. 2005; Античные образы в голландской живописи XVII века. М., 2005; Классические темы и образы в живописи Северных Нидерландов в XVII веке. Программа спецкурса. М., 2009.

³⁵⁶ См. ее основные работы: Заимствование иностранных терминов в современном искусствознании: в поисках аналогов // Терминоведение и профессиональная лингводидактика. Вып. I. М., 1993; Рим и европейский художественный процесс: конец диалога // Диалог культур. ИСБ РАН. Конференция молодых ученых. М., 1995; Русское искусство в поисках «сюжета всемирного». Ф. Бруни «Медный змий» // Библия в культуре и искусстве. Вишперовские чтения. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1996; Наполеоновская эпоха в Риме в зеркале градостроительных проектов // Вопросы искусствознания. VIII. 1/96. М., 1996; «Агго гомано»: особенности восприятия темы во французской и русской культуре первой половины XIX в. // Итальянский сборник. М., 1999; Сан Паоло фуори ле Мура: история воссоздания памятника // Канова и его эпоха. М., 2005; Сценическое действие как предмет и принцип изображения в жанровой живописи Уильяма Хогарта // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Материалы научной конференции ГЭ. СПб., 2006.

³⁵⁷ См.: *Прокофьев В.Н.* Теодор Жерико. М., 1963; *Он же.* «Эстетика» абстрактивизма. // Современное искусствознание за рубежом. // М., 1964; *Он же.* «Капричос» Гойи. М., 1970; *Он же.* По Италии. Города

и музеи. М., 1971; *Он же*. Постимпрессионизм. М., 1973; *Он же*. Западное искусство новейшего времени и наследие мировой художественной культуры // Советское искусствознание '79. Вып. 1. М., 1980; *Он же* Пространство в живописи Дега // Советское искусствознание '82. Вып. 2 (17). С. 101–119; *Он же*. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительном искусстве) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983; *Он же*. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М., 1985.

³⁵⁸ *Турчин В.С.* Искусство и политика во взглядах «новых левых». // Советское искусствознание '75. М., 1976; *Он же*. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. // Вестник Московского университета, серия «История». 1977, №6; *Бажанов Л.А., Турчин В.С.* К суждению об авангардизме и неоавангардизме. // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978.

³⁵⁹ См. основные книги В.С. Турчина: *Турчин В.С.* Орест Кипренский. М., 1975; *Он же*. В окрестностях Москвы. Очерки русской усадебной культуры. М., 1979; *Он же*. Эпоха романтизма в России. М., 1981; *Он же*. Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М., 1982; *Он же*. Теодор Жерико. М., 1982; *Он же*. Александр Варнек. М., 1985; *Он же*. Города и замки Луары. М., 1986. («Города и музеи мира»); *Он же*. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков (Франция, Германия, Англия). М., 1987; *Он же*. По лабиринтам авангарда. М., 1993; *Он же*. Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001; *Он же*. Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003; *Он же*. Кандинский в России. М., 2005; *Он же*. Французское искусство от Людовика до Наполеона. М., 2007; *Он же*. Петр Кончаловский. М., 2008; *Салиенко А.П., Турчин В.С.* Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преемственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008; *Он же*. Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусств. Художник в России и Германии. М., 2008.

Список научных работ В.С. Турчина помещен в книге: *Турчин В.С.* Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003.

³⁶⁰ См. ее некоторые работы, посвященные проблемам искусства XX века: Ф. Лемкуль. Вступительная статья к каталогу. М., 1986; Поэтика иллюстраций Ф. Лемкуля // Искусство иллюстрации. М., 1988; «Океан. Наследие для будущего». Российский павильон на Эспо-98 (в соавторстве с Л.К. Зыбайловым) // Художественный журнал. №24. 1999; Исчезающая живопись. Вступительная статья к каталогу выставки Игоря Крамянова и Надежды Крестининой. Галерея «Ма-

неж». М.–Таллин, 2001; Художник профессия или тип мышления // Декоративное искусство. №1. 2002; Поиски соответствия: актуальное искусство в музее – парадокс или реальность // Декоративное искусство. №2. 2002; Экстремальная критика перед лицом экстремального искусства или «детская болезнь левизны» // Декоративное искусство. 2003. №4; Новая встреча с итальянским искусством в Москве. Выставка «Итальянское искусство XX века: взгляд выдающихся художников области Марке» в Галерее Церетели // Декоративное искусство. 2007. №2; Пространство без пространства. Седьмая ежегодная выставка молодого искусства «Мастерская 0,7» в ММСИ // Декоративное искусство. 2007. №6; Artisti dalla Russia per Dante (con L.Tonini). Semicerchio. XXXV (2007/1); Вступительная статья к книге «Таня Баданина» // Таня Баданина. Екатеринбург, 2008; Я делаю небо // «ДИ диалог искусств». 2009. №3, 2009.

³⁶¹ См. ее некоторые работы: Художественные стратегии и власть: проблематика искусства пост-франкистской Испании // Искусство. 2003. октябрь-ноябрь; Испания второй половины XX века: свободы и несвободы // Художественный журнал. 2005. №58/59; Видео-арт. Пленники технологий // Искусство. 2006. ноябрь-декабрь; Страсти по модернизации // Художественный журнал. 2006. №64; Документация первых пятилеток. История Документы // Искусство. 2007. июль – август; Институты власти vs арт-институции // Художественный журнал. 2007. №67/68; Искусство действия // Декоративное Искусство. 2008. №2; Идеологический концептуализм. Концептуальное искусство испано-американского мира // Художественный журнал. 2008. №70; После постмодернизма // Искусство. 2009. №1–2.

³⁶² Турчин В. Орест Кипренский. М., 1975; *Он же*. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки. М., 1981; *Он же*. Теодор Жерико. М., 1982.

³⁶³ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993; *Он же*. Образы двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003; *Он же*. Кандинский в России. М., 2005; Салиенко А.П., Турчин В.С. Наследники «Бубнового валета». Образы бытия или искусство созерцания. Преемственность в живописной культуре Москвы: Г. Сретенский, Н. Стеньшинская. М., 2008; *Он же*. Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусства. Художник в России и Германии. М., 2008.

³⁶⁴ Гращенков В.Н. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма. // Советское искусствознание '81. Вып. 2. М., 1982. С. 201–234; *Он же*. Джакомо Кваренги и венецианский неоклассицизм // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 301–366; *Он же*. Джакомо Кваренги и архитектура западноевропейского неоклас-

сицизма // Россия и Италия. Встреча культур. М., 2000. Вып. 4. С. 69–83.

³⁶⁵ *Габричевский А.Г.* Итальянские зодчие в России [1948–1949] // Россия и Италия. М., 1996. Вып. 2. С. 225–231.

³⁶⁶ *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007.

³⁶⁷ См. выше ее биографию, где приведен и обширный список опубликованных ею работ.

³⁶⁸ См. ее основные работы: Мастера западноевропейского фарфора XVIII века. М., 2006; Марки русского фарфора, фаянса и майолики. Полный энциклопедический справочник. СПб., 1998; Керамика круга Палисси в собрании Кусково // Декоративное искусство СССР. 1981, №9; Роль античности в английской культуре XVIII века и произведения керамики завода Веджвуда «Этрурия» // Общество и государство в древности и в средние века. М., 1986; Английская керамика в собрании Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Буклет. М., 1988; Зарубежный фарфор во дворце усадьбы Кусково // Сб. ОИРУ, М., 1994; В.В. Ашик и его коллекция в музее Царицыно // Частное коллекционирование в России. ГМИИ. «Вишперовские чтения». М., 1995; Образ Екатерины II в европейском фарфоре // Царицынский научный вестник. М., 1999; Дворцовые вазы Венсенна и Севра // Царицынский научный вестник. М., 2002; Руины в росписях европейской керамики 1770-х – 1830-х гг. // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. М., 2003; Философия жизни (Бергсон, Дильтей и др.) и искусство керамики // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. М., 2004; Стилеобразующие принципы искусства рококо: от архитектуры к фарфоровой пластике // Синтез искусств и рождение стиля. Царицынский научный вестник. М., 2005; О специфике художественного языка европейской керамики модерна (идеи, материал, образы) // Европейский символизм. СПб., 2006; Христианские темы в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII века // Искусство и образование. 2007, №7; Об особенностях европейского фарфора конца XIX – начала XX в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2008, №1; Аллегии в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII в. // Вестник МГУКИ. 2008, №2; Темы шинуазри в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2008, №2; Европейский фарфор эпохи Просвещения // Вестник Московского Университета. Серия «История». 2008, №3; Светские и бытовые образы в западноевропейской фарфоровой Пластике XVIII века //

Вестник МГУКИ. 2008, №5; Темы античной мифологии в западно-европейском фарфоре XVIII века // Вестник МГУКИ. 2008, №6; Идеи символизма в европейском декоративном искусстве // Символизм и модерн — феномены европейской культуры. М., 2008.

Следует отметить и поэтический сборник Т.Д. Карякиной, проиллюстрированный ее собственными работами: Димиля Т. Постижение. М., 2000.

³⁶⁹ См. ее некоторые работы: Русское молочное стекло // Декоративное искусство СССР. 1979, №5; Традиции и их роль в развитии современного советского стекла // Всесоюзный художественно-технический совет Минстройматериалов СССР (июль, 1983): протокол №20. 1983; Некоторые проблемы развития современного хрусталя // Декоративное искусство. 1984, №7; Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.» М., 1985; Бытование русского художественного стекла. К вопросу о взаимосвязи городской и крестьянской культуры // Духовная культура села. Традиции и современность / Всесоюз. НИИ искусствознания. М., 1988; «Стеклопроизводство» Фомы Мальцова // Перо жар-птицы. Очерки о декоративном искусстве Владимирского края. М., 1988; Русское цветное и бесцветное стекло с росписью (конец XVIII — начала XIX века) // International Congress of Glass (Leningrad, July 1989). М., 1989; Шедевры прикладного искусства // Художник. 1990, №2. [О выставке «Пути искусства России и Италии в 18–19 в.»]; Русское стекло конца XVIII — начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века: [сб. ст.]. М., 1994; Западноевропейский бидермайер и Бахметевское стекло // Кучумовские чтения: сб. материалов науч. конф. / Гос. музей-заповедник «Павловск». — СПб.; Павловск: [б. и.], 1996; Мальцовское гравированное стекло XVIII века // Декоративное искусство СССР. 1997, №3; Бидермайер в русском стекле // Пинакотeka. 1998, №4; Бидермайер как стиль жизни (к вопросу взаимоотношения русской и западноевропейской художественной культуры) // Научные чтения памяти В.М. Василенко: сб. ст.: вып. II / Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. М., 1998; Мальцовское стекло середины XVIII века (из истории фабрики в пустоши Ширяево) // Научные чтения памяти В. М. Василенко: сб. ст.: вып. III. М., 2001; Мифы и реалии советского хрусталя // XX век. Эпоха. Человек. Вещь: сб. ст./Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. М., 2001; Стекло Фомы Мальцова // OPEN. 2001, №1; Стекло Фомы Мальцова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2002, №8–9; Молочное стекло: секреты и предметы // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №1–2; Охотни-

чьих мотивы // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №6; Репрезентативный кубок XVIII в. (к проблеме стиля) // Сборник научных трудов сотрудников Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства / Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. М., 2003; Сет Эмиля Галле // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №10; Стекольщик из Нанси // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №10; Французские мастера // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003, №11; Бидермайер и мальцовское стекло // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2004; Памятный хрусталь // Русское искусство. 2004, №2; Загадка Федора Толстого // Русское искусство. 2005, №2; Рене Лалик // Ароматы мира: [энциклопедия]. М., 2005; «Ловушка» для запахов // Ароматы мира: [энциклопедия]. М., 2005; Флакон от Баккара // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005, №11; Богемское стекло в стиле бидермайер // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006, №4; Камея работы великой княгини Марии Федоровны // Русское искусство. 2006, №3; Pate de verre // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006, №1–2 (34); Стекланный пласт с изображением сцены «Поцелуй» из «Книги Маркизы» К.А. Сомова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007, №11; Старинное английское стекло // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007, №1–2 (44); Вечно прекрасный Лалик // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007, №5 (47); Бидермайер и русский интерьер 19 века // Русское искусство. 2007, №3; Амбир — стиль империи // Русское искусство. 2009, №4.

³⁷⁰ См. его основные книги: Беседы о рисунке. М., 1969; Советы мастеров. Л., 1973; Наука о цвете и живописи. М., 1980.

См. о нем: *Соколов М.Н.* Секрет гармонии (о творчестве А.С. Зайцева). Вступительная статья в каталоге персональной выставки. М., 1989; Художники народов СССР. Библиографический словарь. Т. IV. М., 1983. Кн. 6.

³⁷¹ См. основные работы В. В. Зверева: Формирование теории и практики научной реставрации в России в XVIII — начале XX вв. // Художественное наследие. М., 1977. №5; Проблемы и методы научной реставрации монументальной живописи. Реставрация, исследование и хранение музейных ценностей. Обзорная информация. М. 1981. Вып.2; Olga et Leonide Tikhomirov. Peinture // Сост., отв. ред. и предисловие В.В. Зверев. Paris, 1981; Формирование теории и практики научной реставрации в России в XVIII — начале

XIX вв. // *Художественное наследие-10*, М., 1985; *Concerning the Question of the Formation of Scientific Restoration* // Н. Althofer. *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*. München 1987; О толковании основных терминов в научной реставрации // *Художественное наследие*. Внеочередной выпуск М., 1989; Методические рекомендации по реконструкции и реставрации археологических находок // *Художественное наследие*. Внеочередной выпуск М., 1989 (совместно с Л.А. Лелековым); От поновления к научной реставрации. М. 1999; Ольга Владимировна, разрешите посмотреть в Ваш микроскоп? // *Профессия — реставратор. Труды и дни Ольги Лелековой*. М., 2003; Реставрация слово и термин // *Художественное наследие* №22 (52). М., 2005; От поновления к научной реставрации // *Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы: Учебное пособие*. Отв. ред. Л.И. Лифшиц, А.В. Трезвов. М., 2008.

³⁷² Ср.: *Лужецкая А.Н.* Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М., 1955; *Филатов В. В.* Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961.

³⁷³ См.: *Недошивин Г.А.* Очерки теории искусства. М., 1953; *Он же*. Генрих Вельфлин. // *История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века*. М., 1969. Кн. I. *Он же*. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.

³⁷⁴ См.: *Маца И.Л.* История эстетических учений. Учебное пособие. М., 1962; *Он же*. Буржуазные эстетические теории начала XX века во Франции. // *О современной буржуазной эстетике*. М., 1965, вып. 2; *Он же*. Проблемы художественной культуры XX века. М., 1969.

См о нем: *Аронов В.* Исследователь материальной культуры. К творческому портрету *И.Л. Маца*. Декоративное искусство СССР, 1972, №9.

³⁷⁵ См. некоторые его труды: *Архитектура как икона*. // *Иконография архитектуры*. Сборник статей. М., 1990; *Между гештальтом и теофанией. Структурный анализ и история духа в творчестве Ханса Зедльмайра*. // *Искусствознание*, 2/98; «Возникновение собора» и возрождение науки. // *Искусствознание*. 2/99; *Искусствознание как наука и поэзия*. // *Российский исторический вестник*, т. 3, 2000; *Пределы смысла и границы пространства. Проблемы интерпретации архитектуры в искусствоведческой рефлексии переходного периода* // *Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры*. М., 2000; *Храм и Грааль в Западном сред-*

невековье. // Храм земной и небесный. М., 2003; Иконография архитектуры Рихарда Краутхаймера. // Искусство христианского мира, вып. 9, М., 2006; Архитектура и иконография. Проблемы классических методов истории искусства // Вестник МГУ, 2007, №2; Экфрасис и иконография в сакральном пространстве // Искусство христианского мира. Вып. 10. М., 2007. Ванеян – автор трех монографий (Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004; Симвология, археология, иконография и архитектура. М., 2006; Тело символа. Иконография архитектуры как классический метод. М., 2009) и ряда переводов сочинений Ханса Зедльмайра (Искусство и истина. М., 1999; Утрата середины. М., 2008) и некоторых других историков искусства (Г. Бандманна, Хр. Норберга-Шульца, Х. Бельтинга).

³⁷⁶ В.П. Головин. Мир художника раннего Возрождения. М., 2002. Также см.: Головин В.П. Социальная история искусства: ее развитие, современное состояние и перспективы // Теория художественной культуры. М., 2001. Вып. 5. С. 184–196.

³⁷⁷ Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория: учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973; *Он же*. Генри Фюзели: дневные мечты и ночные кошмары. М., 2002; *Он же*. Гиллрей и другие...: Золотой век английской карикатуры. М., 2004; *Он же*. Интеллектуальная история Кембриджа. М., 2004; *Он же*. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М., 2004; *Он же*. Трагедия изгнания: судьба Венской школы истории искусства. М., 2005; *Он же*. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. М., 2006; *Он же*. Шекспир и итальянский гуманизм. М., 2008; *Он же*. А прошлое ясней, ясней, ясней. Воспоминания шестидесятника. СПб., 2008; *Он же*. Русские в Британских университетах. СПб., 2009.

³⁷⁸ Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М., 1976; *Она же*. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988; *Она же*. Зритель и музей. М., 1989; Эстетика М.М. Бахтина. М., 1990; *Она же*. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998; *Она же*. Встреча искусства с эстетикой. О философских проблемах диалога искусства и эстетики в XX веке. М., 2005.

³⁷⁹ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Под общей редакцией А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, И.Л. Маца, В.Н. Гращенкова. М., 1965–1970. Т. 1–7.

³⁸⁰ Эстетика Ренессанса. Составитель В.П. Шестаков. М., 1981. Т. I–II.

³⁸¹ Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1–2.

³⁸² Иллюстрированный словарь русского искусства. М.: Белый город, 2001.

³⁸³ О Вишпере см.: *Ливанова Т.Б.* Борис Робертович Вишпер и его научное наследие // Статьи об искусстве. М., 1970; *Ротенберг Е.М.* Памяти Б.Р. Вишпера // Искусство Запада. М., 1971; *Золотов Ю.К.* Б.Р. Вишпер // Искусство. 1975, №8.

³⁸⁴ А.А. Губером впервые была разработана общая для всех музеев инструкция по учету и хранению музейных ценностей. В 1950–60 годы сопровождал картины из отечественных собраний на международные выставки в страны Европы, США и Бразилии, а также А. А. Губер участвовал в работе конгресса в Венеции, посвященного творчеству Гольдони (1957). В 1960 году он совершил в качестве стипендиата ЮНЕСКО поездки в Италию, Грецию, Францию для изучения дела охраны и реставрации памятников искусства и старины.

³⁸⁵ См.: Проблемы истории искусства глазами студентов. Материалы научной конференции. М., 2008.

³⁸⁶ См. тематику докладов первых 25-ти конференций «Лазаревские чтения»: Перечень докладов, прочитанных на научных конференциях памяти В.Н. Лазарева в 1977–2001 годах. М., 2000. См. также дополненный перечень: Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 года. М., 2009. Вып. II.

³⁸⁷ Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008 года. М., 2008. Вып. I; Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 года. М., 2009. Вып. II.

³⁸⁸ Первая публикация этой рубрики: *В.Н. Гращенков.* Портретная живопись Раннего Возрождения и Нидерланды. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008 года. М., 2008. Вып. I. С. 415–448.

³⁸⁹ Федорово-Давыдовские чтения '99. М., 2000.

³⁹⁰ Отделение истории и теории искусства. Программы общих курсов. Под редакцией В.П. Головина и В.С. Турчина. М., 2007. Ч. 1–2.

³⁹¹ *Вельфлин Г.* Классическое искусство. СПб., 1912, с. 2.

³⁹² *Жебелев С.А.* Введение в археологию. Пг., 1923, ч. I, с. 6.

³⁹³ *Ключевский В.О.* Ф.И. Буслаев как преподаватель и исследователь [1897] // *Ключевский В.О.* Сочинения в девяти томах. М., 1989. Т. VII. С. 346–347; 484.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

Кафедра всеобщей истории искусства

ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ



Виктору Никитичу Лазареву исполнилось 75 лет. Из них полвека отданы служению науке, служению самоотверженному, преданному, страстному. Превосходный педагог, умелый и энергичный организатор, человек самых разносторонних интересов, он все умеет подчинить своей главной жизненной задаче — научному творчеству. Высокую одаренность он соединяет в себе с величайшим трудолюбием. Ни при каких обстоятельствах, ни на один день не прерывается его работа. И сегодня с гордостью и уважением мы можем оценить поистине грандиозные результаты творческой деятельности В.Н. Лазарева, его выдающуюся роль в развитии исторической науки об искусстве.

Являя в своих трудах прекрасные образцы современной методологии научного исследования, В.Н. Лазарев выступает как достойный продолжатель замечательных традиций передовой русской науки. Глубину и скрупулезную обстоятельность аналитического изучения отдельных явлений и памятников художественной культуры он органически сочетает с широкими обобщениями. Самый круг его научных интересов поражает своей небывалой разносторонностью, подлинной энциклопедичностью. С равным успехом он занимается изучением византийского, древнерусского и западноевропейского искусства, привлекая при этом огромный историко-филологический материал. Эта широта и фундаментальность эрудиции, столь необходимые всякому крупному ученому, эта синтетичность исследовательского метода, продиктованная потребностями современной науки, позволили ему в каждой из названных областей — истории искусства — создать капитальные труды большой научной ценности (около двухсот печатных работ).

В.Н. Лазарев родился в Москве 3 сентября (22 августа) 1897 года в семье архитектора-инженера. Уже в гимназические годы у него проявляется серьезный интерес к истории искусства. Близкое знакомство с А.Н. Бенуа во время его приездов в Москву окончательно определило жизненное призвание В.Н. Лазарева. В 1916 году он поступает на историко-филологический факультет Московского университета. Однако военная служба помешала его занятиям. Он был призван в армию и до 1917 года в чине прапорщика принимал участие в военных действиях на кавказском фронте. Вернувшись в университет, он вскоре вновь вынужден был прервать учебу: в 1918–1919 годах командиром взвода тяжелой артиллерии он сражался на фронтах гражданской войны. Несмотря на все эти перерывы и трудности (и здесь сказались примечательная черта его характера — умение настойчиво и целеустремленно работать), в 1920 году, за короткий срок, он успешно заканчивает Московский университет. Вслед за тем он поступает в аспирантуру Института археологии и искусствознания РАНИОН, которую заканчивает в 1924 году, защитив диссертацию «Происхождение портрета в итальянском искусстве».

Уже в университете выявился круг основных научных интересов В.Н. Лазарева. Занятия у профессора Н.И. Романова, прекрасного знатока итальянского искусства, окончательно укрепили в нем юношеское стремление к изучению западноевропейского искусства, в первую очередь — итальянского Ренессанса. С этой целью, по рекомендации Н.И. Романова, он был оставлен при университете для приготовления к профессорскому званию. Вместе с тем работа в семинаре профессора В.Н. Щепкина, известного исследователя древнерусской миниатюры и палеографии, активно вовлекла В.Н. Лазарева в совершенно иную область искусства. Именно с этого времени появился у него особенный вкус к изучению византийской миниатюры. Очень большую роль в его занятиях византийским искусством сыграл Д.В. Айналов, с которым В.Н. Лазарев постоянно встречался, часто бывая в Ленинграде. Но в сложении В.Н. Лазарева как западника и византиста сказались не только воздействие его непосредственных учителей и наставников. С одной стороны, блестящее развитие русской византистики, получившее всеобщее признание в мировой ис-

торической науке, а с другой — новые методы исторического и формального анализа искусства, выдвигавшиеся в зарубежной науке, открывали перед молодым советским искусствоведением, разрабатывавшим принципы марксистской методологии, широкие и увлекательные перспективы. И не случайно в те годы многие наши молодые ученые соединяли занятия византийским и древнерусским искусством с проблематикой искусства западноевропейского, хотя из них, может быть, только один В.Н. Лазарев достиг той основательности в изучении своего предмета, которая позволила ему стать не просто хорошим знатоком западноевропейского, византийского и древнерусского искусства, но ведущим ученым-исследователем во всех этих трех областях искусствознания.

К моменту окончания аспирантуры уже совершенно четко обрисовался диапазон научных интересов В.Н. Лазарева; в специальных журналах стали появляться его первые статьи. С того же времени начинается и его разносторонняя педагогическая, музейная и научно-организационная деятельность: с 1924 года он начинает читать лекции в Московском университете, тогда же — работать в Московском музее изобразительных искусств, а с 1927 года — в отделе искусств Большой Советской Энциклопедии. В 1925 году с обширной программой научных и музейных штудий он отправился в длительную заграничную командировку. За полтора года он посетил все важнейшие художественные центры и музеи Италии, Франции, Германии, Австрии, Бельгии, Голландии, Греции и Турции, с особенной обстоятельностью изучая памятники византийского и итальянского искусства. Собранные за время поездки материалы, богатейшие художественные впечатления послужили прочной основой для многолетней работы. Подобного рода путешествия, столь насыщенные для историков искусства, в дальнейшем стали важной составной частью его научной деятельности. С 1926 по 1930 год он совершает систематические поездки по родной стране, побывав во всех основных художественных центрах России и Кавказа. В последующие годы такие поездки, особенно в древнерусские города, повторяются им регулярно. Реставрационные работы в Софии Киевской длительное время требовали его постоянного внимания. Увидеть вновь хорошо знакомый памятник — для него

большое, удовольствие. И он спешит в Новгород, Псков. В Одесском музее обнаружена картина, приписываемая Караваджо, и он едет в Одессу, чтобы самому осмотреть картину, которой позднее посвящает специальную публикацию. С 1955 года возобновились его зарубежные поездки. Он вновь и вновь посещает столь близкую ему Италию, бывает в других странах, совершает поездки в страны народной демократии для ознакомления с их художественными сокровищами. Конгрессы, лекции, общественные выступления за рубежом пользуются им, чтобы еще раз побывать в музеях, осмотреть нужные памятники, поработать в библиотеках.

Свыше сорока пяти лет связан В.Н. Лазарев с Московским университетом, где с 1924 года он начал преподавать сначала как доцент, а затем как профессор; с 1960 года он заведует кафедрой истории зарубежного искусства. Все эти годы он читал и основные и специальные курсы, поныне продолжая вести свои любимые занятия по искусству Возрождения. Молодым профессором он вел увлекательный спецсеминар по творчеству Джотто, а много лет спустя — подобный же семинар по Микельанджело. В 1972 году он начал чтение совершенно нового спецкурса «Методика атрибуции картин», который явился своеобразным итогом его огромного опыта в области музейного знаточества. Университетские лекции В.Н. Лазарева отражают результаты его долголетней научно-исследовательской работы. Именно поэтому они отличаются большой глубиной, ясностью, четкой идейной направленностью и широтой обобщения фактического материала. Строгий, но чуткий педагог, он пользуется авторитетом и любовью среди студентов. Многие поколения выпускников Московского университета справедливо считают его своим учителем, и особенно те, кто аспирантом прошел выучку в его научной и педагогической школе. В.Н. Лазаревым много сделано в подготовке молодых специалистов и вне университета. С 1937 по 1949 год он был профессором и заведующим кафедрой истории искусств Московского художественного института им. В.И. Сурикова.

В.Н. Лазарева хорошо знают в нашей стране как активного музейного работника. Еще будучи студентом, он в 1918 году некоторое время работал сотрудником Отдела музеев и охра-

ны памятников искусства и старины. Как свидетельствуют его первые научные публикации, он испытывал сильное влечение к музейной работе. Вернувшись в 1926 году из заграничной поездки, он с энтузиазмом отдается этому делу. К 1924 году московский Музей изобразительных искусств очень сильно расширился и изменился по своему характеру за счет включения в него картин Румянцевского музея, Третьяковской галереи и ряда частных собраний, превратившись из скромного учебного музея при университете в первоклассное художественное собрание западноевропейской живописи, которое в последующие годы продолжало быстро расти. Вновь созданная коллекция потребовала большой и разнообразной работы по атрибуции, систематизации и реставрации сотен произведений. Хранитель отдела итальянской живописи, а затем заведующий картинной галереей и заместитель директора по научной части В.Н. Лазарев был теснейшим образом связан с самым трудным, но самым интенсивным и творческим периодом в жизни московского музея. Благодаря ему коллекция пополнилась многими новыми картинами, в том числе превосходными византийскими и итальянскими иконами, а ее систематизация и экспозиция были поставлены на строго научную основу. В музее вокруг В.Н. Лазарева сложилась целая группа помощников и учеников, усилиями которых в короткий срок была проделана значительная работа по реорганизации музея.

Немало картин, ныне украшающих московский музей, были определены и изучены самим В.Н. Лазаревым; им посвящены многие его исследования и публикации. Оставив в 1936 году работу в музее, он долго еще сохранял с ним живую связь, постоянно возвращаясь к столь излюбленным для него проблемам музейных атрибуций.

Ученый-исследователь, педагог, музейный работник, В.Н. Лазарев много времени и сил уделял научно-организационной работе в Академии наук. Избранный в 1943 году членом-корреспондентом Академии наук СССР, он вскоре вместе с академиком И.Э. Грабарем стал одним из создателей Института истории искусств АН СССР, где пятнадцать лет — с 1945 по 1960 год — возглавлял сектор живописи и скульптуры. При его активнейшем участии было предпринято издание 12-томной «Ис-

тории русского искусства», в которой им написаны все разделы по древнерусскому изобразительному искусству XI–XV веков. С обычной своей энергией и трудолюбием взялся он вместе с И.Э. Грабарем за это трудное дело. Нужно было подобрать и объединить большой авторский коллектив, наметить четкую программу всего издания, выработать единые методологические и редакционно-технические принципы, коллективно обсудить и придирчиво отредактировать тысячи страниц текста. Многое здесь и для института, и для издательства было совершенно новым, непривычным, многие неизбежные ошибки и просчеты приходилось исправлять на ходу, много косности потребовалось преодолеть, отстаивая свои научные принципы и взгляды. И если ныне это издание может считаться самым серьезным и обширным изложением истории отечественного искусства, то в том нельзя не усмотреть большой заслуги В.Н. Лазарева. Немало труда положил он и на организацию периодических изданий института — «Ежегодника» и «Сообщений». Многие годы В.Н. Лазарев был председателем научно-методической комиссии по реставрации Софии Киевской. Вот уже двадцать пять лет он состоит членом редколлегии «Византийского временника» — одного из старейших журналов Академии наук.

Достижения советской исторической науки об искусстве В.Н. Лазарев достойно представляет за рубежом. Его книги и статьи переиздаются в разных странах, ему часто приходилось выступать с докладами на международных конгрессах, конференциях, в университетах и институтах. Его научные заслуги получили широкое международное признание. Почетный президент международной ассоциации византинистов, он — член Британской, Итальянской, Австрийской и Сербской академий наук, Венецианского института наук, литературы и искусств, Флорентийской и Сицилийской академий искусств.

Начало научной деятельности В.Н. Лазарева относится к 1920-м годам, когда, вскоре после окончания университета, появились его первые атрибуционные публикации картин итальянских мастеров в советских собраниях. Этот увлекательный жанр знаточеских изысканий, захвативший в те годы все европейское искусствознание и тесно связанный с

музейной: практикой, навсегда остался для В.Н. Лазарева одним из излюбленных в его научной работе. Излюбленным, но далеко не единственным. Одновременно с первыми атрибуционными статьями он печатает работы широкого концепционного плана: полемическую брошюру «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство» (1922), небольшую книжку о Н.П. Кондакове (1925) с превосходной характеристикой этого выдающегося ученого. Наконец, его собственная диссертация, посвященная итальянскому портрету эпохи Возрождения (1924), имела ярко выраженную проблемную направленность. Такой интерес к крупным историко-художественным проблемам, несомненно, был продиктован активным стремлением как русской, так и западноевропейской академической науки, особенно так называемой «венской школы», к созданию достаточно цельных и стройных теоретических концепций, способных охватить все богатейшее многообразие фактического материала истории искусств. Обстоятельное знакомство с этим материалом во время заграничной поездки, как и знакомство с видными западноевропейскими историками искусства, еще более укрепили молодого ученого в необходимости серьезного изучения художественных памятников и фактов истории искусства, но не ради их самих, а чтобы получить прочное основание для обобщающих выводов. Работа в музее, университете и в редакции Большой Советской Энциклопедии чрезвычайно способствовала этому, предопределив до конца 1930-х годов особенности и формы его научных публикаций.

В те годы среди работ В.Н. Лазарева главенствующее положение занимают атрибуционные статьи с результатами изучения неизвестных памятников византийской и итальянской живописи. Его особенно интересует круг итало-византийских и раннеитальянских произведений XIII–XIV веков и одновременно с этим — творчество итальянских живописцев XVII–XVIII столетий. С 1927 года в БСЭ регулярно стали печататься его статьи, в которых он выступает как знаток всей западноевропейской живописи — от Возрождения до конца XVIII столетия. Отдельные очерки и популярные монографии тех лет, посвященные великим мастерам XVII века — Рубенсу (1933), Вермееру Дельфтскому (1933), братьям Ленэн (1936), Рем-

брандту (1936), — прекрасно характеризуют эту сторону его деятельности.

К концу 1930-х годов уже ясно вырисовываются серьезные научные достижения В.Н. Лазарева как историка византийского и западноевропейского искусства. Изучение конкретных аспектов итало-византийских художественных связей в XIII веке завершается обширной статьей о мозаиках Чефалу (1935) и «Этюдами по иконографии Богоматери» (1938). Проблемы итальянского Возрождения широко трактовались в монографии о Леонардо да Винчи (1936) и двух капитальных статьях о Пьеро делла Франческа (1940) и позднем Тициане (1939). Разносторонние занятия западноевропейским искусством получили блестящее воплощение в книге о портрете XVII столетия (1937). К этому времени опыт и знания достигли той полноты, научный метод той зрелости, а литературное мастерство того совершенства, которые позволили В.Н. Лазареву успешно приступить к широкому обобщению результатов его многолетней исследовательской работы.

С конца 1930-х годов начинается новый период его творческой биографии — период, характерный созданием фундаментальных трудов по византийскому, итальянскому и древнерусскому искусству, давний интерес к которому быстро вырос в его новую научную специализацию. После окончания Великой Отечественной войны одна за другой печатаются книги, написанные В.Н. Лазаревым между 1935 и 1945 годами. В 1947 году публикуется «Искусство Новгорода», год спустя заканчивается издание двухтомной «Истории византийской живописи», а в 1956–1959 годах увидели свет давно подготовленные к печати два тома его исследования «Происхождение итальянского Возрождения».

В это первое послевоенное десятилетие, при всем энциклопедическом разнообразии книг и статей, в творческой деятельности В.Н. Лазарева преобладает горячее увлечение древнерусским искусством. За книгой о Новгороде последовали три тома академической «Истории русского искусства» (1953–1955), в которых он изложил всю историю древнерусской живописи и пластики с XI по XV век. Позже этот монументальный цикл дополнили монография о Феофане Греке (1961), написанная им еще в конце войны, две монографии о Рублеве

(1960, 1966), к творчеству которого он возвращается вновь и вновь, развернутые исследования о фресках Старой Ладogi (1960), мозаиках Софии Киевской (1960) и Михайловских мозаиках (1966), опубликованная в Англии книга о древнерусских мозаиках и фресках XI–XVI веков (1966; русское издание — 1973).

Работа над новой историей древнерусской живописи теснейшим образом переплеталась в послевоенные годы с дальнейшими исследованиями в области византийской живописи. Они отражены в статьях В.Н. Лазарева и его докладах на двух международных конгрессах по византиноведению (1955, 1961). Так неизбежно возникла необходимость в новом обобщении всего сделанного им и другими учеными по изучению византийской живописи. Он значительно расширяет и перерабатывает свою «Историю византийской живописи», подготовив ее для второго издания на итальянском языке (1967).

Как ни велико значение всех этих итоговых трудов В.Н. Лазарева в трех различных областях истории искусства, исследовательский дух влечет его дальше. Многие работы последних пятнадцати лет свидетельствуют о новом направлении его научного творчества. Вместе с обобщающими историческими трудами он пишет специальные статьи и монографии, где дается многогранный анализ того или другого выдающегося памятника и связанных с ним историко-художественных вопросов. Этот наиболее трудный и ответственный жанр открывается в 1957 году статьей «Неизвестный памятник флорентийской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века». К тому же типу исследований, самое название которых прекрасно раскрывает их методологическую специфику, принадлежит и другая статья — «Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века» (1958). Упомянутые выше монографии о фресках Старой Ладogi и особенно о киевских мозаиках дают поистине классические образцы этого рода публикаций. Их удачно дополняют такие методологически важные работы, как «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (1961), «Древнерусские художники и методы их работы» (1963), «Искусство средневековой Руси и Запад» (1970).

Если взглянуть на список трудов В.Н. Лазарева, то легко можно заметить, что все эти годы он не оставлял занятий западноевропейским искусством. Вслед за книгой «Старые итальянские мастера» (1972) он закончил работу над аналогичным сборником под названием «Старые европейские мастера», посвященным его любимым художникам XVII–XVIII веков. Отдыхая на время от своих древнерусских и византийских штудий, он с новой энергией обратился к продолжению своего капитального исследования «Происхождение итальянского Возрождения», работая сейчас над его третьим томом. В этом непрерывном ритмическом чередовании научных занятий разными областями истории искусств, в этой удивительной многосторонности состоит первая и самая характернейшая черта всей его творческой биографии. Притом нетрудно уловить глубокую внутреннюю связь всех трех, на первый взгляд столь различных, сторон его научной деятельности.

Как византинист он обладает знаниями, без которых невозможны плодотворные исследования древнерусской, южнославянской и кавказской живописи. Изучение же древнерусского искусства позволяет ему, как никакому другому византинисту, правильно понять сложные исторические связи искусства Древней Руси с Византией. Вообще проблема распространения византийских художественных традиций в различных национальных школах получает в его трудах конкретное и строго научное истолкование. Наконец, прекрасное знание византийского искусства и тонкое понимание его художественной специфики сделали особенно эффективными его исследования итальянской живописи XIII века, а также венецианской живописи XIV века. С другой стороны, постоянная работа с произведениями западноевропейской живописи обогатила его как византиниста, научила чутко воспринимать чисто художественную выразительность иконного искусства. Вместе с тем, как западник, В.Н. Лазарев ясно видит ограниченные стороны византийского и древнерусского художественного наследия, когда обращается к развитию западноевропейского искусства. В своих работах по итальянскому искусству он внимательно прослеживает этот процесс от средних веков до Возрождения, обращая затем

к творчеству европейских мастеров XVII–XVIII столетий. Здесь он покидает эстетические критерии и методы исследования, применимые к средневековому искусству. Отдельные эпохи, стилистические школы и течения, творческая индивидуальность художника рассматриваются им сквозь призму реалистической эстетики нового европейского искусства. И сами методы исследования становятся иными. Так, взаимно дополняя друг друга, развиваются три основных направления научной работы В.Н. Лазарева. Каждое из них связано со своими задачами, трудностями и достижениями. Взятые вместе, в том органическом единстве, как они существуют в его творчестве, они дают истинное представление о масштабах деятельности этого выдающегося ученого.

В.Н. Лазарев — один из крупнейших в мире специалистов по истории византийского искусства. Его исследовательская работа в этой области началась в те годы, когда многое уже было сделано для исторического и художественного изучения Византии. Замечательные достижения русской дореволюционной византистики, представленные трудами таких историков, как В.Г. Васильевский, Ф.И. Успенский, А.А. Васильев, П.В. Безобразов, и таких историков искусства, как Н.П. Кондаков, Н.П. Лихачев, Д.В. Айналов, существенно дополнялись исследованиями западноевропейских ученых — Ш. Диля, Г. Милле, О. Вульфа, И. Стриговского. Но старая византистика, несмотря на все свои очень значительные научные завоевания, не смогла правильно разрешить многие задачи, как исторические, так и методологические. В истории раннего византийского искусства по-прежнему с крайне односторонних позиций трактовалась пресловутая проблема «Восток или Рим», развитие всей поздней византийской живописи периода «Палеологовского Ренессанса» совершенно бесосновательно рассматривалось многими как результат итальянских влияний, а вся история русского, южнославянского и кавказского средневекового искусства оценивалась лишь как простое отражение византийской художественной культуры. Подобная ошибочность исторических суждений происходила от недостаточности самого метода, какой применялся для анализа произведений византийского искусства. Долгое время им был иконографический метод, разработанный Н.П. Кондаковым. Огра-

нические возможности этого метода, особенно явные в работах последователей Н.П. Кондакова (например, у Н.В. Покровского), вызвали потребность в ином подходе к художественным проблемам византийского и древнерусского искусства. Уже сам Н.П. Кондаков ощущал эту потребность в эстетической оценке¹. Этот важный шаг от церковной археологии к искусствоведению сделал его ученик Д.В. Айналов в своей классической работе «Эллинистические основы византийского искусства» (1900). С годами он еще решительнее выдвигает «историко-сравнительный анализ форм и стилей памятников»². Применение методов формально-стилистического анализа к памятникам византийской и древнерусской живописи, характерное для целого направления предреволюционной русской художественной критики (П.П. Муратов и другие), немало способствовало раскрытию чисто эстетической ценности иконного искусства. Однако в полемике с культурно-исторической и иконографической школами новый метод анализа, замыкаясь в кругу формальных проблем, грозил исказить подлинную историю и идейно-художественную сущность древнего искусства. Заслуга В.Н. Лазарева состояла в том, что, критически развивая методы старой науки, он сумел удержать все ценное и важное, что было достигнуто его предшественниками.

Результаты его двадцатилетней исследовательской деятельности были суммированы в «Истории византийской живописи» (1947–1948), пользующейся широкой известностью и получившей всеобщее признание специалистов. Этот труд является наиболее полным из числа всех созданных до сих пор исторических обзоров византийской живописи. Впервые эстетическая сущность, хронологические и территориальные границы византийской живописи получили столь ясное определение, а ее общая периодизация и отдельные этапы столь четкую характеристику. Рассматривая «произведения византийской живописи прежде всего как произведения искусства»³, В.Н. Лазарев классифицирует их по стилистическим, а не по иконографическим признакам. Его книга — это история развития византийского художественного стиля, а не византийской иконографии, его метод оценки памятников — художественно-стилистический анализ. Вполне закономерно

поэтому, что своей работе он предпосылает в качестве введения разделы о социально-культурных основах византийской живописи и о византийской эстетике. Шаг за шагом прослеживает он затем сложную эволюцию византийской живописи — от ее зарождения на обломках позднеантичного искусства до последнего расцвета в Палеологовскую эпоху. Основой этой эволюции было историческое развитие византийского общества и его культуры, ее главным центром — константинопольская художественная школа. Вместе с тем книга В.Н. Лазарева раскрывает широкую панораму всего процесса формирования и развития, восточнохристианского искусства со своими собственными центрами, стилистическими направлениями, памятниками, находящимися в сложном взаимодействии со столичной художественной традицией. В орбиту этого процесса вовлекаются Италия, балканские государства, Кавказ, Древняя Русь.

Монументальный труд В.Н. Лазарева с исключительной полнотой охватывает гигантский художественный материал. В нем читатель найдет характеристику всех основных памятников, освещение всех связанных с ними проблем. Но, пожалуй, самым большим достоинством книги является то, что она дает на редкость цельную картину исторического развития византийской живописи. В такой истории легко ориентироваться, легко отличать главное от второстепенного, легко видеть узловые моменты. Но и после того, как книга была написана и вышла в свет, работа В.Н. Лазарева над историей византийской живописи продолжалась. В своем втором издании (1967) его труд включил в себя и все новые реставрационные открытия, сделанные за последние годы, и все новые точки зрения, выдвинутые в последних работах. Он включил в себя и все позднейшие исследования самого В.Н. Лазарева. Прекрасным дополнением к этой книге явился недавно изданный сборник (1971), впервые объединивший все статьи В.Н. Лазарева по византийской живописи, в том числе и те, что публиковались только в иностранной периодике.

В истории византийской живописи В.Н. Лазарева интересует все. Но есть проблемы, которые привлекают его самое пристальное внимание. В начальной истории византийской живописи такой стала для него проблема кристаллизации

стиля константинопольской школы V–VII веков. Благодаря новым открытиям и исследованиям он получил возможность более тонко дифференцировать во втором издании своей книги различные стилистические течения раннехристианского искусства на Востоке и на Западе, привлекая для характеристики константинопольской школы V века анализ таких памятников, как мозаики Санта Мария Маджоре в Риме и мозаика Галлы Пластидии в Равенне. Новую трактовку получили и знаменитые равеннские мозаики VI века, которые рассматриваются им как памятники достаточно самобытной местной школы, подобной другим школам той эпохи, когда «пути развития константинопольского искусства резко разошлись с путями развития сирийского, египетского и западного искусства»⁴. В реконструкции основных тенденций и стилистических черт этого раннего константинопольского искусства VI–VII веков очень важную роль отводит В.Н. Лазарев фрескам конца VII века, открытым в 1944 году в ломбардском городке Кастельсеприо. Связывая их со столичным искусством, он еще более укрепляется в своей прежней мысли о длительном сохранении в нем эллинистических традиций, которые поддерживались в Константинополе определенными социальными предпосылками. В полемической статье, направленной против слишком поздней датировки К. Вейцманом этих фресок, он подчеркивает, что они еще «овеяны живым дыханием античности», а их свободный стиль исполнения и необычный для средневекового искусства реализм образов «наглядно показывают, какой была константинопольская живопись перед началом иконоборческого движения»⁵.

Другая проблема, привлекающая В.Н. Лазареву (ей посвящен большой экскурс в новом издании его книги), относится уже к эпохе окончательного сложения эстетической и иконографической системы византийской живописи в мозаических декорациях церковей IX–XI веков. Эти величественные живописные ансамбли, известные по литературным источникам и дошедшие до нас в мозаиках Осииос Лукас, Софии Киевской, Неа Мони и Дафни, знаменовали высшую точку в развитии византийского монументального искусства и одно из самых совершенных художественных выражений спиритуалистического идеала средних веков. Анализ идейного содер-

жания и формального строя церковной росписи, примененный, в частности, в разборе мозаик Софии Киевской⁶, помогает В.Н. Лазареву раскрывать существенные черты византийской художественной культуры не в форме отвлеченных умозаключений, а с образной наглядностью, всегда отличавшей лучшие искусствоведческие исследования.

В том же плане его интересует реконструкция византийского темплона — мраморной алтарной преграды, украшенной иконами. Он восстанавливает конкретные особенности этих целостных художественно-иконографических комплексов, существовавших в византийских храмах XI–XII веков, с их последующей трансформацией в многоярусные иконостасы — «процесс, получивший свое логическое завершение уже на русской почве»⁷.

Но, конечно, центральной проблемой истории зрелой византийской живописи давно стала для В.Н. Лазарева проблема художественного влияния Византии на другие национальные школы. С самого начала, как показывают его ранние исследования о мозаиках Чефалу (1935) и итальянской иконописи XIII века (1927, 1931, 1933, 1936), он старался решать ее дифференцированно, применительно к конкретным национальным и историческим условиям. Это направление его работы переросло в самостоятельные исследования итальянской, русской и южнославянской средневековой живописи. С точки зрения византинистики оно получило свое итоговое обобщение в статье «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (1961). В ней автор в сжатом виде излагает свою принципиальную позицию в решении целого ряда важнейших вопросов истории итальянской, древнерусской и сербской живописи в их связях с Византией. Более того, по своему содержанию статья имеет широкий программный характер вообще для изучения средневекового искусства. Вот ее самые основные положения: «Было бы, конечно, неверно игнорировать ведущую роль Константинополя и сбрасывать со счета все то, что он дал Италии, Древней Руси, Сербии, Болгарии, Армении и Грузии. Без выяснения взаимосвязей различных художественных центров средневекового искусства невозможно строго научное изучение последнего. Но еще более ошибочно сводить весь художественный

процесс в рамках национальных школ к одним византийским влияниям и не замечать при этом, как в борьбе с этими влияниями складывались национальные черты и как постепенно эти черты возобладали над всем занесенным извне». «Процесс кристаллизации национальных черт — вот что должно стоять в центре внимания исследователей средневековой художественной культуры. И если наших предшественников более всего интересовали черты сходства между произведениями отдельных национальных школ и константинопольской школы, что обычно приводило к явной переоценке византийских влияний, то нас теперь в гораздо большей мере интересуют черты различия. Только так, в результате тщательного изучения каждого отдельного памятника, а не на основе туманных искусствоведческих домыслов, станет возможным решение такой сложнейшей исторической проблемы, как проблема национальной специфики в средневековом искусстве»⁸. Именно в разрезе этих программных положений решается в статье и других работах В.Н. Лазарева вопрос о трансформации византийских художественных образов и традиций в Сицилии и Венеции, в Древней Руси и на Балканах, в Армении и Грузии. На их основе решается им проблема македонской живописи XI–XII веков с ее обилием небольших местных центров и сложным переплетением константинопольских традиций с национальными славянскими чертами⁹.

Правильное решение вопроса о формировании национальных школ позволяет В.Н. Лазареву по-новому осветить и чисто византийские проблемы. Сопоставление процессов развития византийского и итальянского искусства в XIII–XIV веках приводит его к четкой исторической оценке «Палеологовского Ренессанса»: «В передовой Италии, в связи с зарождением капиталистических отношений и появлением нового класса — буржуазии, в искусстве стали быстро нарастать реалистические тенденции, в отсталой, же Византии, продолжавшей цепляться за свое прошлое, все новое неизменно облекалось в старые формы, почерпнутые из арсенала эллинистического искусства. Поэтому, проникнутое духом глубокого ретроспективизма, «Палеологовское Возрождение» ни в какой мере не может быть приравнено к итальянскому Проторенессансу, выдвинувшему в лице Никколо Пизано, Арноль-

фо, Каваллини и Джотто мастеров, которые пролагали совсем новые пути в искусстве. И трагедия гордой и замкнутой Византии заключалась в том, что она не создала на последнем этапе своего развития ничего равноценного этому. Более того, она сознательно пренебрегла художественным опытом Запада, безнадежно пытаясь оживить такие традиции, которые к подлинному Возрождению привести никак не могли»¹⁰. Приговор суровый, но исторически справедливый. Он нисколько не мешает В.Н. Лазареву видеть художественные завоевания этого последнего взлета византийской живописи, характеристике которого он посвятил не одну свою работу. И когда утонченный язык раннепалеологовского искусства многое подсказал сладостному съенцу Дуччо¹¹. И когда его художественные новшества «породили быстрый отклик на территории Греции, на Балканах, на Кавказе и в Древней Руси»¹². И когда в самой Византии это неозлинистическое течение вызвало к жизни такой памятник, как мозаики Кахрие Джамии, которые принесли строгому и суровому византийскому искусству более смелое и свободное использование выразительных средств, «более гуманное, более мягкое, порой даже несколько сентиментальное понимание религиозного образа»¹³. С традициями этого нового стиля В.Н. Лазарев связывает и последнего великого художника Византии — Феофана Грека, чья судьба неразрывно слилась с судьбами русского искусства. Сознывая всю историческую ограниченность «Палеологовского Ренессанса», В.Н. Лазарев, однако, решительно возражает против попытки некоторых итальянских ученых, повторяющих давнее заблуждение Д.В. Айналова, видеть в византийском искусстве этой эпохи лишь отражение итальянского Проторенессанса. Все особенности нового стиля он полностью выводит из художественной и социально-культурной эволюции Византии.

Наоборот, он отказывает в какой-либо оригинальности и художественной значительности итало-греческой и итало-критской школам, некогда ошибочно выдвинутым Н.П. Кондаковым и Н.П. Лихачевым в качестве высших достижений византийской живописи¹⁴. Пожалуй, это — единственная проблема византийской художественной истории, которую он трактует только негативно. Интерес к ней проистекал из желания

освободить историю венецианской, балканской и древнерусской живописи от ложных концепций, искажающих правильное понимание поздней византийской живописи и ее роли в развитии других национальных школ. Для него этот заключительный этап истории византийской живописи (вторая половина XIV–XVII века), лишенный глубоких социальных корней, творчески бесплодный и художественно беспомощный в своей архаизирующей греко-итальянской эклектике, был не более чем затянувшимся процессом полной деградации некогда великого искусства исчезнувшей Византийской империи.

Вряд ли можно переоценить заслуги В.Н. Лазарева в деле изучения древнерусского искусства. И здесь он имел немало выдающихся предшественников. И здесь на его долю выпала честь по-новому осветить многие кардинальные проблемы, сделать новые открытия. Он был первым, кто с позиций современной науки сумел изложить историю древнерусского изобразительного искусства. Критически используя опыт своих предшественников и современников, опираясь на новейшие исторические и методологические достижения искусствознания, он взял на себя трудную задачу — обобщить весь ранее накопленный материал по истории древнерусской живописи и пластики.

У истоков науки о древнерусском искусстве возвышается величественная фигура Ф.И. Буслаева. Прочные основания этой науки были заложены его учеником Н.П. Кондаковым, развиты Н.П. Лихачевым, Д.В. Айналовым, В.Н. Щепкиным. Однако старая иконографическая школа во главе с Н.П. Кондаковым, знакомая с памятниками преимущественно поздними или искаженными грубыми записями, склонна была рассматривать древнерусскую живопись как прямое продолжение византийской. В результате весь ранний период древнерусского искусства оставался неразработанным и по существу неизвестным, а в общей художественной эволюции главные акценты смещались в сторону поздних и далеко не лучших образцов русской иконописи. Между тем интерес к самым разнообразным проявлениям самобытности русской художественной культуры все возрастал. Он далеко уже вышел за пределы научных кругов, где он зародился раньше всего. Коллек-

ционирование произведений русского искусства приняло широкий размах (достаточно вспомнить деятельность одного только П.М. Третьякова). Стали составляться превосходные собрания икон, в том числе такие, как коллекция И.С. Остроухова в Москве, Н.П. Лихачева в Петербурге. В 1913 году была устроена выставка древнерусского искусства, на которой было представлено много расчищенных икон. «И сразу же всем стало очевидным, что это искусство не было ни аскетическим, ни суровым, ни фанатичным. Что в нем ярко отразилось живое народное творчество. Что оно перекликается своей просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью. Что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений русского гения»¹⁵.

С этого момента иконографическому изучению древнерусской живописи было противопоставлено ее художественное изучение. Активная роль в этом принципиальном переломе принадлежала группе молодых историков искусства и художественных критиков: П.П. Муратову, Н.Н. Пунину, Н.М. Щекотову и другим. Новое направление, как уже отмечалось выше, выступило против старой науки Ф.И. Буслаева и Н.П. Кондакова, чьи концепции действительно мало учитывали художественную ценность и своеобразие древнерусской живописи. Но в своих крайних проявлениях эта критическая тенденция, подхваченная некоторыми журнальными критиками и художниками, вместо выработки нового научного метода исторической классификации открываемого материала ограничивалась «суммарными эстетическими характеристиками, в которых повторение одних и тех же мыслей призвано было искупить недостаток строго научных фактов»¹⁶. К счастью, такой внеисторический эстетизм, как и несправедливо огульные нападки на отечественную науку, встретили отрицательное отношение среди наиболее серьезных молодых ученых¹⁷. В те годы огромная заслуга в выборе верного направления в изучении древнерусского искусства принадлежала И.Э. Грабарю. Создавая свою «Историю русского искусства», он руководствовался прежде всего конкретным историко-художественным изучением памятников, дополненным обширными архивными разысканиями. Напечатанный в VI то-

ме этого издания большой очерк П.П. Муратова «Русская живопись до середины XVII века» (1915) был первой и по тому времени успешной попыткой дать связную научную историю всей древнерусской живописи.

Когда после революции И.Э. Грабарь возглавил все работы по систематическому собиранию и реставрации памятников древнерусской живописи, став инициатором и руководителем многих важнейших экспедиций, вокруг этого дела сложилась целая группа исследователей (А.И. Анисимов, Н.П. Сычев, Л.А. Мацулевич, К.К. Романов) и реставраторов (Г.О. Чириков, П.И. Юкин, А.И. Брягин), чья деятельность началась еще в дореволюционные годы. За короткий срок усилиями советских ученых и реставраторов был открыт и собран богатейший материал. Историю древнерусского искусства нужно было изучать и писать заново. К тому времени, в 1920-е и 1930-е годы, рядом с И.Э. Грабарем и учеными старшего поколения выросло новое поколение советских историков древнерусского искусства — среди них А.И. Некрасов, Н.И. Брунов, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Г.В. Жидков, Н.Н. Воронин, М.К. Кэргер, Ю.Н. Дмитриев, М.А. Ильин. Им и пришлось выполнять эту задачу.

Воссоздавая историю древнерусской живописи, В.Н. Лазарев начал с того, что очень тщательно исследовал вопрос о художественных связях Древней Руси с Византией. Как и для основоположников науки о древнерусском искусстве — Ф.И. Буслаева и Н.П. Кондакова — для него всегда было очевидным то, что «понимание древнерусского искусства невозможно без предварительного изучения древнехристианского и византийского искусства»¹⁸. Никогда не вызывала у него сомнения и роль византийского художественного наследия для Древней Руси. Но здесь он решительно отходит от слишком упрощенного понимания этой проблемы у старых исследователей. Неприемлема для него и противоположная, но столь же неисторическая концепция, имевшая хождение в нашей науке, согласно которой древнерусское искусство в своих истоках и в своем развитии почти полностью изолировалось от византийского. Вопрос о византийских влияниях в древнерусском искусстве для В.Н. Лазарева — не самодовлеющая проблема академической науки. Это путь к строго научному раскрытию

процесса зарождения и развития русского национального искусства во всем его неповторимом художественном своеобразии. Отсюда необходимость в самом конкретном изучении художественных связей с Византией на разных исторических этапах. Отсюда же настоящая потребность в четком разграничении византийских и русских памятников, в пристальном анализе памятников, явившихся плодом творческого сотрудничества греческих и русских мастеров. И каждый раз решение данной проблемы проистекает из конкретных социально-исторических и художественных условий развития древнерусской и византийской культуры. Оно будет одним для XI–XII веков, другим — для конца XIV века, для Киева не таким, как для Владимира, совсем иным для республиканского Новгорода, новым для великокняжеской Москвы.

Здесь следует сказать и о разработке В.Н. Лазаревым другой важнейшей проблемы истории древнерусского искусства — проблемы местных художественных школ. Ее решение намечилось в советской науке в 1920–1930-е годы, когда благодаря новым музейным коллекциям и реставрационным открытиям чрезвычайно обогатилось и изменилось наше представление о древнерусском искусстве. «Главнейшие школы приобрели четкие очертания, сделалось очевидным, что их истоки восходят не к XIV веку, как это обычно считали, а к XI–XII столетиям, рельефно выступила роль отдельных мастеров»¹⁹. Свою собственную задачу В.Н. Лазарев видел в дальнейшем развитии этой работы по научной классификации всего материала древнерусского изобразительного искусства, в углубленном изучении отдельных периодов и живописных школ, в более полной и точной характеристике крупнейших мастеров. Со всеми этими проблемами он вплотную столкнулся, когда писал свою историю византийской живописи. Вскоре они превратились в самостоятельную научную цель, когда он начал писать историю древнерусской живописи. Тогда вслед за монографией о новгородском искусстве последовали три тома академической «Истории русского искусства», в которых им дается развернутая характеристика всех главных художественных школ в древнерусской живописи и пластике XI–XV столетий. Создание такой систематической истории древнерусского изобразительного искусства повлекло за собой спе-

циальную разработку многих новых проблем, связанных с отдельными этапами общего процесса художественного развития Древней Руси.

Киевскому искусству XI–XII веков В.Н. Лазарев посвятил ряд публикаций. Сюда относятся две книги о софийских и михайловских мозаиках (1960, 1966), а также всесторонний анализ интереснейшего памятника ранней монументальной живописи – группового портрета семейства Ярослава в Софии Киевской (1959). Все эти работы базировались на новейших реставрационных открытиях и исследованиях, которыми руководил сам В.Н. Лазарев. Благодаря тонкой дифференциации византийских художественных элементов в киевских памятниках, ему удалось убедительно показать живой процесс зарождения русского монументального искусства по мере его обособления от искусства византийского.

Дальнейшее развитие этого процесса он наблюдает во фресках конца XII века в Дмитриевском соборе во Владимире. Неоднократно возвращаясь к анализу этой росписи, он пришел к выводу, что различные ее части исполнили пять живописцев: «приехавший из Константинополя главный мастер, его греческий помощник и три русских мастера»²⁰. Отсюда протягиваются им прямые связи к памятникам владимиро-суздальской иконописи, пластики и прикладного искусства (Суздальские врата) конца XII – первой трети XIII века. Их анализ позволяет ему утверждать, что именно во Владимиро-Суздальской земле с ее «самобытным укладом жизни усиленным темпом протекал тот процесс кристаллизации новой, русской иконографии, который начался уже в Киевской Руси»²¹. А вместе с ним складывался в своих особенных чертах художественный стиль владимиро-суздальской школы, получивший свое оригинальное развитие в иконописи ярославской и раннемосковской школ.

Но, конечно, больше всего внимания отдал В.Н. Лазарев изучению новгородского искусства, которое, как он признавался, сделалось одной из его «самых крепких привязанностей»²². И действительно, его первая книга по древнерусскому искусству была посвящена Новгороду (1947) – этому яркому и самобытному художественному центру Древней Руси. В предисловии к своей книге он писал: «Для нас, русских, Новгород –

это наше славное и любимое прошлое. Мы дорожим им не меньше, чем итальянский народ дорожит Флоренцией. Он был для нас таким же городом-музеем, где каждый камень напоминал о временах великого расцвета искусства»²³. Монография В.Н. Лазарева была первым трудом, в котором дано столь широкое и обстоятельное изложение всей истории новгородского искусства. Для самого же автора она стала началом дальнейшей работы в этой области. Так, вопросы раннего этапа новгородской монументальной живописи получили свое уточнение и всестороннее развитие в книге «Фрески Старой Ладogi» (1960). Путем детального иконографического и стилистического анализа уточняет В.Н. Лазарев место этих известных росписей в эволюции новгородской живописи XII века, устанавливает связь с определенным художественным направлением, с определенными социальными кругами. Он рассматривает фрески церкви Св. Георгия в Старой Ладoge как памятник, исполненный новгородскими мастерами в том византизирующем стиле, который поддерживался княжеской средой. Но при этом он видит в нем проявление некоторых черт другого направления ранней новгородской живописи, более демократического и более решительно порывающего с византийской традицией.

Двум памятникам новгородской монументальной живописи XIV века — уничтоженным фашистскими захватчиками фрескам Сковородского и фрескам Ковалевского монастырей — он также посвятил отдельные публикации (1948, 1958). Особенно интересна вторая статья, где дается очень тонко построенная иконографическая, стилистическая и идейная характеристика фрескового цикла. В аскетической и догматической интерпретации образов, в использовании афонской традиции В.Н. Лазарев усматривает своеобразную реакцию на ересь стригольников, в иконографии и стиле ковалевских фресок — их тесную связь с сербской живописью. Выясняя эти связи новгородской живописи с сербской, он правомерно ставит вопрос об обратном воздействии древнерусского искусства на сербское.

Как одно из самых ярких явлений новгородской художественной жизни XIV столетия рассматривает В.Н. Лазарев деятельность Феофана Грека, «который только на русской почве

обрел необходимую творческую свободу»²⁴. Его монография об этом мастере (1961), писавшаяся им вместе с книгой о Новгороде, — одна из лучших его работ. Только ученый, равно владеющий знанием византийского и древнерусского искусства, мог, не впадая в упрощение, дать верную оценку искусству Феофана Грека, рожденному на историческом пересечении византийской и русской культур. Исключительно важное значение Феофана Грека в истории древнерусского искусства определяется также и тем, что его творчество неразрывно связано с расцветом московской школы иконописи и ее гениальным выразителем — Андреем Рублевым. «Новгородцам Феофан нравился главным образом бунтарскими и реалистическими сторонами своего творчества, москвичам — глубиной психологических решений и совершенством художественных приемов»²⁵. И.Э. Грабарь первым сделал попытку широко обрисовать творческую индивидуальность Феофана (1922) и Рублева (1926). В.Н. Лазарев в своих монографиях дает более строгий отбор их бесспорных произведений, более точную характеристику их живописного стиля. Он устанавливает их взаимоотношения с другими художественными течениями и памятниками того времени, вскрывает связь их искусства с духовной и социальной жизнью.

В своей последней книге о Рублеве (1966) В.Н. Лазарев прослеживает весь творческий путь художника, выясняет истоки его стиля, анализирует его произведения. По крупицам собирая отрывочные документальные сведения, пользуясь приемами точного искусствоведческого анализа, он воссоздает яркую картину древнерусской живописи рублевской эпохи. Для него Рублев — это высшее выражение художественного гения Древней Руси, мастер, полнее всех воплотивший самые тонкие и сокровенные черты, самые возвышенные идеалы духовной жизни русского народа. Простыми, но выразительными словами, точными и ясными формулировками определяет В.Н. Лазарев сущность искусства Рублева и его историческое значение. «Было бы неверно, — пишет он, — рассматривать Андрея Рублева как первого русского художника. Уже задолго до него владимирские, новгородские и псковские мастера сумели выразить на языке живописи то неповторимо русское, что лежит вне сферы византийского мироощу-

щения. И если мы все же воспринимаем Рублева как новатора, то только потому, что в его работах получает свое логическое завершение процесс обособления русской «живописи от византийской, наметившийся уже в XII веке и развивавшийся в непрерывном нарастании вплоть до XV. Рублев окончательно отказывается от византийской суровости и византийского аскетизма. Он извлекает из византийского наследия его античную, эллинистическую сердцевину. Он освобождает ее от всех позднейших напластований, он проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, к античному этосу, к античной просветленности, к античной ясности замысла, лишённого всяких прикрас и подкупающего благородной и скромной простотой. Нервной византийской красочной лепке Рублев противопоставляет спокойную гладь ровных красочных пятен, византийскому как бы вибрирующему контуру — ясный и скупой очерк, позволяющий охватить силуэт фигуры с одного взгляда, сложной системе византийских бликов — графически четкую трактовку, приводящую к воплощению формы. Краски русской природы он переводит на высокий язык искусства, давая их в таких безупречно верных сочетаниях, что им присуща, подобно творению великого музыканта, абсолютная чистота звучания... Доброе и нежное искусство Андрея Рублева навсегда останется одним из совершеннейших образцов элегического стиля. По своей глубочайшей поэтичности оно выдерживает сравнение с гениальным «Словом о полку Игореве». Но все то, что было там эпически величавым, у Рублева приобретает тот оттенок особой душевной мягкости, в которой уже чувствуются веяния новой, более человечной по своим идеалам эпохи»²⁶.

В истории древнерусской живописи есть две общие проблемы, которые давно изучаются В.Н. Лазаревым. Одна — историческая, она связана с зарождением и развитием иконостаса как особой, типично русской формы живописного украшения храма. Превращение в эпоху Рублева некогда скромной алтарной преграды, сходной с византийским темпломом, в грандиозный иконный ансамбль знаменовало окончательное сложение русского национального стиля. Другая проблема связана со спецификой творческого метода древнерусских живописцев. Затронув ее впервые в статье 1946 года («О мето-

де работы в Рублевской мастерской»), он много позже, в 1963 году, посвятил ей новую работу, где суммирует все документальные данные по этому вопросу, сопоставляя их с аналогичными фактами из практики западноевропейских средневековых мастеров («Древнерусские художники и методы их работы»).

В 1970 году на XIII Международном конгрессе исторических наук, проходившем в Москве, В.Н. Лазарев выступил с докладом «Искусство средневековой Руси и Запад». Напечатанный в виде отдельной брошюры, этот доклад по существу представляет собой небольшую монографию, предельно насыщенную фактами. Опираясь на широкий круг исторических источников и на археологические открытия советских ученых, используя свои собственные более ранние работы (о владими́ро-суздальской пластике, о деятельности итальянских мастеров в Московском Кремле), В.Н. Лазарев впервые дал столь систематическое изложение истории художественных контактов Древней Руси с Западом на протяжении XI–XV веков. Можно также сказать, что впервые эта интереснейшая проблема решалась с позиций высокой научной объективности. Но менее всего ученый стремился к бесстрастной регистрации «западных влияний» на Руси. Конечная цель его исследования в другом. Путем конкретно-исторического анализа всех известных науке памятников и фактов, связанных с изучаемой проблемой, ему удалось более полно осветить отдельные моменты сложения русской национальной художественной культуры.

Исключительно актуальное значение для всех занимающихся историей древнерусского искусства имеет доклад, прочитанный В.Н. Лазаревым на Ломоносовских чтениях 1967 года в Московском университете и позднее опубликованный в сборнике его статей «Русская средневековая живопись» (1970). Скромно озаглавленный «О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства», доклад содержит высказывания ученого по важнейшим историческим и методологическим вопросам. В ясной, простой и чрезвычайно лаконичной форме, почти в виде кратких тезисов, сформулированы положения, которые долгие годы были предметом научных интересов В.Н. Лазарева. Он вновь возвращается к вопросу о связи

древнерусского искусства с Византией и Балканами, отмечает факты его соприкосновения с западным романским миром. Он призывает к сравнительному изучению памятников древнерусского, византийского и южнославянского искусства, без которого невозможно создание подлинно научной истории древнерусской архитектуры и живописи. Его по-прежнему привлекает задача более точного разграничения местных школ иконописи, поэтому он считает научно неоправданной попытку объединить понятием «ростово-суздальская школа» произведения, относящиеся к различным художественным центрам. Особенно решительные возражения вызывает у него популярная в нашей литературе концепция «Предвозрождения» в русской культуре XIV века, которую он вполне справедливо признает исторически необоснованной. Значительную часть своего доклада В.Н. Лазарев посвятил методологическим проблемам — роли и значению иконографического метода, месту «образцов» в творческой практике средневековых живописцев, методике исследовательской работы современного историка искусства.

С самого начала научной деятельности В.Н. Лазарева, параллельно с изучением византийской живописи, развивалась его работа в области итальянского искусства, в котором его более всего привлекали две эпохи — позднее средневековье и Возрождение, причем не только каждая в отдельности, но и в их исторической взаимосвязи.

Начиная с 1920-х годов, он опубликовал много неизвестных произведений живописцев дученто и треченто (XIII и XIV века), в том числе несколько уникальных памятников. Однако эта очень специфическая отрасль искусствознания, сделавшаяся для одних ученых единственным занятием всей их жизни, а для других так и оставшаяся навсегда недоступной, отнюдь не была для него самоцелью. Атрибуционные изыскания служили ему основанием для решения более существенных историко-художественных проблем и прежде всего проблемы формирования в недрах итальянского средневековья нового искусства — искусства Возрождения.

Изучая истоки искусства Возрождения, В.Н. Лазарев много сделал для всестороннего анализа вопроса об отношении итальянской живописи XIII–XIV веков к византийской. Этот

аспект истории итальянского искусства оставался раньше наименее изученным, так как среди зарубежных ученых не было и нет ни одного, кто бы, подобно В.Н. Лазареву, столь полно владел глубоким знанием итальянского и византийского искусства. Соединив в своем лице византиниста и итальяниста, он легко избегает той упрощенной односторонности суждений, которая свойственна историкам итальянского и историкам византийского искусства, когда они обращаются к мозаикам Сицилии и Венеции XII–XIII веков. Для многих из них эти мозаики — просто византийские памятники. В.Н. Лазарев возражает против такой чрезмерной переоценки византийских влияний в Италии. В сицилийских и венецианских мозаиках он видит отражение длительного и сложного процесса сложения нового художественного стиля²⁷. Его исходной точкой были чисто греческие мозаики Чефалу (1148). Но уже последующие мозаические ансамбли Сицилии 50–80-х годов XII века, исполненные при возрастающем участии местных мастеров, — «не l'art byzantin en Italic, а рождение нового стилистического варианта, гораздо более живого и реалистического по сравнению с тем, что мы находим в это время в византийской живописи»²⁸. Что касается венецианских мозаик, то их мастера «уже на ранних этапах развития... широко использовали местные традиции, восходившие к Равенне и художественной культуре экзархата»²⁹. В венецианских мозаиках XIII века еще более заметны тесные связи с романским стилем, «западные черты в них преобладают над греческими», а быстро усиливающееся реалистическое «повествовательное начало перерастает узкие рамки византийского канона»³⁰. Так происходит сложение того стиля, который под именем «*maniera bizantina*» вошел в историю итальянского искусства XIII века.

Памятникам этого стиля и проблемам итальянской живописи XIII–XIV веков В.Н. Лазарев посвятил целый цикл работ, опубликованных им в разные годы³¹. В своей совокупности они дают четкую картину дальнейшего развития художественных связей Италии с Византией, а вместе с ними и национального стиля итальянской иконописи. В этих работах он конкретно показал особенности таких связей на разных исторических этапах, в разных художественных центрах — в Сицилии, Южной Италии, в городах Тосканы (Лукке, Пизе, Сьене,

Флоренции), в Венеции. Он уточнил, с какими именно направлениями византийской живописи соприкасались итальянские мастера, в какой форме они усваивали ее традиции, раскрыл противоречивую роль византийского влияния по мере сложения нового искусства Италии. Наконец, он ясно обрисовал своеобразный круг итало-византийских памятников, как ранних, так и поздних. В одних случаях решение всех этих вопросов имело большее значение для истории византийской живописи, например для проблемы «итало-критской» школы, в других — оно было очень важным для правильного понимания процесса формирования итальянского искусства XIII–XIV столетий. Здесь особенно большую научную ценность представляет его статья «Неизвестный памятник флорентийской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века» (1957). В ней на протяжении буквально нескольких страниц дается такая яркая, точная и глубокая характеристика итальянской живописи дученто в связи со всей эпохой, какую не найдешь в многочисленных томах, посвященных изучению этого материала. В.Н. Лазарев вскрывает социальные и идеологические предпосылки бурного развития итальянской иконописи XIII века. Важнейшей особенностью этого развития он считает формирование в городах Тосканы местных живописных школ и выделение из безличной цеховой среды отдельных мастеров, обладающих ясно выраженной индивидуальностью творческой манеры. Вместе с этим процессом в византизирующем стиле итальянской живописи дученто усиливаются национальные черты и растет реализм образов.

Накопив огромный материал, касающийся не только искусства, но и всех сторон общественной жизни и культуры Италии XIII–XIV веков, В.Н. Лазарев еще до войны приступил к созданию одного из самых значительных своих трудов — «Происхождение итальянского Возрождения» (1956–1959). В противовес традиционным взглядам, В.Н. Лазарев выдвигает свою концепцию генезиса Возрождения, показывая развитие новой художественной культуры Италии не как непрерывно восходящую линию, а как сложный, диалектически противоречивый процесс с неравномерным развитием различных сторон культуры и искусства, процесс, в котором ожесточен-

ная борьба старого и нового — в общественной жизни, идеологии, искусстве — привела в начале XV века к победе Возрождения. В своей книге он по-новому разрабатывает периодизацию итальянского искусства XIII–XV столетий, по-новому трактует проблему Проторенессанса и готики, по-новому освещает творчество Джотто, истоки его живописного стиля, идейную и художественную специфику его образов.

Работа В.Н. Лазарева приобретает особую ценность благодаря тому, что итальянское искусство рассматривается им не изолированно, а в тесной связи с литературой, со всеми другими сторонами культурной и социальной жизни того времени. Характеристика Джотто перекрещивается с характеристикой Данте, рассказ о Петрарке и Боккаччо существенно дополняет историю тречентистского искусства, художественный анализ памятников дается на фоне разнообразных исторических событий. Со всей возможной полнотой воссоздает автор трудный путь зарождения новой культуры. Его книга — не простой обзор истории итальянского искусства за два столетия. Это — целеустремленное исследование, где все подчинено раскрытию главных закономерностей исторического процесса, где детальный разбор фактов и явлений художественной жизни XIII–XIV столетий служит одновременно ключом к пониманию следующей эпохи — раннего Возрождения. Глубина научного анализа, энциклопедичность содержания решительно выделяют книгу В.Н. Лазарева среди бесчисленной литературы об итальянском Возрождении. Много новых и тонких наблюдений содержат также его статьи и монографии о художниках Возрождения — Пьеро делла Франческа (1940 и 1966), Леонардо да Винчи (1936 и 1952), Чима да Конельяно (1957), Джорджоне (1956), Тициане (1939), Микельанджело (1965). Совсем недавно вышла в свет его книга «Старые итальянские мастера» (1972), куда вместе с ранее написанными биографическими очерками о мастерах Проторенессанса и Возрождения (Дуччо, Джотто, Пьеро делла Франческа, Джорджоне, Тициан, Микельанджело) вошло несколько новых, посвященных творчеству Антонелло да Мессина, Козимо Тура, Мантеньи, Джованни Беллини и Якопо Бассано. Можно смело утверждать, что в вопросах художественной культуры Возрождения В.Н. Лазарев — крупнейший авторитет в советском искусствознании.

Отказываясь от упрощенного и статического представления о культуре Возрождения, унаследованного от старой исторической науки, опиравшейся на концепцию Я. Буркгардта, В.Н. Лазарев непримиримо выступает против фальсификации этой великой эпохи в трудах некоторых современных западноевропейских ученых. И в тех случаях, когда тенденциозно стирается принципиальная грань между средними веками и Возрождением, а ренессансная культура рассматривается как простое продолжение средневековой. И в тех случаях, когда период позднего Возрождения, связанный с кризисом гуманистического мировоззрения, противопоставляется классическому Возрождению как новая художественная эпоха — маньеризм. В этом сознательном уничтожении Возрождения, положившего начало всей новой европейской цивилизации, в этом отрицании революционного характера происходивших в ту эпоху перемен, в этом ограничении хронологических рамок ренессансной культуры В.Н. Лазарев справедливо усматривает антиисторическую и реакционную тенденцию, чуждую нашей науке. Именно поэтому он много занимался вопросами историографии культуры и искусства Возрождения. Их он обсуждает в своей книге о происхождении итальянского Возрождения и в отдельных работах, среди которых хотелось бы выделить статью «Герцен и Возрождение» (1954).

Разнообразная музейная деятельность, знакомство с лучшими художественными коллекциями Европы способствовали пробуждению у В.Н. Лазарева активного интереса к западноевропейскому искусству XVII–XVIII веков. В молодости его особенно привлекало творчество итальянских живописцев этой эпохи: монографический очерк о Джузеппе Мария Креспи (1928) и статья о Франческо и Джанантонио Гварди (1934) принадлежат к числу его наиболее удачных работ. Написанные в те годы, когда еще только разворачивалось широкое изучение итальянской живописи XVII–XVIII веков, эти публикации, а также статьи о Строцци (1929) и Кастильоне (1930) имели немаловажное значение. Прекрасный знаток искусства барокко, как показывает, например, его содержательный очерк о Рубенсе (1933), В.Н. Лазарев всегда выступал как горячий пропагандист реалистической живописи. Его любимые мастера — это Караваджо, Луи Ленэн, Хальс, Рембрандт, Вер-

меер, Шарден. Их творчеству посвящены десятки увлекательных страниц в книге «Портрет в европейском искусстве XVII века» (1937). О Вермеере Дельфтском, братьях Ленэн и Шардене он написал в разные годы (1933, 1936, 1947) три отдельные монографии.

Чрезвычайно взыскательный к своим работам, В.Н. Лазарев избегает писать о тех разделах истории искусства, изучением которых он систематически не занимался. Однако он всегда был и остается тонким ценителем и знатоком искусства в самом широком смысле этого слова. Все, что отмечено печатью подлинно художественного творчества — будь то произведение древнейшего или современного, западного или восточного искусства, — живо его интересует.

Характеризуя В.Н. Лазарева как историка искусства, нельзя не остановиться на главных особенностях его метода научно-исследовательской работы.

Свое отношение к старому иконографическому методу и новое понимание основных проблем истории византийского искусства В.Н. Лазарев высказал еще в 1925 году в биографическом очерке, посвященном Н.П. Кондакову. Уже тогда, критически рассматривая исторические концепции и иконографический метод Кондакова, он выдвинул решающую роль художественного фактора в правильной оценке общего исторического развития и отдельных явлений византийского искусства. Определяя научное значение иконографического метода Кондакова, он отмечал, что «в основу этого метода была положена совершенно правильная мысль», что с его помощью открывалась «возможность найти целый ряд точек опоры для датировки, хронологии и классификации памятников» и что «ни одна работа в области византистики не может обойтись и впредь без иконографических экскурсов»³². Но при этом он обоснованно упрекал Кондакова за то, что «в его трудах эстетические факты почти ничем не отличаются от исторических», отчего «между иконографией и искусством ставится знак равенства», а применение им иконографического метода было связано с «недооценкой чисто художественных факторов и их специфической природы воздействия»³³. Как и другие критики Кондакова, он предлагает положить в основу изучения византийского искусства «формальный ана-

лиз»³⁴, в различных аспектах применявшийся западноевропейским искусствознанием (Г. Вельфлин, П. Франкль, В. Бодде, Б. Бернсон, М. Фридендер). Однако в отличие от этого нового течения он вовсе не предполагает формальным анализом заменить иконографический. Он скорее думает об их соединении в едином методе, когда высказывает следующее положение: «Иконография является, вне всякого сомнения, одним из атрибутов формы... Поэтому развитие иконографии есть не что иное, как отражение развития стиля»³⁵. Эту мысль о связи иконографической и художественно-стилевой эволюции византийской живописи он последовательно развивает в позднейших работах, особенно в «Этюдах по иконографии Богоматери» (1938) и статье об образе Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве (1953). В последней работе он убедительно показал, как под воздействием жизни развивался и обогащался традиционный иконографический тип, получивший в различных исторических и общественных условиях различное идейное и художественное выражение. Таким образом, новое понимание задач и метода иконографического анализа, первоначально определенное им как связь иконографии с художественным стилем, в зрелых работах В.Н. Лазарева получило дальнейшее развитие в плане марксистской методологии.

Сам В.Н. Лазарев четко устанавливает цель своих иконографических исследований и их принципиальное отличие от старого иконографического метода: «Не говоря уже о том, что в иконографическом методе содержание механически отрывается от формы, оно получает к тому же столь суженное и обедненное толкование, что весь анализ сводится, строго говоря, к определению номенклатурного иконографического типа, живущего отвлеченной жизнью, никак не связанной с реальной действительностью. От этих иконографических «типов» в лучшем случае перебрасывается мост к литургике, обычно же они существуют сами по себе, развиваясь по своим абстрактным законам. Такая в корне неверная трактовка содержания средневекового искусства ничем не оправдана, поскольку последнее, как и любое искусство, сложилось на реальной исторической почве, в определенных общественных условиях, а потому и содержание его на различных этапах

развития отражало различные идеологические установки... Смена одного иконографического типа другим объясняется вполне реальными историческими причинами... Старый иконографический метод, как и формалистическое истолкование искусства, не могут воссоздать связную картину художественного процесса и вскрыть его движущие силы»³⁶. Вместе с тем ученый настойчиво напоминает о том, что «иконография дисциплинирует мысль исследователя средневекового искусства, она оберегает его от скороспелых и необоснованных выводов, от произвольных и субъективных толкований, которыми обычно так грешит художественная критика. Ее значение совершенно необходимо для объективной интерпретации произведений средневековой архитектуры, живописи и скульптуры»³⁷.

В руках В.Н. Лазарева иконографический метод исследования, обязательный для каждого медиевиста, стал и тоньше, и точнее, и богаче, а главное — получил принципиально новую ориентацию. Блистательным примером его конкретного применения может служить иконографический анализ мозаической и фресковой декорации Софии Киевской³⁸. Во всеоружии своей эрудиции автор подробно рассматривает теологическую программу росписи. Но здесь он преследует совсем иную цель, нежели старые иконографы. Он основывается на своем тезисе о связи иконографии с социальной жизнью: «Несмотря на... внимательный контроль со стороны средневекового духовенства над содержанием церковной росписи, это содержание не оставалось неизменным, и каждый раз в него привносились индивидуальные оттенки. Последнее бывает подчас очень трудно уловить из-за догматичности общего содержания, но как раз они особенно важны для исследователя, поскольку в них наиболее наглядно отражаются связи с жизнью. Часто в определенном подборе сюжетов, в выдвигании на первый план того или иного житийного цикла, наконец, в подчеркивании определенных святых сказывается вполне конкретная тенденция, продиктованная жизненными интересами различных общественных сил»³⁹. Именно таким путем открывается ему «доступ к пониманию живого процесса развития средневекового искусства»⁴⁰. По существу, изощренные приемы иконографического анализа использу-

ются им для развернутого анализа идейного содержания. С ним органически связан второй раздел его монографии — о мозаиках Софии Киевской, где дается детальный анализ стиля всего живописного ансамбля и отдельных его частей с подробнейшим разбором каждой мозаики, каждой фигуры, каждого орнаментального мотива. Этот идейно-художественный анализ памятника довершается очень важными экскурсами о технике и красочной палитре киевских мозаик, о формах организации работ мозаичистов, их возможном числе и происхождении.

Монография В.Н. Лазарева о мозаиках Софии Киевской очень интересна тем, что представляет во всей полноте его метод исследования памятников средневекового искусства. Первое, что отличает этот метод, — его многогранность, точнее — синтетичность. В нем своеобразно соединились в единое целое различные методологические принципы современного искусствознания. Иконографический анализ памятника переплетается с формально-стилистическим, дополняется точными сведениями по технике живописи, надежными археологическими реконструкциями, изысканиями об особенностях творческой практики средневековых мастеров. Умелый выбор исторических, филологических, археологических, технических фактов придает результатам искусствоведческих построений особую весомость и объективность.

Естественно, что при обращении В.Н. Лазарева к материалу западноевропейского реалистического искусства его методические приемы получают иную направленность. Так, «иконографический метод исследования теряет всякое значение для европейского искусства уже к началу XIV века»⁴¹, когда он полностью вытесняется идейно-стилистическим анализом. При этом все большее значение для выявления идейной сферы искусства приобретают его прямые связи с социальной жизнью, со светской, а не религиозной идеологией, с наукой, литературой, театром. В свою очередь резко возрастает необходимость многостороннего анализа чисто художественных проблем, эстетических теорий, общих принципов структуры художественной формы, их индивидуального преломления. Творческая личность художника, неповторимое своеобразие его стиля, его индивидуального языка, его мирозерца-

ния в связи с общим художественным развитием его эпохи — вот что становится центральной задачей историка западноевропейского искусства. И не случайно В.Н. Лазарев в этой области отдает явное предпочтение монографическому жанру — будь то обстоятельная творческая биография какого-либо мастера или краткий очерк, раскрывающий самые существенные стороны его искусства.

Другая характерная черта научного метода В.Н. Лазарева — последовательный историзм мышления. Явления художественной жизни он не представляет себе вне конкретной исторической среды, а в них самих он видит сложное отражение социальных и духовных процессов. Ему уже недостаточно поставить художественный памятник в связь с другими памятниками, найти его место в иконографической и стилистической эволюции. Для него это лишь первая задача историка искусства. Вторая задача — раскрыть связь художественного содержания памятника со своей эпохой. Тут от историка искусства требуется самое серьезное знание и политической истории, и культуры вообще, и религиозной идеологии в частности. И не только знание, но умение привлечь этот материал для решения специально искусствоведческих проблем. Сам В.Н. Лазарев так определяет свой идеал современного исследователя: «В методике современного историка искусства, который прежде всего должен быть знатоком своего материала, анализ формы должен быть неотделим от анализа содержания. И здесь историк искусства не может игнорировать ни иконографию, ни иконологию, ни технику, ни палеографию. Он должен быть немножко филологом. Он должен знать историю и ту конкретную социальную среду, в условиях которой был создан изучаемый им памятник. Он должен быть хорошо знаком с ведущими идеями эпохи, безотносительно от того, воплощены ли они средствами изобразительного искусства, литературы, философии или науки»⁴².

С величайшим уважением относится В.Н. Лазарев к фактам. Только после их кропотливого собирания, объективного изучения и отбора он позволяет себе перейти к выводам и обобщениям. Последние всегда имеют у него очень большую убедительность, так как они возникают в результате анализа огромного фактологического материала, а не являются пло-

дом предвзятых социологических или художественных концепций, плодом разного рода искусствоведческих домыслов. Историзм его метода проявляется и в том, что он гибко пользуется им в зависимости от конкретной задачи, конкретных исторических факторов, умело выдвигая на первый план те или другие художественные проблемы. Установление общих закономерностей развития искусства не мешает ему раскрывать индивидуальные особенности этого развития в каждой эпохе, в каждой школе, своеобразии каждого отдельного произведения живописи. Короче говоря, дилетантизму, формалистическому эстетству, приносящим много бед нашему искусствоведению, В.Н. Лазарев сумел противопоставить подлинно научный метод. Как не вспомнить тут слов Ф.И. Буслаева, написанных столетие тому назад: «Сравнительный метод состоит не из набора разных клочков того и сего... а в точном аналитическом разборе действительных фактов известного места и времени, кои подлежат рассмотрению. Если нет этой твердой фактической основы, исследователь отрешается от научной почвы, пускается в мечтания и мистицизм и, как искатель приключений, строит воздушные замки»⁴³.

Как историк искусства, В.Н. Лазарев отличается не только исключительной эрудицией. Он наделен также ценным даром понимания живописного произведения в его чисто колористической специфике. Глубоко симптоматично, что при своей разносторонности он сравнительно мало занимался архитектурой и скульптурой, гравюрой и рисунком, но очень много — живописью. Он необычайно чутко улавливает тончайшие оттенки колористического строя и византийской мозаики, и древнерусской иконы, и ренессансной фрески, и картины художника XVIII века, и картины художника-импрессиониста. Недаром его всегда влекли к себе живописцы с особенно совершенным чувством цвета и тона — Рублев, Дуччо, Пьеро делла Франческа, Антонелло да Мессина, Джованни Беллини, Джорджоне, Тициан, Якопо Бассано, Веласкес, Рубенс, Хальс, Рембрандт, Вермеер, Гварди, Шарден. Недаром он всегда избирает для пристального и любовного анализа произведения высокого живописного мастерства — киевские мозаики, фрески и иконы Феофана Грека, Рублева, Дионисия, картины венецианских мастеров раннего и Высокого Возрождения,

картины лучших колористов XVII и XVIII столетий. В византийской живописи он почти всегда отдает предпочтение памятникам константинопольской школы, из которой вышли самые утонченные образцы колористического мастерства. Страницы, посвященные художественной характеристике русской иконы периода ее расцвета, принадлежат к лучшему, что было написано им об искусстве⁴⁴. Зато его совершенно не интересует ни поздняя византийская, ни поздняя древнерусская иконопись с их явным оскудением живописного искусства. Он глубоко равнодушен к мастерам академической школы в западноевропейской живописи XVII–XVIII столетий, ибо они никогда не были хорошими колористами.

Говоря об особенностях научного метода В.Н. Лазарева, нельзя обойти молчанием еще одну важную черту его творческой индивидуальности: он умеет по-разному писать об искусстве. В зависимости от жанра и конкретных задач той или другой работы меняется его метод изложения, его литературная манера. В исследовательских статьях целые страницы посвящены подробному разбору одного памятника. В обобщающих монографиях его стиль строг и лаконичен, анализы кратки, многие детали опущены, все изложение последовательно подчинено решению ведущих проблем работы, огромное значение имеет критико-библиографический аппарат, служащий универсальным справочником литературных источников по затрагиваемым в тексте вопросам. Наконец, совсем в ином плане строятся книги и статьи, написанные в жанре художественно-критических очерков. Главное в них — целостный портрет творческой личности живописца. Острота, а не полнота изложения материала характеризует их стиль — очень гибкий, красочный и эмоциональный. Таковы, например, книга о портрете XVII века, статья о позднем Тициане, монографии о Шардене, Пьеро делла Франческа и Микеланджело, очерк о древнерусской иконописи в альбоме, изданном ЮНЕСКО, тексты в альбомах «Новгородская иконопись» (1969) и «Московская школа иконописи» (1972). Именно в этом стиле написаны и все этюды в «Старых итальянских мастерах» (1972).

Как настоящий ученый, В.Н. Лазарев не мнит себя непрекаемым авторитетом в тех областях истории искусства, в которых он работает. Хотя в действительности он нередко

выступает в них как крупнейший знаток и первооткрыватель. С огромным уважением и вниманием относится он к трудам своих коллег — и тех, кто работал задолго до него, и тех, кто работает сейчас, независимо от того, являются ли они известными учеными или только начинающими исследователями. Прежде чем самому взяться за перо, он почитает своим долгом ознакомиться со всей доступной ему литературой по вопросу, который его интересует. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на библиографические примечания к любой его работе. При всем том он всегда независим в собственных суждениях и в случае необходимости отстаивает свою точку зрения с присущей ему прямоотой и острой полемичностью. Тогда его критические замечания или рецензии, корректные по форме, бывают весьма резкими и бескомпромиссными по содержанию. И здесь интересы науки им ставятся превыше всего.

Виктору Никитичу Лазареву — 75 лет. Но все, кто давно и хорошо его знает, и даже те, кто сталкивается с ним случайно, очень неохотно соглашаются признать этот факт. Его неуемная жизненная энергия, его феноменальная трудоспособность, которой молодые ученые могут лишь завидовать, исключительная творческая продуктивность последних лет заставляют нас по-прежнему видеть Виктора Никитича полным того мощного творческого горения, в огне которого будут выплываться новые исследования и публикации, новые статьи и книги.

В.Н. Гращенков

Примечания

¹ Кондаков Н.П. О научных задачах истории древнерусского искусства // Памятники древней письменности и искусства. Т. XXXII. [СПб.], 1899. С. 1–47.

² Айналов Д.В. Византийская живопись XIV столетия // Записки Классического отделения Русского археологического общества. Т. IX. Пг., 1917. С. 70.

³ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. I. М., 1947. С. 6.

⁴ Там же. С. 61.

⁵ Лазарев В.Н. Фрески Капельсеприо // Византийский временник. Т. VII. М., 1953. С. 367, 377. Здесь и далее ссылки на статьи В.Н. Лазарева даются по их первой публикации.

⁶ См.: Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 7–76.

⁷ Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийский временник. Т. XXVII. М., 1967. С. 188.

⁸ Лазарев В.Н. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий // Византийский временник. Т. XVII. М., 1961. С. 93, 104.

⁹ Лазарев В.Н. Живопись XI–XII веков в Македонии // XII-e Congress international des etudes byzantines. Ochride, 1961. Rapports, V. Belgrade–Ochride, 1961.

¹⁰ Лазарев В.Н. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. С. 100.

¹¹ Lasareff V. Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons // The Burlington Magazine. LIX. 1931. P. 154–169.

¹² Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 26.

¹³ Там же. С. 25.

¹⁴ Лазарев В.Н. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи) // Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР, 1952. М., 1952. С. 152–200.

¹⁵ Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.–Л., 1947. С. 20.

¹⁶ Там же. С. 21.

¹⁷ Ср. статью Н.М. Щекотова «Иконопись как искусство» и резко критический ответ на нее Л.А. Мацулевича, выступившего в защиту русской науки об искусстве. Русская икона. Сб. 2. СПб., 1914. С. 115–149.

¹⁸ Лазарев В.Н. Никодим Павлович Кондаков. М., 1925. С. 8.

¹⁹ Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. С. 22.

²⁰ Лазарев В.Н. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. С. 103.

²¹ Лазарев В.Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. Т. I. М., 1953. С. 470.

²² Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. С. 4.

²³ Там же. С. 3.

²⁴ Лазарев В.Н. Новые памятники византийской живописи XIV века, I. Высоцкий чин // Византийский временник. Т. IV. М.–Л., 1951. С. 127.

²⁵ Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. С. 106.

²⁶ Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 53–54.

²⁷ См. статьи В.Н. Лазарева «Early Italo-Byzantine Painting in Sicily» (1933), «The Mosaics of Cefalu» (1935), «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (1961), а также его «Историю византийской живописи» (главы VII и VIII).

²⁸ Лазарев В.Н. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. С. 97.

²⁹ Там же. С. 98.

³⁰ Там же. С. 98, 99.

³¹ См. его статьи: «Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School» (1927), «Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia» (1927), «Uber eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder» (1931), «Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons» (1931), «New Light on the Problem of the Pisan School» (1936), «Studies in the Iconography of the Virgin» (1938), «Маэстро Паоло и современная ему венецианская живопись» (1954), «Неизвестный памятник флорентийской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века» (1957), «Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV» (1965–1966) и главу VIII «Истории византийской живописи».

³² Лазарев В.Н. Никодим Павлович Кондаков. С. 23, 24, 25.

³³ Там же. С. 21, 26, 25.

³⁴ Там же. С. 38.

³⁵ Там же. С. 26.

³⁶ Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Византийский временник. Т. IV. М., 1953. С. 221–222.

³⁷ Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 304.

³⁸ Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. Гл. I.

³⁹ Там же. С. 24.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Лазарев В.Н. Никодим Павлович Кондаков. С. 25.

⁴² Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства. С. 313.

⁴³ Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. III. Л., 1930. С. 40.

⁴⁴ См.: Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. С. 113–117.

Список опубликованных трудов**В.Н.Лазарева**

1922

Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922.
Новый портрет Сальвиати. — Среди коллекционеров.
1922. №11–12. С. 3–8.

1923

Новая Мадонна Якопо ди Чьоне. — Среди коллекционеров.
1923. №6. С. 3–7.

Una Madonna del Bacchiacca. — L'Arte. XXVI. 1923. P. 86–88.

Zwei neue Madonnen von Bronsino. — Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1923. S. 249–258.

Ein Bildnis des Vincenzo Capello von Tintoretto. — Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XLIV. 1923. S. 172–177.

Ein Bild des Francesco Solimena. Belvedere. II. 1923. S. 120–126.

1924

Una Madonna di Lorenzo Monaco a Mosca. — L'Arte. XXVII. 1924. P. 124–126.

Un quadro del Parmigianino a Pietroburgo. — Ibid. P.169–171.

An Unnoticed Botticelli in Petersburg. — The Burlington Magazine. XLIV. 1924. P. 119–126.

1925

Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). М., 1925.

Ein byzantinisches Tafelwerk aus des Komnenenepoche (совместно с М.В.Алпатовым). — Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XLVI. 1925. S. 140–155.

Two Unknown Paintings by Guardi. — The Burlington Magazine. XLVI. 1925. P. 58–63.

1926

A Newly Discovered Fiorenzo di Lorenzo. — *The Burlington Magazine*. XLVIII. 1926. P. 219–224.

1927

Организация художественных музеев на Западе и очередные вопросы русского музейного строительства. — *Печать и революция*. 1927. Кн. 5. С. 111–123.

Борромини. — *БСЭ*. Т. 7, стлб. 195–197¹.

Боттичелли. — Там же, стлб. 255–258.

Брунеллески. — Там же, стлб. 659–663.

Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School. — *The Burlington Magazine*. LI. 1927. P. 56–67.

A New Panel by Roberto Oderisi. — *Ibid.* P. 128–133.

Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia. — *Art in America*. XVI. 1927. P. 25–40.

1928

Западноевропейский художественный рынок и частное собирательство. — *Печать и революция*. 1928. Кн. 8 X. 132–145.

Обзор деятельности Комиссии по истории искусств. — В кн.: Гос. Академия истории материальной культуры. Московская секция. Сборник I. М., 1928. С. 19–23.

Венецианская школа. — *БСЭ*. Т. 10, стлб. 178–180.

Вермеер Дельфтский. — Там же, стлб. 299–301.

Веронезе. — Там же, стлб. 315–317.

Una pittura di Filippino Lippi a Leningrado. L. «*Arte*. XXXI. 1928. P. 36–37.

Studies on Giuseppe-Maria Crespi. — *Art in America*. XVII. 1928–1929. P. 3–25, 92–100.

¹ Из множества статей, написанных В.Н. Лазаревым для Большой Советской Энциклопедии, в данном списке его трудов приводятся лишь наиболее важные. Большинство этих статей с некоторыми изменениями было напечатано во втором издании *БСЭ*.

1929

Гальс. — БСЭ. Т. 14, стлб. 440–443.

Гварди. — Там же, стлб. 708–710.

Гверчино. — Там же, стлб. 730–731.

Beiträge zu Bernardo Strozzi. — Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. VI. 1929. S.11–30.

1930

Картинная галерея ГМИИ (Ее состояние и перспективы). — Жизнь музея. М., 1930. С. 17–22.

К вопросу об изображении египтянами человеческой фигуры на плоскости [1924]. — Труды секции истории искусств Института археологии и искусствоведения РАНИОН. IV. М., 1930. С. 3–20.

Гойя. — БСЭ. Т. 17. стлб. 393–396.

Über einige neue Bilder von Benedetto Castiglione. Studien zur Geschichte des Pastore. — Städel-Jahrbuch. VI. 1930. S. 96–108.

Einige kritische Bemerkungen zum Chludov-Psalter. — Byzantinische Zeitschrift. XXIX. Hf. 3–4. 1930. S. 279–284.

Старые мастера. — Красная Нива. №13. 10 мая 1930.

1931

Джорджоне. — БСЭ. Т. 21, стлб. 823–824.

Джотто. — Там же, стлб. 825–827.

Донателло. — БСЭ. Т. 23, стлб. 185–187.

Дуччо. — Там же, стлб. 683–684.

Duccio and Thirteenth-Century Creek Ikons. — The Burlington Magazine. LIX. 1931. P. 154–169.

Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder. — Art Studies. VIII. 1931. P. 3–31.

1933

Ян Вермеер Дельфтский. М., 1933.

Жизнь и творчество Рубенса. — В кн.: Петр Павел Рубенс. Письма. М.–Л., 1933. С. 13–60.

Итальянская архитектура. — В кн.: Основные этапы мировой архитектуры. М.—Л., 1933. С. 71–73, 82–103, 115–122.

Энгр. — БСЭ. Т. 64, стлб. 357–358.

Early Italo-Byzantine Painting in Sicily. — The Burlington Magazine. LXIII. 1933. P. 279–287.

An Unknown Picture by Michelin. — Art in America. XXII. 1933. P. 32–36.

1934

Жизнь и творчество Леонардо да Винчи — В кн.: Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М., 1934. С. 5–45.

Византийское искусство; Итальянское искусство (совместно с В.К. Шилейко). — В кн.: Государственный музей изобразительных искусств. Путеводитель по музею. Вып. 3. Ч.1. М., 1934. С. 11–15, 28–74.

Шарден. — БСЭ. Т. 61, стлб. 849–851.

Un nuovo dipinto di G.M. Crespi. — L'Arte. XXXVII. 1934. P. 246–249.

1935

Пьеро делла Франческа. — БСЭ. Т. 58, стлб. 156–158.

The Mosaics of Cefalu. — The An Bulletin. XVII. 1935. P. 184–232.

1936

Леонардо да Винчи. М.—Л., 1936.

Братья Ленэн. Л., 1936.

Проблема портрета у Рембрандта. — Искусство. 1936. №6. С. 23–44.

Жизнь и творчество Рембрандта. — В кн.: Рембрандт ван Рейн. Каталог выставки. М.—Л., 1936. С. 7–29.

Флорентийская школа. — БСЭ. Т. 58, стлб. 14–16.

New Light on the Problem of the Pisan School. — The Burlington Magazine. LXVIII. 1936. P. 61–73.

1937

Портрет в европейском искусстве XVII века. М.–Л., 1937.

Итальянское искусство. — БСЭ. Т. 30, стлб. 309–351.

Каналетто. — БСЭ. Т. 31, стлб. 210.

Караваджо. — Там же, стлб. 423–424.

Новые открытия в Киевской Софии. — Архитектура СССР. 1937. №5. С. 51–54; то же: A Great Rediscovery of XIth Century Byzantine Art. — Illustrated London News. 1937. July 17. P. 127–129.

Byzantine Ikons of the XIVth and XVth Centuries. — The Burlington Magazine. LXXI. 1937. P. 249–261.

1938

Государственный Эрмитаж в Ленинграде. — Юный художник. 1938. №8. С. 1–10.

Леонардо да Винчи. — БСЭ. Т. 36, стлб. 314–316.

Ленэн. — Там же, стлб. 590–594.

Мантенья. — БСЭ. Т. 38, стлб. 50–51.

Микеланджело Буонарроти. — БСЭ. Т. 39, стлб. 326–333.

Studies in the Iconography of the Virgin. — The Art Bulletin. XX. 1938. P. 26–65.

1939

Поздний Тициан. — Искусство. 1939. №5. С. 57–81.

К истории ренессансного пейзажа. (Новый пейзаж Доссо Досси). — Труды Гос. музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М.–Л., 1939. С. 13–18; то же: A Dosso Problem. — Art in America. XXIX. 1941. P. 129–138.

Палладио. — БСЭ. Т. 44, стлб. 16–18.

Искусство древней Армении. — Советское искусство. 24 октября 1939.

1940

Пьеро делла Франческа. — Искусство. 1940. №1. С. 127–144.

Обсуждаем план. Книга и ее оформление (совместно с М.В.Алпатовым). Советское искусство. 9 февраля 1940.

Леонардо да Винчи. Юный художник. 1940. №12. С. 10–14.

Пизано. — БСЭ. Т. 45, стлб. 344–345.

1941

Скульптура итальянского Проторенессанса. — Искусство. 1941. №1. С. 67–80.

Рафаэль. — БСЭ. Т. 48, стлб. 307–310.

Рембрандт. — Там же, стлб. 593–597.

1944

Новгородская живопись XII–XIV веков. — Известия Академии наук СССР. Серия истории и философии. 1944. №2. С. 60–74.

1945

Настоящее и будущее цветного кино. — Искусство кино. 1945. №2–3. С. 4–5.

1946

Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. (К истории иконостаса). — Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР. Вып. XIII. 1946. С. 67–76; то же: *La scuola di Vladimir-Susdal: Due nuovi esemplari della pittura da cavalletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell' iconostasi)*. — *Arte veneta*. X. 1956. P. 9–18.

О методе работы в Рублевской мастерской. Доклады и сообщения филологического факультета Московского Государственного университета. Вып. I. М., 1946. С. 60–64.

Тинторетто. — БСЭ. Т. 54, стлб. 256–267.

Тициан. — Там же, стлб. 332–336.

1947

Искусство Новгорода. М.–Л., 1947.

История византийской живописи Т. I–II. М., 1947–1948.

Шарден. М., 1947; то же: Chardin. Leipzig, 1965; Jean-Baptiste Simeon Chardin. Dresden. 1966; Chardin. Bucuresti, 1974. Главы из этой монографии в переводе на сербско-хорватский язык систематически публиковались также в журнале «Umetnost» (Белград) начиная с №31 (1972).

Тьеполо. — БСЭ. Т. 55, стлб. 430–431.

Византийская культура XIV века и проблема Ренессанса. — В кн.: Тезисы докладов сессии Отделения истории и философии Академии наук СССР 27–28 ноября 1947 г., посвященной вопросам византиноведения. М., 1947.

1948

Росписи Сквородского монастыря в Новгороде. — В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.–Л., 1948. С. 77–101.

Рец. на кн.: *Г. Недошивин*. Дионисий. М.–Л., 1947. — Советская книга. 1948. №6.

С. 113–116.

1949

Рец. на книги и статью: *G. Millet, D. Talbot Rice*. Byzantine Painting at Trebizond. London, 1936; *H. Buchthal, O. Kurz*. A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts. London, 1942; *K. Weitzmann*. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest. Gazette des Beaux-Arts. 1944. I. P. 193–214. — Византийский временник. II. М.–Л., 1949. С. 360–373.

1950

[Предисловие]. — В кн.: *А.Н. Свирин*. Древнерусская миниатюра. М, 1950. С. 3–4.

Барокко (совместно с М.А. Ильиным). — БСЭ. Изд. 2. Т. 4, стлб. 254–261; то же: Der Barock. Berlin, 1954.

Царьградская лицевая Псалтирь XI в. — Византийский временник. III. М., 1950. С. 211–218.

Рец. на кн.: *E. T. De Wald. The Illustrations in Manuscripts of the Septuagint. Vol. III. Princeton. 1941.* — Византийский временник. III. М., 1950. С. 302–304.

Рец. на кн.: *И.М. Левина. Гойя и испанская революция 1820–1823 гг. Л., 1950.* — Советская книга. 1950. №10. С. 108–111.

1951

Новые памятники византийской живописи XIV века, I. Высоцкий чин. — Византийский временник. IV. М.–Л., 1951. С. 122–131.

Против фальсификации истории культуры Возрождения. — В кн.: Против буржуазного искусства и искусствознания. М., 1951. С. 106–128.

1952

Леонардо да Винчи. М., 1952.

Леонардо да Винчи — художник. М., 1952.

Великий художник и ученый. Новый мир. 1952, №5, май. С. 214–224.

Леонардо да Винчи. — Советская книга. 1952. №4. С. 13–21.

Великий художник. — Огонек. 1952. №16, апрель.

Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. Византийский временник. V. М., 1952. С. 178–190.

К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи). — Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. 1952. М., 1952. С. 152–200.

1953

История русского искусства. Т.I. М., 1953, разделы: Киевская Русь (с. 95–110), Живопись и скульптура Киевской Руси

(с. 155–232), Культурное наследие Киевской Руси (с. 298–300), Искусство западнорусских княжеств (совместно с Н.Н. Ворониным, с. 303–329); Владимиро-Суздальская Русь (с. 333–339), Скульптура Владимиро-Суздальской Руси (с. 442–504), Татарское иго и судьбы владими́ро-суздальского искусства (с. 523–525); то же в кн.: *Geschichte der russischen Kunst. Bd. I. Dresden, 1957.*

Васильевские врата 1336 года. — Советская археология. XVIII. М., 1953. С. 386–442. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — Византийский временник. VI. М., 1953. С. 186–222.

Этюды о Феофане Греке. I. — Византийский временник. VII. М., 1953. С. 244–258.

Фрески Кастельсеприо. (К критике теории Вейцмана о «Македонском Ренессансе»). Византийский временник. VII. М., 1953. С. 359–378; то же: *Gli affreschi di Castelseprio. (Critica alla teoria di Weitzmann sulla «Rinascenza Macedone»).* — *Sibrium.* III. 1956–1957. P. 87–102.

1954

История русского искусства. Т. II. М., 1954, разделы: Новгород Великий (с. 7–15), Живопись и скульптура Новгорода (с. 72–283), Псков (с. 307–309), Живопись Пскова (с. 340–373), Вклад Новгорода и Пскова в русское искусство (с. 374–376), Заключение к первым двум томам (совместно с Н.Н. Ворониным, с. 379–385); то же в кн.: *Geschichte der russischen Kunst. Bd. II. Dresden, 1958.*

Этюды о Феофане Греке. II. Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV века. — Византийский временник. VIII. М., 1954. С. 143–165.

Новгородская живопись последней трети XIV века и Феофан Грек. — Советская археология. XXII. М., 1954. С. 212–236.

Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века (Людогощенский крест) (совместно с Н.Е. Мневой). — Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР. Вып. 4–5. М., 1954. С. 145–166.

Маэстро Паоло и современная ему венецианская живопись. — Ежегодник Института истории искусств Академии наук

СССР. 1954. М., 1954. С. 298–314; то же: *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*. — *Arte veneta*. VIII. 1954. P. 77–89.

Герцен о Возрождении. — *Искусство*. 1954. №4. С. 64–69.

1955

История русского искусства. Т. III. М., 1955. Разделы: Искусство среднерусских княжеств XIII–XIV веков (совместно с Н.Н. Ворониным, с. 7–42). Возвышение Москвы и объединение русских земель вокруг Московского княжества (с. 45–50), Живопись и скульптура великокняжеской Москвы (с. 71–214), Дионисий и его школа (с. 482–541); то же в кн.: *Geschichte der russischen Kunst*. Bd. III. Dresden, 1959. Этюды о Феофане Греке. III. Иконостас Благовещенского собора. — *Византийский временник*. IX. VI., 1955. С. 193–210.

Новые открытия в Софии Киевской. М., 1955 (Доклад на X Международном конгрессе по византиноведению). См. так же: *Bizantinoslavica*. XIX. 1958. P. 85–95); то же: *I mosaici e gli affreschi della cattedrale di Santa Sofia a Kiev*. — *Corsi di cultura sull' arte ravennate e bizantina*. Ravenna, 1959, fasc. II. P. 123–135.

Un crocifisso firmato di Ugolino di Tedice. — *Paragone*. No.67. 1955. P. 3–13.

Проблема Возрождения в освещении ренессансных писателей и «просветителей». — В кн.: *Из истории социально-политических идей*. Сборник статей к 70-летию академика В.П. Волгина. М., 1955. С. 130–140.

1956

Происхождение итальянского Возрождения. Т. I. Искусство Проторенессанса. М., 1956.

Выставка «Джорджоне и джорджонески» в Венеции. — *Искусство*. 1956. №1. С. 56–69; то же: *Giorgione e i giorgioneschi*. — *Rassegna Sovietica*. 1956. N3. P. 43–68.

Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. — *Византийский временник*. X. М., 1956. С. 161–177.

La méthode de collaboration des maîtres byzantines et russes. — *Classica et Mediaevalia*. Revue danoise de philologie et d'histoire. XVII. 1956. P. 75–90.

У истоков теории реалистического искусства Возрождения. — В кн.: Материалы по теории и истории искусства. М., 1956. С. 73–79.

Новый зарубежный труд по истории русского искусства. (Рец. на кн.: *G. Hamilton. The Art and Architecture of Russia*. Harmondsworth, 1954). — Искусство. 1956. №3. С. 69–74.

1957

Снетогорские росписи. — Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР. Вып. 8. М., 1957. С. 78–112.

Неизвестный памятник флорентийской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века. — Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. 1956. М., 1957. С. 383–459; то же: *Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca*. — *Rivista d'arte*. XXX. 1955. P. 3–63.

Opere nuove e poco note di Cima da Conegliano. — *Arte veneta*. XI. 1957. P. 39–52.

1958

СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк, 1958 (серия ЮНЕСКО «Мировое искусство»).

Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. — Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. 1957. М., 1958. С. 233–278.

Bizantino: Pittura. — *Enciclopedia universale dell'arte*. Vol. II. Venezia — Roma, 1958, col. 666–691.

Collections des étoffes anciens a l'URSS. — *Bulletin de liaison du Centre international d'études des textiles anciens*. Lion, 1958.

1959

Происхождение итальянского Возрождения. Т. II. Искусство треченто. М., 1959. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава. — *Византийский временник*. XV. М., 1959. С. 148–169.

La Trinité d'André Roublev. — *Gazette des Beaux-Arts*. 1959. II. P. 289–300.

Le opere di Pietro Antonio Solari in Russia ed i rapporti artistici italo-russi nel tardo Quattrocento. — In: *Arte e artisti dei laghi lombardi*. I. Architetti e scultori del Quattrocento. Como, 1959. P. 423–440.

L'architecture en Russie du XIe au XVIIe siècles. — In: *Les architectes célèbres*. T. II. Paris, 1959. P. 44–54.

Новая энциклопедия искусств. (Рец. на издание: *Enciclopedia universale dell'arte*. Vol. I–II. Venezia — Roma, 1958). — Искусство. 1959. №12. С. 76–77.

1960

Мозаики Софии Киевской. М., 1960.

Фрески Старой Ладogi. М., 1960.

Андрей Рублев. М., 1960; то же: *Rubljov*. Budapest. 1963.

Проблемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки. М., 1960 (Доклад на XXV Международном конгрессе востоковедов).

1961

Феофан Грек и его школа. М., 1961; то же: *Theothes der Grieche und seine Schule*. Dresden, 1968; *Teofan Grecul si scoala sa*. Budapesti. 1974.

Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. — *Византийский временник*. XVII. М., 1961. С. 93–104; то же: *Constantinopoli e le scuole nazionali alla luce di nuove scoperte*. *Arte veneta*. XIII–XIV. 1959–1960. P. 7–24.

Живопись XI–XII веков в Македонии. — In: *XII-e Congrès international des études byzantines*. Ochride, 1961. *Rapports*. V. Belgrade — Ochride, 1961. P. 105–134.

Рец. на кн.: *H. Buchthal*. *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Oxford, 1957. — *Византийский временник*. XVII. М., 1961. С. 273–277.

1962

Russian Icons. From the Twelfth to the Fifteenth Century. New York, 1962 (в серии «A Mentor — UNESCO Art Book»).

1963

Древнерусские художники и методы их работы. — В кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. С. 7–21.

Два новых памятника станковой живописи палеологовской эпохи. — Сборник радова Византолошког института. Kh. VII (I). *Mélanges G. Ostrogorsky*. Београд, 1963. С. 195–200.

Una nuova opera del Caravaggio: «La presa di Cristo all'orto». — In: *Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi*. Vol. III. Roma, 1963. P. 275–285.

Предисловие. — В кн.: *М.И. Флекель*. Искусство и полиграфия. Факсимильная художественная репродукция. М., 1963. С. 3–4.

Вечер, посвященный памяти Николая Михайловича Щекотова [выступление]. — В кн.: *Н.М. Щекотов*. Статьи, выступления, речи, заметки. М., 1963. С. 329–331.

Л.А. Дурново. Некролог. — *Византийский временник*. XXIII. М., 1963. С. 322.

1964

Микеланджело. — В кн.: Микеланджело. Жизнь, творчество. М., 1964. С. 7–122.

Slavi centri e correnti: Introduzione; Centri russi. — *Enciclopedia universale dell'arte*. Vol. XII. Venezia — Roma, 1964, col. 591–596, 611–633. Rublev. — *Ibid.*, col. 123–125.

L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto medioevo. — In: *Atti del Convegno internazionale sul tema: L'Oriente cristiano nella storia della civiltà*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1964. P. 661–669.

Una nuova Madonna lombarda e alcuni problemi del primo leonardismo a Milano. — *Arte lombarda*. IX. 1964. P. 83–90.

Необоснованная атрибуция. (Рец. на кн.: *М.А. Гукковский*. Коломбина. Л., 1963). — *Искусство*. 1964. №9. С. 71–72.

Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. — *Византийский временник*. XXVII. М., 1967. С. 162–196, (первое издание на фр. яз. — 1964).

1965

Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese. I–II. — *Arte veneta*. XIX. 1965. P. 1–15; XX. 1966. P. 43–61.

О принципах научного каталога. (Рец. на кн.: *В.И. Антонова. Н.Е. Миева. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. Т. I–II. М., 1963*). — *Искусство*. 1965., №9. С. 66–71.

Н.П. Сычев. Некролог. — *Византийский временник*. XXVI. М., 1965. С. 291–292.

Ерминия (Наставления в живописном искусстве). Предисловие и примечания. — В кн.: *Мастера искусства об искусстве. Т. I. М., 1965*. С. 209–210, 224.

1966

Old Russian Murals and Mosaics. From the XIth to the XVIth Century. London. 1966.

Михайловские мозаики. М., 1966.

Андрей Рублев и его школа. М., 1966; то же: Andrej Rublev. Milano, 1966; Svět Andreje Rubleva. Praha, 1987.

Пьеро делла Франческа. М., 1966.

Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев. — В кн.: *Культура Древней Руси. Сборник статей к 40-летию научной деятельности Н.Н. Воронина. М., 1966*. С. 111–122.

Appunti sul manierismo e tre nuovi quadri di Battista Naldini. — In: *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Arslan. Vol. I. Milano, 1966*. P. 581–590.

Рец. на кн.: *R. Pallucchini. La pittura veneziana del Trecento. Venezia — Roma, 1964*. — *The Art Bulletin*. XLVIII. 1966. P. 119–121.

Рибера. — *Огонек*. 1966. №8. С. 8–9.

1967

Storia della pittura bizantina. Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore. Torino, 1967; то же: *Istoria picturii bizantine. Vol. I–III. Bucuresti, 1980*.

Новые фрагменты росписей из Старой Ладogi. — В кн.: Культура и искусство Древней Руси. Сборник статей в честь М.К. Каргера. Л., 1967. С. 77–81.

1968

О росписи Софии Новгородской. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 7–62.

Teofane il Greco. — In: Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1968. P. 179–200.

I mosaici della chiesa dell'Arcangelo Michele in Kiev. — Felix Ravenna, fasc. 47. 1968. P. 109–144.

Russland. — In: Byzanz und der christliche Osten (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. III). Berlin, 1968. S. 285–315.

Несколько слов об этой книге. — В кн.: *К.Корнилович. Окно в минувшее.* Л., 1968. С. 3.

1969

Новгородская иконопись. М., 1969; то же: 2-е изд., исправленное и дополненное. М., 1976; то же: М., 1981.

Епифаний Премудрый. Послание к Кириллу. Предисловие, примечания и перевод с древнерусского. — В кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 6. М., 1969. С. 26–30.

Книга о русском золотом и серебряном деле XV–XX вв. (совместно с В.М. Василенко). — Искусство. 1969. №11. С. 65–69.

Рец. на кн.: *P.A. Underwood. The Kariye Djami. Vol. I–III.* New York, 1966. — Византийский временник. XXX. М., 1969. С. 262–267.

1970

Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970.

Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.). М., 1970 (Доклад на XIII Международном конгрессе исторических наук).

Regard sur l'art de la Russie pré-mongole, I-II. — Cahiers de civilisation médiévale. XIII. 1970, 3. P. 195–208; XIV. 1971, 3. P. 221–238; XVI. 1973. P. 1–15; XVII. 1974. P. 99–108.

О некоторых актуальных вопросах реставрации (совместно с Г.И. Вздорновым). — Художник. 1970. №9. С. 43, 60.

1971

Вантгийская живопись. М., 1971. Сокращенное издание: Bizánci festészet. Budapest, 1979.

Many Directions... No Synthesis. — American Art Journal. III. 1971. P. 101–103; то же: О методологии современного искусствознания. — В кн.: Советское искусствознание '77. Вып. 2. М., 1978. С. 311–316.

Un nuovo maestro del Trecento. — Commentari. XXII. 1971. P. 12–23.

Московская школа иконописи. М., 1971; 2-е изд. М., 1980. То же: Ikonen der Moskauer Schule. Berlin, 1971 (2 Aufl. — 1977); A moszkvai ikonfestő iskola. Budapest, 1983.

1972

Старые итальянские мастера. М., 1972. То же: Dawni mistrzowie włoscy Warszawa. 1979; Italienische Maler der Renaissance. Dresden, 1990.

О дате одной новгородской иконы. — В кн.: Новое в археологии. Сборник статей, посвященных 70-летию А.В. Арциховского. М., 1972. С. 247–253.

Byzanz und die altrussische Kunst. — In: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. Bd. 21. Festschrift für O. Demus zum 70. Geburtstag. Wien, 1972. S. 179–188.

Verbreitung der byzantinischen Vorlagen und die altrussische Kunst. — In: Actes du XXVe Congrès international d'histoire de l'art. 1969. 1. Budapest, 1972. S. 111–117.

1973

Древнерусские мозаики и фрески XI–XV веков. М., 1973.

1974

Старые европейские мастера. М., 1974. То же: Dawni mistrzowie. Warszawa, 1984.

Собрание уникальных рисунков [из коллекции И.С. Зильберштейна]. — Художник. 1974. №2. С. 54–56.

Возрожденный Павловск. — Творчество. 1974. №5. С.2–3.

A régi orosz művészet katasztófájának néhány kérdéséről. — Művészet. XV (1974). №6. S. 7–8.

1975

По поводу статьи М.В. Алпатова «Искусство Феофана Грека и учение исихастов». — Византийский временник. XXXVI. М., 1975. С. 192–193.

[Предисловие]. — В кн.: А.В. Банк. Искусство Византии в собраниях Советского Союза. Краткий путеводитель по выставке. Л., 1975. С. 3–6.

1976

Рец. на кн.: *G. Cavallo. Rotoli di Exultet dell'Italia Meridionale, contributi sull'Exultet 3 di Troia di C. Bertelli.* Bari, 1973. — Византийский временник. XXXVII. М., 1976. С. 268–269.

Проблема времени в пространственных композициях. — Искусство. 1976. №1. С. 48–51.

Николай Ильич Романов (1867–1948). — В кн.: Советское искусствознание '75. М., 1976. С. 312–328.

1977

Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора Св. Софии в Новгороде. М., 1977, то же: *The Bipartite Tablets of St. Sophia in Novgorod.* — In: *Studies in Memory of David Talbot Rice.* Edinburgh, 1975. P. 68–82. 2-е изд. — М., 1983.

Леон Баттиста Альберти. — В кн.: Леон Баттиста Альберти. М., 1977. С. 3–9.

1978

Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978.

1979

Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. 1–2. (Из цикла «Происхождение итальянского Возрождения». Кн. III). М., 1979.

1983

Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1983; 1994; 1996.

1986

История византийской живописи. Т. I–II. М., 1986.

1989

Styl a kultura. Praha, 1989 [сборник работ разных лет].

1993

Studies in Byzantine Painting. London, 1993.

*Составил В.Н. Гращенков
Декабрь 1997*

ВИКТОР НИКОЛАЕВИЧ

ГРАЩЕНКОВ



НОМО FABER. ПОРТРЕТ ИСТОРИКА ИСКУССТВА

Достигнута таинственная точка, исходя из которой тело и душа могут считаться лишь двумя различными словами для обозначения одной и той же человеческой сущности.

Георг Зиммель
(«Микеланджело»)

У историка свои отношения со временем: он старательно служит ему, и всячески старается превзойти его власть, сделать прошлое настоящим, открыть в нем актуальный, действенный и живой смысл. Историк же искусства к тому же полагается во мраке ушедших эпох, времен, судеб отыскивать нечто совершенно неуловимое и одновременно легко узнаваемое — наглядно и конкретно воплощенную красоту, гармонию неизменного, идеального, то есть вечного, избавленного от бремени временного и временного существования.

Мы вправе вести речь и о служении Истине, если речь идет об истинном ученом, стремящемся к правде и точности исторического факта, человеческого чувства, мысли, переживания. В этом случае, от ученого требуется «всего лишь» непрестанное и неустанное стремление к той «*vanished point*», каковой оказывается и отдельное художественное творение, и творческая личность, отделенная от сегодняшнего дня далью прошедших эпох и приближаемая усилием мыслящей, познающей и чувствующей личностью ученого...

Вся жизнь Виктора Николаевича Гращенкова отдана служению по большей части той самой науке об искусстве, которая и пленительна, но одновременна и ревнива к своим из-

бранникам, особенно если они свою страсть к науке пытаются соединить с увлечением искусством и культурой итальянского Возрождения.

При всей необъятности литературы по этому замечательному предмету, В.Н. Гращенков сумел сказать свои собственные слова, отчетливо различимые в числе других. Все работы Виктора Николаевича, как и его исследовательская и педагогическая деятельность в целом, дают прозрачный и ясный ответ на вопрос о «месте истории искусства в ряду других гуманитарных дисциплин». И следует признать, что это весьма достойное место.

Как историк искусства, опирающийся на традиции русской и мировой гуманитарной мысли, он рассматривал формально-художественную, символическую и социокультурную эволюцию искусства, признавая его несомненную феноменологическую уникальность, как многомерного и динамичного исторического процесса, неотъемлемую часть которого составляет пространственно-пластическое преобразование и образное воплощение универсальной и конкретно-исторической реальности. Чуткий к предмету своего научного интереса, В.Н. Гращенков никогда не «дополнял» реальность, не старался «восстановить» то, чего нет и не может быть или что хотелось бы обнаружить в угоду модным схемам и абстрактным концепциям. Вся система его научных доказательств, будучи убедительно аргументирована, непременно оправдана исторически.

Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на специфически гращенковские убористые примечания и столь любимую им систему отсылок как к работам, ставшим классическими, так и к новейшим публикациям, отражающим современное состояние научной мысли, тем самым демонстрируя заинтересованность ко всему, что появляется в печати или находит отражение в журнальных рецензиях и публикациях. И поэтому в своих оценках и суждениях В.Н. Гращенков не одинок, рядом с ним всегда слышны голоса его далеких и близких коллег. С одними он вступает в дискуссию, с другими соглашается. Он не просто участвовал в современной ему «жизни идей», он эту жизнь формировал. Научные усилия В.Н. Гращенкова, его личный опыт, талант исследователя, научная

интуиция сплавлялись с новейшими достижениями нашей науки.

Чем бы ни интересовался В.Н. Гращенков, к каким бы научным проблемам он не обращался, в центре его внимания всегда оставалась глубоко любимая им Италия, искусство которой обладало для него какой-то почти магнетической силой. Показательно в этом отношении чтение его путевых дневников с описанием итальянских городов, пейзажей, памятников, музеев, картин и статуй. Эти тексты лаконичны, как все путевые заметки, но в них господствует свобода мысли и прозрачность смысла, отсутствует стеснение, часто присутствующее в публикуемых сочинениях и налагаемое историографической традицией, и всегда видна истинная любовь к произведению искусства, к памятнику с его неповторимым формальным строем. Италия, ее «образы» и культура давно и прочно вошли в русское сознание, более того, стали составной частью национальной культуры России. Присутствие итальянской составляющей в русском культурном пространстве особенно остро ощущается в периоды поиска опорной точки, той постоянно ускользающей «национальной идеи», которая только и позволяет России сохранять свое присутствие в Европе, не теряя лица национальной, исторической и культурной самобытности.

Ностальгическое переживание «образов Италии» как антитезы холодным северным зимам — а особенно в качестве идеального образа классической культуры — сопоставимо разве что с представлением о Рае или «земле обетованной». В русском культурном сознании образ утраченной, и обретенной Италии сливается с образом вечного счастья и безмятежного покоя в противовес душевному смятению и беспокойству. Обостренное и почти чувственное восприятие Италии, рожденное романтизмом, достигшее классической завершенности в проникновенных образах «полуденного края» Серебряного века, и поныне не утратило своей остроты.

Из области литературы и музыки оно переместилось в область истории искусства, став питательной почвой для целого поколения отечественных итальянистов, черпающих из необъятной сокровищницы итальянской культуры материал для своих научных штудий. Среди тех наших соотечественни-

ков, кто посвятил свою жизнь изучению искусства и культуры Италии, имя В.Н. Гращенкова стоит в одном ряду с именами П.П. Муратова, Н.И. Романова, В.Н. Лазарева, учеником и последователем которых он себя справедливо считает. Более того, как педагог и ученый, он сделал все возможное, чтобы не только удержать традиции русской италянистики на должной высоте, но и обозначить ее новые рубежи. Его исследования, фундаментальные труды и отдельные статьи, посвященные проблемам итальянского и европейского Возрождения, проблемам методологии, отечественного искусства всегда отличаются высоким научным мастерством точного и выверенного анализа широкого спектра историко-художественных явлений, проникновением в суть художественной ткани произведений искусства, пониманием конкретной творческой судьбы как уникального исторического и культурного феномена эпохи. В этом смысле его научный универсализм вполне адекватен мироощущению ренессансного uomo universale.

Как историк искусства, стремящийся к систематизации и обобщению, В.Н. Гращенков последовательно развивал в своих книгах и статьях ту концепцию Возрождения, которая сложилась в лекционных курсах по искусству эпохи Возрождения, в его докторской диссертации, работах 1970-х годов, и отчетливей всего была выражена тогда в послесловии к книге О. Бенеша «Северное Возрождение» (1973) и в статье «О принципах и системе периодизации искусства итальянского Возрождения» (1978).

Для В.Н. Гращенкова «Возрождение — это целая культурная эпоха в процессе перехода от Средних веков к Новому времени, обладающая не только чертами известной типологической целостности, но и сложной исторической динамикой с глубокими внутренними противоречиями». Восприятие Возрождения как культурно-исторической эпохи, как динамически развивающегося целого, как исторического процесса, обладающего внутренней конфликтностью и множественностью проявлений того общего, что составляет его сущность, определяло круг научных интересов В.Н. Гращенкова. Сферу исследовательских интересов ученого составляли, во-первых, ренессансный рисунок, позволяющий понять специфику творческого метода мастеров Возрождения и то, каким образом

«подражание натуре» уживалось с «подражанием древним», а во-вторых, — ренессансный портрет, как отражение антропоцентрических и классических идеалов гуманизма и как сложный художественный феномен, помогающий лучше понять самосознание людей этой эпохи. И, наконец, все объединяется в его творческом наследии постоянным интересом к архитектуре как идеальному архетипу и важнейшему камертону ренессансной культуры, в наибольшей степени воспроизводящему ее великую и утопическую сущность.

Характерно, что В.Н. Гращенко стремился передать суть Возрождения в том числе и через его «героев», услышать их голоса, постигая умозрительные установки их творчества, те реальные и идеальные задачи, которые они перед собой ставили. Отсюда вытекал его настойчивый интерес к проблемам ренессансной художественной теории, будь то трактаты и деятельность Альберти, или Палладио, многочисленные изыскания по теории пропорций и перспективы. Конкретное воплощение этого интереса — публикации текстов, связанных с именем Микеланджело и других мастеров эпохи Возрождения.

Во всех своих работах, особенно последних лет, он неизменно возвращался к важнейшим проблемам научной концепции Возрождения, как специфического художественного феномена. Останавливаясь на проблеме соотношения реального и идеального в ренессансном искусстве, он считал, например, что «героическое обожествление человеческого и очеловечивание сакрального» являются ее наиболее характерной особенностью, составляющей суть монументальной живописи и алтарных образов Рафаэля и Корреджо, Джованни Беллини и Антонелло да Мессины. Столь же существенным с точки зрения Гращенко было обращение ренессансных мастеров к реальности в противовес средневековому спиритуализму, что выразилось как в развитии научной мысли, так и в претворении, преображении и идеализации реальности в художественных образах.

Однако, — и это на наш взгляд наиболее существенно для него как историка искусства, — В.Н. Гращенко никогда не оставался в плену каких бы то ни было схем, сколь бы заманчивыми они не казались. Понимая необходимость определенной систематизации материала, его подчинения логике исто-

рического процесса, он оставлял за собой право на отступление, особенно, когда писал, что «за видимым миром открывается невидимый, умопостигаемый мир идей, чувств, духовных ценностей бытия». Именно они и только они наполняют живой плотью теоретические построения, донося до нас непосредственное и естественное дыхание жизни. Этот легкий трепет человеческого бытия угадывается в деталях, мелких подробностях и частностях личных судеб, будь то Рафаэль, Корреджо, Антонелло да Мессина, Мантенья, многочисленные раннеренессансные мастера в его книге о портрете Возрождения, наконец, — Микеланджело и Лоренцо Бернини. О нем отдельно В.Н. Гращенков ничего не писал, но он всегда присутствовал в его работах; особая к нему привязанность заметна даже в примечаниях и подборе библиографии, которые были сделаны им в одной из книг о Микеланджело. Не менее важной проблемой, к которой В.Н. Гращенков неоднократно обращался, является проблема периодизации и специфики Возрождения, его места в истории искусства, что связано и с пониманием стиля как историко-художественной категории, не всегда совпадающей с динамикой художественного процесса, а подчас вступающей с ним в противоречие, выявляя тем самым его универсальную неоднородность.

В этом смысле понятен интерес Гращенкова к творческой судьбе Корреджо и художественному феномену его искусства, тем более, что оно, помимо того, что интересно само по себе, позволяет рассмотреть целый спектр историко-художественных проблем, начиная с самобытности ренессансной составляющей в эмилианском искусстве XVI в. и кончая проблемами, которые можно отнести, во-первых, к протобарокко, имея в виду прежде всего его монументальные купольные росписи, а, во-вторых, к маньеризму, отдельные черты которого отмечаются в алтарных композициях и мифологических картинах мастера.

При всей широте научных интересов Гращенкова, охватывающих практически весь спектр проблем, касающихся Возрождения, нельзя не отметить его пристрастности к любимым персонажам и произведениям. Его лояльность в понимании противоречивости и неоднозначности Возрождения как историко-культурного феномена, в котором в равной степени

проявляют себя классические и антиклассические тенденции, отражая разные грани одного явления, не мешало ему открыто проявлять свою искреннюю симпатию к той линии в развитии Возрождения, как и в целом европейского искусства, которую принято называть классической. Эта классическая составляющая объединяет всех его «героев»: Альберти и Браманте, Микеланджело и Палладио, Рафаэля и Корреджо, Пьеро делла Франческа и Мантенью, Джованни Беллини и Антонелло да Мессину, Дж. Л. Бернини и Дж. Б. Тьеполо. Даже его восторженное отношение к шедевру Эдуарда Мане «Бар в Фоли Бержер» связано с той едва уловимой классической интонацией, которая звучит в этом великом творении французского художника. Подобная трепетность в отношении к искусству, восприятие его произведений как особенных и совершенных творений художественного гения сейчас почти забыта и воспринимается чуть ли не как анахронизм. Отчужденность научной мысли от конкретного памятника искусства, который часто растворяется в абстрактной схоластике теоретических построений, нередко грозит окончательно отдалить историка искусства от предмета его профессионального интереса. И это всегда вызывало неприятие В.Н. Гращенкова.

Изучение искусства эпохи Возрождения неизбежно стимулирует занятия историографией и методологией хотя бы потому, что об этой эпохе писали практически все знаменитые историки искусства, а на ее материале складывались и оттачивались многие методики искусствоведческого исследования. Тем, кто в разные годы посещал лекции В.Н. Гращенкова по искусству Возрождения, памятливы содержательные историографические экскурсии, яркие характеристики методологии различных ученых. Для дипломников Виктора Николаевича, а их больше ста человек, для его аспирантов были просто необходимы библиографические рекомендации Учителя, доступ к его фундаментальной картотеке, о которой и ныне продолжают слагаться легенды. Все это не только давало сведения о нужных публикациях, но исподволь прививало уважение к предшественникам, вырабатывало понимание того, что в науке невозможно двигаться дальше, не разобравшись в достигнутом ранее. Именно здесь надежная база, точка отсчета,

определенная гарантия от модернизации, искажения исторической истины, именно это сдерживает «свободный полет» фантазии.

Естественными для профессионала были историографические и методологические штудии, обращенные к истории изучения ренессансного искусства. Они дали толчок к возникновению уникального лекционного курса В.Н. Гращенкова в Московском университете «Методология истории искусства», который он долгие годы и с неизменным успехом читал для студенческой аудитории. За многие годы существования его курс постоянно пополнялся и структурно менялся, оттачивались формулировки, скрупулезно подбирались цитаты из истинне безбрежного моря литературы. Если издать отдельной книгой только эту подборку цитат, мы получим любопытнейшую антологию, но гораздо важнее и насущнее опубликовать сам текст лекций.

Параллельно с чтением курса, начиная с 1970-х годов, стали появляться и специальные публикации В.Н. Гращенкова о методологии, продемонстрировавшие перспективность и увлекательность занятий этой, для многих «скучной» материей. Энциклопедическая эрудиция В.Н. Гращенкова, его умение одновременно держать в поле зрения все грани рассматриваемой проблемы, учитывать параллельные и смежные процессы, сходные явления сразу стали отличительными чертами его собственного подхода к методологическим проблемам, узнаваемым «подчерком» ученого.

Основные идеи и выводы статьи «О принципах и системе периодизации искусства Возрождения» выходят за пределы обозначенного названия. Разговор о хронологии не сводится только к ней самой, но аргументировано переходит на проблему соотношения стиля и эпохи, на судьбу формально-стилевого подхода к искусству и значение других методологических направлений для создания более гибкой периодизации ренессансного искусства. Затрагивается также специфика развития Северного Возрождения и многое другое. Принципиальная установка автора — признание относительной условности точных хронологических границ и, вместе с тем, необходимость и возможность их проведения.

Предисловие к книге Отто Бенеша «Искусство Северного Возрождения» смело нарушает традиционные представления

об этом жанре и становится поводом не столько рассказать об авторе и его труде, сколько обозначить весь круг художественных проблем Северного Возрождения, показать сложность их решения и изложить собственную, оригинальную точку зрения на них.

В «монографических» статьях об историках искусства тоже находят место свойственные В.Н. Гращенкову широта взгляда, способность от частного убедительно перейти к общему. Повествование о человеке, его научной судьбе, его вкладе в историю нашей науки становится ярче и понятней в общем контексте рассмотрения самого искусствознания, его проблем, методологических поисков и открытий. И тогда статья о Георге Вейзе органично включает в себя экскурс о проблемах «медиевизации» Возрождения, заметка о Максе Фридендере дает возможность высказаться о знаточестве, очерки о Яне Белостоцком или Эрнсте Гомбрихе — оценить значение иконологических исследований.

Две статьи о Викторе Никитиче Лазареве, которые дополняют доклад на конференции, посвященной 100-летию ученого, — это дань памяти учителя, блестящий анализ его научного наследия и, одновременно, размышления об отечественном искусствознании, путях его развития и непростой истории. Этим же качеством обладает и статья В.Н. Гращенкова «К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете».

Во многом В.Н. Гращенкову мы обязаны тем, что был переиздан полный текст «Образов Италии» П.П. Муратова. В послесловии, написанном в 1987 году и увидевшем свет только в 1993, повествование о самом Муратове удачно сочетается с размышлениями о методе художественно-критического эссеизма, о духовном восприятии Италии русскими людьми. За многоплановым текстом незримо присутствует автор послесловия, столь же страстно влюбленный в эту страну, ее прошлое. Сама тема заставляет адаптировать к ней стиль изложения, сделать шаг к оригиналу, отступить от академической строгости.

Интересно, что этот «научный эссеизм» подхода и стиля даст о себе знать в более поздней статье В.Н. Гращенкова «Жизненная судьба произведений искусства», написанной

словно на одном дыхании. Ее жанр сразу и точно неопределим, она посвящена и самим произведениям искусства, и их жизни во времени, и вопросам реставрации, и проблемам методологии изучения памятников.

Названные публикации В.Н. Гращенкова, его лекционный курс о методологии истории искусства, издание которого все мы с нетерпением и надеждой ожидаем, уверенно свидетельствуют о том, что в данном разделе науки об искусстве Виктором Николаевичем сделано немало. Можно сказать, что в современном отечественном искусствознании эта область остается его епархией. И сейчас уже можно четко говорить о конкретных чертах методологической концепции В.Н. Гращенкова.

Во-первых, — это представление о методах истории искусства как различных «жанрах» науки об искусстве, *выбираемых* исследователем применительно к текущим задачам исследования, согласно его теоретическим пристрастиям, его темпераменту, его научным навыкам и привычкам. Эти методы, кроме того, прилагаются к различным, так сказать, слоям произведения искусства, каждый из которых требует своего отдельного подхода.

Во-вторых, — это плодотворнейший взгляд на историю искусства как на универсальный континуум, вмещающий в себя самые разнообразные проявления человеческого присутствия в мире. И искусство в этой сквозной исторической «тотальности» — одно из самых сложных, комплексных проявлений культурного бытия человека. Потому так устойчив интерес В.Н. Гращенкова, например, к Й. Хёйзинге, у которого культурно-исторический подход одухотворялся философией истории и методологией науки.

В-третьих, очень существенно представление об «истории истории искусства» как смене исторически обусловленных теоретических «парадигм», которые вовсе не вытесняют друг друга по хронологии, а скорее «наслаиваются» одна на другую, образуя характерный теоретический и методологический «палимпсест», где полупрозрачные методы-подходы образуют сложную структуру, так что в каждом исследовательском методе заключена вся история науки. Отсюда как раз и проистекает специфический интерес В.Н. Гращенкова к историографии.

Всякий, кто хоть раз слушал курс его методологии, помнит, сколько места уделяется в нем «отцу-основателю» исторической науки об искусстве — Генриху Вёльфлину. Это внимание к Вёльфлину принципиально, ведь волею исторических судеб, как не устаёт подчеркивать В.Н. Гращенков, отечественная наука долгое время довольствовалась тем, что ей позволено было усвоить в 20-е годы, то есть формальным методом, «роман» с которым в нашей науке сильно затянулся... Хотя с другой стороны, именно Россия — родина формализма. Очевидная методологическая альтернатива его строгой научности — широко понятый критический метод, будь то эссеизм, будь то художественная критика в чистом виде, обращенная, однако, не только на современную художественную жизнь, но и на историческое прошлое, которое она всячески «оживляет» и актуализирует, плодотворно конкурируя с чистым историзмом. Именно в области художественно-критического метода перестает быть тайной еще одна давняя привязанность В.Н. Гращенкова — его искренняя и устойчивая «англомания», столь характерная для лучших представителей русского западничества. В единую ткань истории науки вплетается прочная нить английских имен, а также имена тех, кто не по своей воли, но вполне честно заговорил по-английски: Дж. Рёскин, У. Патер, Вернон Ли, Г. Рид, Р. Фрей, Э. Панофский, Э. Гомбрих, П. Кристеллер, А. Хаузер...

Принципиальное расширение концептуальной, понятийной, терминологической и методологической базы отечественного искусствознания — несомненная заслуга В.Н. Гращенкова. Для большинства из нас именно он в доступной форме объяснил, что существует, кроме иконографии, еще и иконология, которая, в свою очередь, тоже не универсальна и успешно контактирует как со структурным анализом, так и с герменевтикой искусства. Любой научный метод, в этом смысле, есть не только инструмент потенциальных достижений исследователя, но и предупреждение о возможных неудачах, ведь любая методология — это неизбежный теоретический выбор одного из многих путей и потому — свидетельство принципиальной ограниченности всякой науки, особенно гуманитарной. Поэтому подлинная методологическая грамотность предполагает умение полагать пределы и границы собственных изысканий.

Несомненно, именно занятия культурой и искусством Возрождения побуждают В.Н. Гращенкова по-особому всматриваться в историю искусствознания, родившегося в следующей после Ренессанса критической фазе европейской цивилизации — в эпоху перехода к Новейшему времени, на рубеже 18 и 19 веков. Этим объясняется и интерес В.Н. Гращенкова к творчеству О. Шпенглера, чей «Закат Запада» в свое время привлек внимание молодого В.Н. Лазарева. Структурный анализ «критических форм» культуры и искусства, предложенный когда-то Х. Зедльмайром, тоже занимает не малое место в курсе методологии истории искусства, предстающей в результате как плод совместных усилий творцов-художников и не менее художественно одаренных творцов-историков. Их сотрудничество, а порой и соперничество в итоге дают то явление, что принято именовать «историей искусства».

Широта интересов В.Н. Гращенкова, его последовательно исторический подход к изучению любых проблем искусства отражают сам строй мысли ученого и одновременно позволяли ему не замыкаться на вопросах периодизации, на ключевых проблемах и основополагающих принципах культуры и искусства только эпохи Возрождения. Эти темы интересовали В.Н. Гращенкова всегда, с истоков его творческой деятельности, и им он подвел закономерный итог в своей уже упомянутой статье «О принципах и системе периодизации искусства Возрождения». Но те же проблемы заставляли В.Н. Гращенкова обращаться к исследованию искусства других эпох и иных стран, тем более что многочисленные явления национальной художественной культуры имели очевидные связи с культурными традициями Италии и с великим искусством любимой им страны.

Счастливая особенность личной и творческой судьбы В.Н. Гращенкова — способность не замыкаться в узких границах как бы раз и навсегда выбранного поля деятельности или ограничиться только узкой специализацией. Его формирование как ученого и человека совпало с тем этапом в развитии гуманитарных наук, когда еще были живы традиции универсализма XIX столетия. Можно вспомнить почитаемого им Александра Николаевича Веселовского, одинаково плодотворно занимавшегося изучением литературы итальянского

Возрождения, проблемами методологии или творчеством Жуковского. Того же происхождения и характерное разнообразие, обширность и фундаментальность научных увлечений учителя В.Н. Гращенко – Виктора Никитича Лазарева. Этим традициям своих предшественников он оставался верен в своей многообразной деятельности, какой бы характер она не носила: в своих лекционных курсах и проводимых им семинарских занятиях, в публичных выступлениях или в печатных трудах. А неизменно присущее В.Н. Гращенко добросовестное отношение к выбранному делу всей жизни – труду историка искусства – вкупе с многосторонней педагогической деятельностью неизбежно способствовали широте и универсальности его научных интересов.

Есть две «подлинные страсти» в изучении истории искусства, которым отдал себя В.Н. Гращенко, и которых мы еще не касались в нашем повествовании. Их выбор весьма знаменателен для творческого пути исследователя. Первая – это искусство рисунка. Сначала была внешняя причина, пробудившая интерес В.Н. Гращенко к пленительному и неизменно доставляющему эстетическую радость искусству графики. Тема его кандидатской диссертации, предложенная самим, тогда еще молодым ученым своему учителю В.Н. Лазареву – «Реалистический рисунок в творчестве живописцев итальянского Возрождения». Затем последовали статьи об итальянском рисунке эпохи Возрождения и почти через десятилетие монография «Рисунок мастеров итальянского Возрождения». Написание книги сопровождалось подготовкой и чтением для университетской аудитории пользовавшегося популярностью спецкурса, посвященного искусству рисунка.

Казалось, тема исчерпала себя и можно обратиться к другим проблемам и мастерам. Но появились внутренние, глубинные причины пристального и неизменного внимания ученого к искусству рисунка, сделавшие чисто научный интерес чем-то вроде страсти. Он сам писал в одной поздней статье: «поистине необъятен мир рисунков старых мастеров... Пугающе бесконечный, он вместе с тем властно притягивает к себе остротой и непосредственностью выражения, сокровенной интимностью художественного переживания». И В.Н. Гращенко не ограничивался изучением итальянского ренессанс-

ного рисунка, а посвящал специальные исследования рисункам мастеров немецкого Возрождения и рисункам западноевропейских художников XIX столетия. В память об учителе и, одновременно, следуя собственной любви к рисунку, он опубликовал рисунок Доменико Тьеполо, изображающий борьбу Геракла с Антеем из собрания Виктора Никитича Лазарева, сопровождая публикацию развернутой статьей. В зрелые годы, как бы подводя итог многолетним раздумьям о специфике рисунка, появилась его статья с кратким и примечательным названием «Об искусстве рисунка», в завершении которой автор замечал: «Рисунок проще, скромнее [чем живопись], но в силу своей природы... он выступает весь, без остатка в своей чисто художественной сущности. Общение с рисунком происходит без посредства слов и разного рода семантических толкований. В этом отношении рисунок ближе всего к музыке».

Вторая страсть В.Н. Гращенкова – архитектура. Предельная абстрактность и вместе с тем зримая вещественность и обнаженность художественного языка этой «застывшей музыки» обладает удивительной эмоциональной силой, которая была близка и понятна профессиональному и личному чувству В.Н. Гращенкова. Самая первая опубликованная им работа – рецензия на книгу М. Рзянина «Архитектурные ансамбли Москвы и Подмосковья». И это пристрастие к проблемам архитектуры исследователь сохранил и в дальнейшем.

Любовью к архитектуре были пронизаны его лекции по искусству Возрождения и искусству эпохи Барокко и Классицизма. В сборнике статей, посвященном творчеству Альберти, появляется его статья «Альберти как архитектор», показывающая творческую судьбу и яркую индивидуальность одного из основоположников ренессансной архитектуры, а многогранной деятельности другого великого итальянца – Лоренцо Бернини, уделяется внимание в целом ряде публичных выступлений. Но, занимаясь проблемами архитектуры, В.Н. Гращенков обращался и к другим эпохам истории архитектуры, проявляя свойственную ему широту интересов. В особенности, если это касается Италии. В 1970-е годы в Московском университете он читал спецкурс «Современная архитектура Италии». А в 1990 году в Университете штата Висконсин (Мэдисон, США) им был прочитан курс «История русской архитектуры».

Многие годы занимаясь изучением архитектурного наследия Андреа Палладио, задумав специальную книгу об архитекторе и читая лекции о нем, В.Н. Гращенко обратился к одному из ключевых моментов творчества знаменитого вичентинца. Ученым в его изысканиях двигала любовь к Виченце, к «городу дворцов /.../, свидетельствующих о роскоши и великолепии ее прежней жизни, следы которой отражают также богатые и веселые виллы, стоящие вокруг города, вроде виллы Ротонда, что архитектурой своей обличает циркуль Палладио» (Анри де Ренье. «Героические мечтания Тито Басси») и любовь к самому Палладио — мастеру наиболее последовательно и творчески воплотившему классические идеалы в архитектуре Ренессанса. И вполне естественно В.Н. Гращенко обратился к продуктивному и действенному влиянию Палладио на архитектурную мысль и практику европейской архитектуры последующих веков, влиянию, не обошедшему стороной и Россию.

Внушительным итогом этих исследований стали прочитанные доклады, а затем и опубликованные статьи «Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма», «Джакомо Кваренги и венецианский неоклассицизм» и «Джакомо Кваренги и архитектура европейского неоклассицизма». Эти статьи, сразу занявшие заметное место в литературе по проблемам палладианства и русской архитектуры, исполненные основательной вдумчивости и, одновременно, виртуозности анализа этого яркого культурного явления, выходящего далеко за рамки истории архитектуры, рассматривали особенности палладианства в России с точки зрения общеевропейского процесса развития и специфики неоклассицизма, успешно избегая односторонности «местной», пусть и родной точки зрения на проблему.

Художник, его творческая судьба, особенности стиля мастера и художественные проблемы эпохи, периодизация истории искусства и его основополагающие принципы, искусство рисунка и проблемы методологии — вот круг интересов В.Н. Гращенкова. За всем этим он в первую очередь видел живой и неповторимый язык искусства и архитектуры, его идейный смысл и формальное совершенство. Он был ведом ему, неизменно притягивал ученого, являлся предметом его анализа

и изучения. И потому-то необходимо говорить еще об одном научном амплуа В.Н. Гращенкова — его собственной архитектурной теории, в основе которой лежит представление о зодчестве как особой выразительной системе, соединяющей рациональное и иррациональное начало, конструкцию и декорум, тектонику и ее визуально-моторное и эмоционально-личностное переживание, синкретический зрительный и пространственный опыт и дискурсивно-логическую рефлексию.

С точки зрения В.Н. Гращенкова, если и можно говорить об эволюции архитектуры, то необходимо указывать на фундаментальное несовпадение эволюции конструктивной и стилевой. Если на уровне восприятия конкретного архитектурного произведения налицо слияние отдельных впечатлений в единый архитектурный образ, то точно так же и на уровне исторического бытия архитектуры возможно наблюдать две не всегда совпадающие тенденции, выражающие извечную диалектику «старого и нового»: любая эпоха дает примеры, с одной стороны, синтеза, а с другой стороны, — антагонизма произведений старой и новой архитектуры.

Одновременно, по мысли В.Н. Гращенкова, возможно рассматривать зодчество с точки зрения взаимодействия в архитектурной практике двух творческих принципов: построение здания «извне» и «изнутри», в соотношении его пластической композиции и пространственной структуры.

Столь важное в архитектурной теории понятие тектоники В.Н. Гращенков весьма остроумно выводил из «эстетики сжатия» — господствующей художественной особенности всей истории мирового зодчества. В этом случае архитектура XX столетия будет характеризоваться перенесением «эстетики изгиба» на каменные конструкции и ее плодотворным осмыслением в стальных и железобетонных конструкциях, обладающих упругостью. И, наоборот, принцип классической тектоники — гармоническое композиционное равновесие, законченная замкнутость целого и каждой части, ясная структурность объема и пространства, четкое разделение несущих и несомых частей при характерном спокойствии и уравновешенности целостного образа. Классическую тектонику дополняет, но не отменяет принцип органической тектоники — с ее специфической, свободной асимметрией частей, с их слитностью и

нерасчлененностью в составе целого, с непрерывным движением и ростом форм, с допустимостью и желательностью обильного декора, когда впечатление множественности архитектурных элементов сочетается с общей живописностью образа архитектуры как творения природы. Вся история зодчества — взаимное влияние и обогащение этих двух тектонических принципов, отчасти проявляющихся в архитектурных стилях.

Не менее интересна и увлекательна, хотя подчас и трагична, бывает дальнейшая история бытия «храма или дворца, фрески или станковой картины, монументальной статуи или изделия мелкой пластики, наконец, на удивление долговечного листка бумаги с несколькими линиями рисунка». К судьбе произведений искусства обращался ученый в упоминавшейся статье «Жизненная судьба произведений искусства». Изучая и анализируя художественную ткань произведения искусства во всем богатейшем многообразии его смыслов и их конкретных воплощений, или в их жизненной судьбе, В.Н. Гращенков, как историк искусства, всегда переживал «волнующую встречу с таинственным царством художественных образов».

Результатом ее были его лекции и семинары, книги, статьи и доклады, заставляющие других не только сопереживать этой «волнующей встрече», но и участвовать в ней, ведь это и есть сущность подлинной педагогики. Именно таковым педагогом являлся для нас Виктор Николаевич Гращенков, бескорыстно отдающий ученикам знания и опыт, любовь и уважение к искусству и истории, к прекрасному и подлинному.

Когда-то, в расцвете творческих сил, уже после «Основных понятий», Генрих Вёльфлин составил, можно сказать, дефиницию настоящего историка искусства: «Кто привык взирать на мир как историк, тому знакомо чувство глубокого счастья, когда вещи вдруг ясно предстают взору, пусть и не полностью, но все же в своих истоках и в своем изменении, когда сущее освобождается от случайного облика и позволяет познать себя в качестве ставшего, необходимо свершившегося. Но чтобы испытать это чувство, нужно обладать чем-то еще, помимо планомерного обозрения, того, как расположен материал. Необходима осведомленность насчет основ данной исторической формы».

Нужно признать, что Виктор Николаевич Гращенко следовал в своей жизни и творчестве этим не простым требованиям подлинной, а главное, — искренней и живой научности.

*В.Д. Дажина, С.С. Ваняня,
В.П. Головин, И.И. Тучков*

Список трудов

1951

Рец. на кн.: Рзянин М.И. Архитектурные ансамбли Москвы и Подмосковья XIV–XIX в. М., 1950 // Советская книга. 1951. №8. С. 107–142.

1954

Реалистический рисунок в творчестве живописцев итальянского Возрождения: Автореф. дисс..., канд. искусствоведения. — М. : АН СССР, 1954.

1958

Рисунки Андреа дель Сарто // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. — М., 1958. С. 322–370.

Рисунки Рафаэля к Ватиканским фрескам // Искусство. 1958. №5. С. 52–63.

1959

Титаны Возрождения // Предисл. к : Алтаев Ал. Впереди веков. Повести. — М. : Детгиз, 1959. С. 5–16.

«Мадонна Литта» Леонардо да Винчи // Художник. 1959. №8. С. 48–55.

1960

Сандро Боттичелли. — М. : Изогиз, 1960.

Художественные образы Сандро Боттичелли // Искусство. 1960. №11. С. 62–68.

Североитальянский и венецианский портретный рисунок позднего кватроченто // Из истории русского и западноевропейского искусства — М. : АН СССР, 1960. С. 253–293.

Предполагаемый портрет Антонелло де Салиба в ГМИИ // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. [1] — М., 1960. С. 36–44.

Неизвестный рисунок Андреа дель Сарто // Сообщения Института истории искусств АН СССР. Вып. 13–14. — М., 1960. С. 172–181.

1961

Рисунок мастеров немецкого Возрождения // Творчество. 1961. №3. С. 17–18.

Рисунки западноевропейских художников XIX. — М. : Изогиз, 1961.

Рисунки художников Возрождения // Творчество. 1961. №1. С. 20–21.

1963

Искусство Италии XVII века // Всеобщая история искусства. Т. IV. — М. : АХ СССР, 1963. С. 27–30, 43–68.

Портреты Джованни Беллини // От эпохи Возрождения к двадцатому веку. — М. : АН СССР, 1963. С. 11–44.

Рисунок мастеров итальянского Возрождения. — М. : Искусство, 1963.

«Юдифь» Джорджоне // Художник. 1963. №9. С. 32–33.

1965

Италия (Средние века и Раннее Возрождение) // Искусство стран и народов мира. Т. 2. — М. : БСЭ, 1965. С. 215–243.

Микеланджело. Жизнь, творчество / Сост., комментарии к текстам, библиография. — М. : Искусство, 1964.

1966

Портрет в феррарской живописи раннего Возрождения // Классическое искусство за рубежом. — М. : Наука, 1966. С. 31–44.

Мастера искусства об искусстве. Т. 2 / Ред. и комментарии. — М. : Искусство, 1966.

1968

Виктор Никитич Лазарев (к 70-летию со дня рождения) // Вестник Московского Университета. История. №3. 1968. С. 103–110.

1969

Виктор Никитич Лазарев // Византийский временник. Т. 29. — М. : Наука, 1969. С. 3–31.

Послесловие к кн. : А.К. Дживелегов. Леонардо да Винчи. — М. : Искусство, 1969. С. 158–160.

Титан Возрождения // Художник. 1969, №5. С. 43–55.

1970

Сикстинская Мадонна // Художник. 1970. №6. С. 54–55.

1971

Рафаэль. — М. : Искусство, 1971.

Итальянская портретная живопись последней трети XV века // Искусство Запада. — М. : Наука, 1971. С. 46–60.

1973

Виктор Никитич Лазарев // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. — М. : Наука, 1973. С. 5–23.

О творческом методе итальянских портретистов раннего Возрождения // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. — М. : Наука, 1973. С. 450–487.

Заметки об итальянских портретах раннего Возрождения // Классическое искусство Запада. — М. : Наука, 1973. С. 55–74.

Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения // Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. — М. : Искусство, 1973. С. 5–50.

Список трудов В.Н. Лазарева // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. — М. : Наука, 1973. С. 24–30.

1974

К истории итальянского портрета раннего Возрождения // Материалы научной конференции в ГМИИ. Вып. IV. Проблемы портрета. — М. : Советский художник, 1974. С. 58–86.

Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения: Автореф. докт. дис. ... искусствоведения. — М. : МГУ, 1974.

1975

Рафаэль. 2-е изд. — М. : Искусство, 1975.

1976

Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения // Советское искусствознание '75. М., 1976. С. 132–157; Советское искусствознание '76. Вып. 1. М., 1976. С. 113–136.

1977

Альберти как архитектор // Леон Баттиста Альберти. М. : Наука, 1977. С. 150–191.

1978

Портрет в творчестве Пьеро дела Франческа // Искусство Западной Европы и Византии. — М. : Наука, 1978. С. 8–39.

О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М. : Наука, 1978. С. 201–247.

1979

Итальянская портретная живопись раннего Возрождения и Нидерланды // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М., 1979. С. 65–93.

1980

Портрет во французской живописи XV века // Из истории классического искусства Запада. — М. : Искусство, 1980. С. 91–109.

Георг Вейзе об итальянском Возрождении // Советское искусствознание '79. Вып. 2. — М., 1980. С. 312–335.

1981

Заметки о трудах Яна Бялостоцкого // Советское искусствознание '80. Вып. 1. — М., 1981. С. 259–264.

Антонелло да Мессина и его портреты. — М. : Искусство, 1981.

1982

Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма // Советское искусствознание '81. Вып. 2. — М., 1982. С. 201–234.

1983

Библиография // Микеланджело: Поэзия, письма, суждения современников. — М. : Искусство, 1983. С. 165–176.

1984

Рисунок Доменико Тьеполо из собрания В.Н. Лазарева // Музей: Художественные собрания СССР. Вып. 5. М. : Сов. художник, 1984. С. 110–115.

К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // Сов. искусствознание '83. Вып. 1. — М., 1984. С. 184–234.

1985

В.П. Зубов — ученый-гуманист // Советское искусствознание. Вып. 19. ('83. Вып. 2). — М., 1985. С. 295–298.

1986

Джакомо Кваренги и венецианский неоклассицизм // Советское искусствознание. Вып. 20. — М., 1986. С. 301–366.

Макс Фридлиндер — знаток, историк искусства, писатель // Музей: Художественные собрания СССР. Вып. 6. — М.: Советский художник, 1986. С. 29–32.

Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. — М.: Наука, 1986. С. 7–45.

Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество. — М.: Наука, 1986. С. 53–63.

Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр // Советское искусствознание. Вып. 21. — М., 1986. С. 254–276.

1988

«Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // Советское искусствознание. Вып. 24. — М., 1988. С. 97–125.

1989

Эрнст Гомбрих — историк и теоретик искусства, исследователь и скептик // Советское искусствознание. Вып. 25. — М., 1989. С. 268–274.

1991

Андреа Мантенья: Камера дельи Спози // Из истории зарубежного искусства. «Випперовские чтения — 1988» Материалы научной конференции. Вып. XXI. — М., 1991. С. 52–66.

Об эстетике и семантике портрета раннего итальянского Возрождения // Мировая культура. Традиция и современность. — М., 1991. С. 236–244.

1993

Корреджо и проблема Высокого Возрождения // Вопросы искусствознания. 1993. №2–3. С. 131–153.

П.П. Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. Т. I. — М. : Галарт, 1993. С. 290–314.

Редакция и комментарии // Муратов П.П. Образы Италии. В 3-х томах. М. : Галарт, 1993–1994.

1993, Т. I. С. 273–289; С. 315–318.

1994, Т. II–III. С. 429–449.

1994

«Свод небесный»: О сакральном символизме ренессансного храма и его монументальной декорации // Вопросы искусствознания. 1994. №4. С. 231–267.

1995

Le «Immagini d'Italia» di Pavel Muratov // I Russi e l'Italia. A cura di Vittorio Strada. — Milano : Libri Scheiwiller, 1995. P. 226–233.

Об искусстве рисования и искусстве собирания рисунков // Пять веков европейского рисунка. Рисунки старых мастеров из бывшего собрания Франца Кёнигса. Каталог выставки. 2.10.1995–21.01.1996. — Милан : Леонардо Арте, 1995. С. 11–13.

On the Art of Drawing and the Art of Collecting Drawings // Five centuries of European drawings. The Former collection of Franz Koenigs. Exhibition Catalogue. 2.10.1995–21.01.1996. — Milan : Leonardo Arte, 1995. P. 11–13.

1996

Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. Т. 1–2. — М. : Искусство, 1996.

Жизненная судьба произведений искусства // Вопросы искусствознания. 1996. №2. С. 494–520.

1997

Об искусстве рисунка // Вопросы искусствознания. XI (2/97). — М., 1997. С. 538–546.

Фрески Корреджо в церкви Сан Джованни Эванджелиста в Парме // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. — М. : Наука, 1997. С. 169–181.

2000

Джакомо Кваренги и архитектура европейского неоклассицизма // Россия и Италия. Встреча культур. Вып. 4. М., 2000. С. 69–84.

2002

Виктор Никитич Лазарев: жизнь, творчество, научное наследие // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева. (1897–1976). — СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. С. 8–23.

2003

Генрих Вёльфлин: жизнь и творческий путь учёного // Итальянский сборник. Вып. 3. — М. : Памятники исторической мысли, 2003. С. 5–17.

2004

Предисловие // Бодров С.С. Архитектура в венецианской живописи Возрождения. — М. : Вагриус, 2004. С. 7–8.

Истории и теории искусства отделение // Энциклопедический словарь Московского университета. Исторический факультет. — М. : МГУ; РОССПЭН, 2004. С. 158–164.

История искусства // Историческая наука в Московском университете. 1755–2004. — М., 2004. С. 550–580.

2005

Ред., коммент., послесл. // Муратов П.П. Образы Италии. Т. I–III. 2-е изд. М. : Галарт, 2005. Т. I. С. 273–318; Т. II–III. С. 429–449.

История и историки искусства. Статьи разных лет. — М. : Книжный дом Университет, 2005 (Сер.: Московский государственный университет / Исторический факультет).

Составление: И.А. Зеленова

Редактор: С.И. Козлова

ВИКТОР ПЕТРОВИЧ ГОЛОВИН



Виктор Петрович Головин родился 21 марта 1954 года в Ташкенте. Его отец военный летчик Петр Агафонович Головин, в молодые годы служивший вместе с будущим университетским наставником сына Виктором Николаевичем Гращенковым, тогда проходил службу в Средней Азии. Затем было много других городов и военных гарнизонов, но после полученного отцом нового назначения семья Головиных оказалась в Москве и поселилась на Таганке, и маленький Витя Головин заканчивал уже московскую школу. С выбором профессии долгих размышлений не было — раннее увлечение искусством, посещение музеев, изучение московских памятников, собирание еще в школьные годы собственной библиотеки, где значительное место занимали книги по истории искусства, что впоследствии превратилось в настоящую страсть с постоянными походами по книжному и букинистическим магазинам, а Таганка предоставляла для этого много возможностей, предопределили будущий жизненный путь Виктора Петровича. Поэтому вполне закономерным было его поступление в 1971 году на отделение истории искусства исторического факультета МГУ.

В университетские годы было много разных научных увлечений, но наибольшее влияние на студента Головина оказали лекционные курсы Виктора Никитича Лазарева¹ и Виктора Николаевича Гращенкова, как и сами незабываемые индивидуальности этих замечательных профессоров. Возможно поэтому Виктор Петрович Головин решил специализироваться по итальянскому искусству эпохи Возрождения и его дипломная работа была написана под руководством В.Н. Гращенкова, который и станет его Учителем. В 1976 году после окончания университета его на год призывают в армию, поскольку в те годы студенты-искусствоведы не проходили занятий на военной кафедре, как все остальные студенты исторического факультета, и должны были служить в армии. Но еще до ухода в

армию он поступает в аспирантуру кафедры истории зарубежного искусства Исторического факультета МГУ, куда и возвращается после окончания службы, продолжая свои занятия по изучению искусства итальянского Возрождения. В круг его научных интересов попали проблемы развития скульптуры и скульптурных мастерских раннего Возрождения во Флоренции, что и стало темой его диссертации. К сожалению, проблемы ренессансной скульптуры, в отличие от античной, редко привлекали внимания отечественных исследователей², однако их изучение значительно расширяло горизонты наших знаний и нашего понимания специфики деятельности ботттег эпохи Возрождения. В этом смысле вклад Виктора Петровича в русскую италянистику был несомненным. После окончания аспирантуры в 1981 году он успешно защищает кандидатскую диссертацию «О взаимосвязи скульптуры и живописи в период Раннего Возрождения в Италии», высоко оцененную в среде специалистов³. И в том же году начинает работать на кафедре истории зарубежного искусства исторического факультета МГУ (впоследствии кафедра всеобщей истории искусства), сначала в должности ассистента, а затем доцента (1988) и профессора (2003).

Вся дальнейшая научная и личная жизнь Виктора Петровича Головина будет связана с Московским университетом, с кафедрой истории зарубежного искусства. Он с увлечением готовится, а затем с успехом в разные годы читает курсы лекций «Введение в историю искусства» для студентов 1 курса отделения истории искусства и «История зарубежного искусства» для студентов-историков. Но, конечно, его главный и основной университетский лекционный курс — это курс лекций «Искусство эпохи Возрождения», которому он отдавал все свое время, силы и преподавательский опыт. Лекции Виктора Петровича Головина всегда отличались продуманной структурой, логикой построения, ясностью в изложении материала, яркими и емкими характеристиками рассматриваемых явлений, проблем, творческой индивидуальности мастеров и самих памятников искусства. Его лаконичные (а он всегда укладывался с чтением лекций в необходимые сроки), но насыщенные смыслом и содержанием лекции запоминались слушателям на долгие годы, а часто и помогали познавать лю-

бимую лектором Италию (не только её художественное наследие, но и итальянскую жизнь, бытовые реалии), тем из его студентов, которым посчастливилось побывать в этой стране. Мастерство лектора и навыки университетского преподавателя Виктору Петровичу Головину удалось продемонстрировать не только в стенах Московского университета. С разными лекционными курсами он выступал в Гаванском университете на Кубе (1984), Архангельском педагогическом институте (1988), в Римском университете «Ла Сапиенца» (1989), Европейском гуманитарном университете в Минске (1999), в Севастопольском филиале МГУ (2000). Эти поездки давали многое и ему самому, они расширяли круг научного и дружеского общения, столь важный для гуманитария, приносили новые знания и впечатления, которыми он с удовольствием, а часто и с тонким юмором делился с окружающими.

Университетское преподавание немислимо без семинарских и практических занятий. И в Московском университете Виктор Петрович вел все необходимые семинары и спецсеминары. Его неизменно привлекал трудный и требующий постоянной собранности, аккумуляции всех знаний семинар «Описание и анализ памятников». Его постоянная любовь к произведениям искусства и памятникам архитектуры, к самому памятнику с его всегда неповторимым формальным строем, нюансами исторической судьбы, техническими тонкостями и деталями неизменно проявлялась во время этих занятий. Он с удовольствием делился своими знаниями со слушателями, знакомя и увлекая их во все тонкости профессии историка искусства. Эти качества позволяли ему удачно, со всегда отличающимися его организаторскими способностями, и с большой пользой для дела, с возможностью на месте продемонстрировать студентам особенности архитектуры Грузии и Армении, индивидуальность памятников и богатство музеев Новгорода или Петербурга, проводить летние студенческие практики, которые всегда с удовольствием и теплотой вспоминают все прошедшие их. При всем этом особой важностью для Виктора Петровича Головина обладал семинар по искусству Возрождения. Здесь он в полной мере мог реализовать и свои знания, и свое понимание проблем культуры и искусства итальянского Ренессанса. Из этого семинара по искусству Воз-

рождения и из спецкурсов, которые сопровождалась спецсеминарами, посвященными социологии искусства Возрождения и художественным проблемам скульптуры Раннего Возрождения, вышли его многочисленные дипломники и аспиранты, многие из которых стали кандидатами искусствоведения. Впоследствии все они составили заметную и узнаваемую школу в отечественной истории искусства.

Основная сфера научных интересов Виктора Петровича Головина — это искусство эпохи Возрождения в Италии, и особенно история раннеренессансной скульптуры (правда и другие эпохи истории пластики не оставляли его равнодушным), как и проблемы социальной истории искусства. Но он никогда не замыкался в этих пусть достаточно широких рамках.

Еще со студенческих лет его привлекали и вопросы методологии. Впоследствии он опубликует статью о творческом методе Уолтера Патера (1986), которая затем в измененном виде будет сопровождать в виде послесловия новый русский перевод одной из самых значительных книг британского эссеиста «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (М., 2006). Не случайно он обратится и к методу изучения искусства Ипполита Тэна в предисловии к изданию перевода книги последнего «Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. Лекции, читанные в Школе изящных искусств в Париже» (М., 1995). С этим направлением исследовательской мысли Виктора Петровича будут связаны и переводы работ Эдженио Гарэна (1986), и размышления над основными этапами и перспективами социальной истории искусства (2001), и современным состоянием искусствоведческой науки (1987). Именно поэтому, но в том числе и из-за естественного долга признательности, он неоднократно обращается и к анализу творческого наследия своего университетского Учителя — Виктора Николаевича Гращенкова, стремясь показать его вклад в отечественное искусствоведение (1996; 2000). Все эти разные по жанру работы Виктора Петровича Головина отличал пристальный интерес к методологическим проблемам, широта научного кругозора и эрудиции, стремление понять историю науки, без чего немислимо собственное духовное развитие, реализация собственных исследовательских интересов.

Любой настоящий историк искусства, как бы далеко в прошлое не простирались его научные интересы, всегда живет в контексте своего времени, размышляет над особенностями развития и проблемами современного художественного процесса. И Виктора Петровича Головина привлекало искусство современных графиков (1979), начавшаяся «мода» на русский Авангард (1991), творчество активно работающего скульптора Игоря Новикова (2003), что совершенно естественно при постоянной любви автора к искусству скульптуры. По этим же причинам он не остался в стороне и от популяризации истории искусства. На страницах журналов «Юный художник», «Творчество» В.П. Головин с неизменно присущим ему тактом, точностью анализа, не сбиваясь на скороговорку и «общие места», часто отличающие этот жанр, сумел рассказать о проблемах классического искусства и о наиболее значительных именах художников итальянского Возрождения: о ренессансном надгробии (1991), о положении художника в Италии XV века (1997), так же как и о Рафаэле (1983), Паоло Уччелло (1986; 1994), Джотто (1991; 2000), Мазаччо (1992), Пьеро делла Франческа (1993), Андреа Мантенья (1994; 1996), Джованни Беллини (1997).

Разнообразная и насыщенная преподавательская работа на родной кафедре истории зарубежного искусства Московского университета требовала от него, особенно когда он стал заместителем заведующего кафедрой (1989), а затем и сам её возглавил (2003) написания различных методических работ. Виктор Петрович Головин в соавторстве с другими членами кафедры публикует программу лекционного курса «История зарубежного искусства», который читается студентам-историкам и студентам-философам в Московском университете, в сборнике программ Исторического факультета «Историческое образование. Программы общих курсов» (1998; 2001). Он редактирует и сам участвует как автор (разделы «Введение в историю искусства», «Искусство эпохи Возрождения») и в двухтомном издании программ основных лекционных курсов отделения истории и теории искусства, которые предназначены уже для студентов-искусствоведов (2007). Им публикуются в соавторстве «Программа для поступающих на отделение «История искусства» Исторического факультета МГУ имени

М.В. Ломоносова» (2001), как и «Методические рекомендации абитуриентам» (2000; 2001). Но не только программы общих курсов и методические рекомендации для поступающих в Московский университет привлекали его внимание. Виктор Петрович Головин стремился зафиксировать свою исследовательскую позицию и точку зрения на развитие ренессансной скульптуры не только в общих курсах и спецкурсах, которые он многие годы читал на кафедре, в собственных монографиях, но и в специальных программах. Им была опубликована программа лекционного курса «Художественные проблемы скульптуры Раннего Возрождения» (2007), где типологически выделяя ключевые проблемы (Готические традиции и реминисценции, Античное наследие и его интерпретация, Скульптура в синтезе искусств и т.д.), особенности видов и жанров (Статуя и скульптурная группа, Скульптурный портрет и медаль, Рельеф и Надгробие и т.д.) В.П. Головин проанализировал основные этапы и особенности развития скульптуры Кватроченто. Во всех этих важных методических работах как нельзя лучше проявились лучшие качества опытного лектора и методиста — ясность построения темы, структурность и логичность в изложении материала.

Все сказанное выше при всей важности для формирования личности ученого и университетского преподавателя всё-таки было периферией научной деятельности Виктора Петровича Головина. Главная сфера его научных интересов культура и искусство ренессансной Италии. Но при разговоре о научном пути и заслугах В.П. Головина нельзя забывать и того, что определило эти его ученые пристрастия — годы обучения в университете, влияние учителей В.Н. Лазарева и особенно В.Н. Гращенкова, прививших не только навык и умение к работе, но и страстную любовь к Италии внутренне очень сильно повлияли на его духовный строй. И он сохранил любовь к Италии и её художественному наследию на всю жизнь. Здесь индивидуальность ученого, университетского преподавателя и его личные привязанности теснейшим образом переплелись. Любовью к Италии, а Виктор Петрович там неоднократно бывал и особенно памятна для него была «годовая» стажировка в университете Рима «Ла Сапиенца» (1988–1989) проникнуты многие страницы его книг и статей, она постоян-

но звучала в его лекциях и частных беседах. Именно поэтому он уделял внимание не только научным изысканиям в разных областях ренессансного искусства, но и изучению проблем культурных взаимоотношений России и Италии, чему способствовало и близкое знакомство с вдовой знаменитого итальянского «русиста» Этторе Ло Гатто. Об этом свидетельствует, к сожалению оставшаяся не изданной, монументальная тщательно комментированная антология, составленная им в соавторстве, состоящая из текстов русских путешественников, побывавших в Италии и оставивших разные по форме и жанру «путевые заметки» о природе, городах и памятниках этой страны с конца XVII по начало XX столетия. Он задумывал сопроводить это издание визуальным рядом из работ русских художников, посвященных итальянской теме, что обогатило бы образ «полуденного края» в отечественном восприятии. Масштаб и качество задуманного им издания во многом превосходили все аналогичные опыты, оказавшиеся более «счастливыми» и опубликованными в последние годы. Следствием данного замысла были отдельные статьи В.П. Головина: «Италия в восприятии русских путешественников второй половины XVII века», опубликованная в первом выпуске «Итальянского сборника» (М., 1999), и «Рим Кватроченто», увидевшая свет в итальянском сборнике статей «Le Due Rome del Quattrocento» (1997), где он затрагивал интересную тему соотношения средневекового мировоззрения и восприятия русского путешественника как художественных, так и жизненных реалий ренессансной и барочной Италии.

Из всего многообразия ренессансного искусства В.П. Головина в первую очередь привлекали проблемы скульптуры. Об этом свидетельствует его кандидатская диссертация «О взаимосвязи скульптуры и живописи в период Раннего Возрождения в Италии» (1981), позднее переработанная им в книгу «Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь» (М., 1985). Об этом говорят и его, как более популярные, так и фундаментальные статьи. Причем особо отметим, что некоторые из них носят знаточеский характер: «Донателло в Падуе» (1979), «Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александрийского столпа» (1993), «Микеланджело и мраморщики города Рима: история одного конфлик-

та» (2002), «Рельеф с изображением Мадонны из собрания Эрмитажа» (1987), «Записки художника Нери ди Биччи и алтарный образ «Вознесение Марии» из собрания ГМИИ (2003). Интерес к ренессансной скульптуре привел В.П. Головина и к желанию еще раз проанализировать творчество крупнейших мастеров искусства пластики эпохи Возрождения. Он задумывает и пишет книгу о Донателло, которая по какой-то издательской неразберихе оказалась не опубликованной, и издает монографию «Микеланджело: Скульптура. Живопись. Архитектура» (1990). Стремясь к обобщению, к желанию постигнуть самому и донести до читателя особенности образного и формального строя искусства пластики он пишет популярную по назначению, но отличающуюся научной фундаментальностью книгу «От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру» (1999). Здесь в доступной широкому читателю форме трактуются проблемы видов и жанров скульптуры, особенности материалов с которыми работает скульптор, индивидуальность художественного языка и образа скульптуры.

Начиная с рубежа 1980–1990-х годов Виктора Петровича Головина начинают занимать проблемы социальной истории искусства, жизни и творческой, производственной практики итальянских художественных мастерских, профессиональных объединений художников, как и сам мир художника Раннего Возрождения в Италии, его самосознание и его образ в современных художественных и документальных свидетельствах. Отмеченный круг проблем побудил его внимательнее присмотреться к фигуре ренессансного художника, его социальному, бытовому, культурно-историческому окружению, попытаться ответить на вопрос — настолько художник был самостоятелен в решении тех или иных задач, а насколько он зависел от внехудожественных факторов и как эти факторы отражались на характере и стиле созданных им произведений. В развитии этой темы он написал целый ряд небольших исследований, где говорилось об отдельных аспектах социальной истории искусства Возрождения. Из них следует отметить следующие статьи: «Средневековая традиция в практике ренессансных художественных мастерских Италии» (1993), «Tutto di sua mano. Оценка мастерства в контрак-

тах итальянских художников XV века» (1993), «Образ художника в новеллах Возрождения. Опыт анализа социальной психологии» (1996), «Записки Нери ди Биччи. К вопросу о реконструкции самосознания художника XV века» (1997), «Художник Раннего Возрождения в восприятии современников» (2001), «Цены на произведения искусства в Италии XV века и благосостояние художников» (2000), «Шедевры и деньги. Итальянское искусство Раннего Возрождения с финансовой точки зрения» (2001) и т.д. Эти частные исследования автора позднее нашли свое воплощение в докторской диссертации В.П. Головина «Мир художника раннего итальянского Возрождения», которую он с блеском защитил в Московском университете (2002). Текст диссертации под таким же названием «Мир художника раннего итальянского Возрождения» был опубликован (М., 2002), а затем через год книга вышла в исправленном и дополненном виде (М., 2003). Нельзя не отметить высокий уровень научной аргументации Виктора Петровича, его аналитический подход к документам и эпистолярному наследию художников, как к источникам, без которых наши рассуждения могли бы стать всего лишь предположениями, не подкрепленными историческими фактами.

Нельзя не сказать и еще одной особенности личных качеств и общественного позиционирования Виктора Петровича Головина. Он всегда отличался удивительной точностью и аккуратностью в любых больших или малых делах. Это было заметно в его лекциях, эти качества отличают его статьи и книги, они неукоснительно присутствовали и в личном общении. Аккуратность, точность, человеческая порядочность, организаторские способности и умение видеть перспективу довольно рано привели к тому, что В.П. Головин еще совсем молодым человеком начал заниматься руководящей работой. С 1989 года он исполняет обязанности заместителя заведующего кафедрой всеобщей истории искусства по учебной работе, где он сначала помогал заведующему кафедрой Виктору Николаевичу Гращенкову, а затем взял на себя всю ответственность, если не сказать тяжкий груз этой малопривлекательной и рутинной, но чрезвычайно необходимой работы. А в последние годы жизни В.Н. Гращенкова, когда он был уже болен, на плечи Виктора Петровича легли все тяготы обязанностей по ру-

ководству кафедрой, что и удалось ему делать с удивительной деликатностью и человеческой чуткостью, не травмируя большого Учителя. Поэтому вполне закономерно, что в октябре 2003 года он становится профессором во главе кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ. Но не только в университете В.П. Головин проявлял свою взвешенную общественную и научную позицию. Он был членом Бюро Комиссии по культуре Возрождения Научного совета «История мировой культуры» при Российской Академии наук, членом правления Межрегионального общества истории искусства, а также членом Московского отделения международного Общества Данте Алигьери, всегда принимал самое деятельное участие, как член редколлегии, в составлении и публикации такого заметного периодического издания как «Итальянский сборник».

Много времени и сил отнимало у него работа в качестве ученого секретаря *диссертационного совета* по специальности «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» при историческом факультете, которую он вел с 2001 года. Помимо преподавательской и научной деятельности, Виктор Петрович поддерживал постоянные и дружеские контакты со своими коллегами из разных городов, его выступления на научных конференциях, организованных кафедрой и Комиссией по культуре Возрождения РАН были всегда интересны и актуальны, большая их часть была впоследствии опубликована в разных специальных сборниках и журналах.

¹ *Лазарев В.Н.* О знаточестве и методике атрибуций. Конспекты курса лекций, прочитанных на отделении истории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова (1972–1975) // Искусствознание 1/98. М., 1998. С. 43–59.

² Можно вспомнить среди ранних работ по истории западноевропейского искусства монографию В.Е. Гиацинтова: «Возрождение итальянской скульптуры в произведениях Николо Пизано» (Ученые записки императорского Московского университета. Отдел историко-филологический, вып. 31. М., 1901) или книгу Н.И. Романова: «Донателло». (М., 1901). И, конечно, работы М.Я. Либмана и некоторых других исследователей, особенно С.О. Андросова, с которым В.П. Головина связывали не только научные, но и теплые человеческие отношения: *Либман М.Я.* Якопо делла Кверча. М., 1960; *Он же.* Донателло. М., 1962; *Он же.* Микеланджело и неклассическое художественное наследие // Микеланджело и его время. Сборник статей. Под редакцией Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. М., 1978. С. 32–50; *Он же.* Немецкая скульптура. 1350–1550. М., 1980; *Он же.* Джорджо Вазари о рельефе // Советское искусствознание '81, вып. 1. М., 1982. С. 182–189; *Он же.* Парлер, Слютер, Донателло и Высокая готика // Советское искусствознание '82. М., 1983. [Вып.] 1. С. 51–59; *Он же.* Статуя юноши с горы Елены и искусство Дунайской школы: античные мотивы в искусстве немецкого Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 257–262; *Он же.* Рафаэль и скульптура // Рафаэль и его время. Сборник статей. Ответственный редактор Л.С. Чиколини. М., 1986. С. 89–103; *Он же.* Скульптура в художественной культуре Возрождения // Из истории зарубежного искусства. Материалы научной конференции «Вишневские чтения – 1988». М., 1991. С. 43–51; *Алпатов М.В.* Джованни Пизано и его пизанская кафедра // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 5–12; *Андросов С.* Андреа Верроккьо. Л., 1984; *Он же.* В спорах о творчестве Донателло // Культура и общество Италии накануне Нового времени. М., 1993. С. 133–144; *Данилова И.Е.* Об интерпретации архитектуры в рельефах Гиберти и Донателло // Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...» Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 377–393.

³ Ср.: Weil-Garris Brandt K. The Relation of Sculpture and Architecture in the Renaissance // Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo. Edited by H.A. Millon. London, 1994. P. 75–99.

Список трудов В.П. Головина

1. К вопросу о взаимосвязи скульптуры и живописи раннего флорентийского Возрождения // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1978. С. 2–32.
2. Донателло в Падуе // Проблемы истории античности и средних веков. М., 1979. С. 34–42.
3. Выставка графики // Художник. 1979. №4. С. 18.
4. Идеал чистейшего художества. (К 500-летию Рафаэля) // Юный художник. 1983. №1. С. 17–22.
5. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. М., 1985.
6. Паоло Уччелло «Битва при Сан Романо» // Юный художник. 1986. №5. С. 10–12.
7. О творческом методе Уолтера Патера — историка искусства // Вестник Московского университета. Серия «История». 1986. №3. С. 73–81.
8. Перевод: Гарэн Э. Леонардо да Винчи и «идеальный город» // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. М., 1986. С. 214–235.
9. История искусства сегодня // Творчество. 1987. №1. С. 12–16 (в соавторстве).
10. Рельеф с изображением Мадонны из собрания Эрмитажа // Музей. 1987. №8. С. 149–154.
11. Рецензия: Андросов С. Андреа Верроккьо. 1435–1488. Л., Искусство, 1984 // Советское искусствознание. М., 1987. Вып. 22. С. 407–411.
12. Микеланджело: Скульптура. Живопись. Архитектура. М., 1990.
13. Феномен Джотто // Юный художник. 1991. №3. С. 14–16.

14. Ренессансное надгробие // Юный художник. 1991. №8. С. 20–22.
15. Полузабытые страницы русского авангарда. Письма В. Кандинского, А. Явленского, М. Шагала к А. Сахарову // Творчество. 1991. №12. С. 31–34 (в соавторстве).
16. Мазаччо и начало живописи Возрождения // Юный художник. 1992. №1. С. 17–19.
17. Средневековая традиция в практике ренессансных художественных мастерских Италии // Культура Возрождения и Средние века. М., 1993. С. 148–155.
18. Мир образов Пьеро делла Франческа // Юный художник. 1993. №9. С. 12–15.
19. Tutto di sua mano. Оценка мастерства в контрактах итальянских художников XV века // Вопросы искусствознания. 1993. №2–3. С. 172–178.
20. Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александрийского столпа // Страницы истории западноевропейской скульптуры. Сборник статей памяти Ж.А. Мацулевич. СПб., 1993. С. 43–63.
21. Андреа Мантенья. Фрески Камеры дельи Спозии // Юный художник. 1994. №3. С. 24.
22. «Битва при Сан Романо» Паоло Уччелло // Этюды об изобразительном искусстве. М., 1994. С. 45–49 (переиздание статьи 1986 года).
23. Ипполит Тэн и его метод изучения искусства // Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. Лекции, читанные в школе изящных искусств в Париже. М., 1995. С. 5–12.
24. Образ художника в новеллах Возрождения. Опыт анализа социальной психологии // Вопросы искусствознания. VIII. М., 1996. С. 297–305.
25. К 70-летию Виктора Николаевича Гращенкова // Вопросы искусствознания. VIII. М., 1996. С. 5–6.
26. Андреа Мантенья // Юный художник. 1996. №11. С. 20–23.
27. Мир художника итальянского Возрождения // Гуманитарная наука в России: соросовские лауреаты. М., 1996. Т. 3. С. 364–366.
28. Джованни Беллини // Юный художник. 1997. №5–6. С. 12–15.

29. Записки Нери ди Биччи. К вопросу о реконструкции самосознания художника XV века // Вопросы искусствознания. XI. М., 1997. С. 412–427.
30. Художник в Италии XV века // Юный художник. 1997. №9. С. 14–16.
31. Roma del Quattrocento nelle testimonianze dei viaggiatori russi // Le Due Rome del Quattrocento. Roma, 1997. P. 287–292.
32. Профессиональные объединения художников в Италии XIII–XVI веков // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 42–51.
33. История зарубежного искусства // Историческое образование. Программы общих курсов. Отв. ред. С.П. Карпов. М., 1998.
34. Копирование рельефов в Италии XV века: вопросы социально-экономические и атрибуционные // Проблема копирования в европейском искусстве. М., 1998. С. 44–53.
35. От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999.
36. Италия в восприятии русских путешественников второй половины XVII века // Итальянский сборник. М., 1999. Вып. 1. С. 104–119.
37. Джотто // Творчество. 2000. №2. С. 19–22.
38. Методические рекомендации абитуриентам. Под ред. Е.И. Пивовара. М., 2000. С. 47–53 (в соавторстве).
39. Цены на произведения искусства Италии XV века и благосостояние художников // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 59–68.
40. Ното Faber. Портрет историка искусства // Итальянский сборник. М., 2000. Вып. 2. С. 5–24 (в соавторстве).
41. Художник раннего Возрождения в восприятии современников // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 123–130.
42. Программа для поступающих на отделение «История искусства» исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 2001 (в соавторстве).
43. Шедевры и деньги. Итальянское искусство раннего Возрождения с финансовой точки зрения // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2001. №3/17. С. 112–116.

44. Социальная история искусства: ее развитие, современное состояние и перспективы // Теория художественной культуры. М., 2001. Вып. 5. С. 184–196.

45. История зарубежного искусства // Историческое образование. Программы общих курсов. Отв. ред. С.П. Карпов. М., 2001. Ч. 2 (в соавторстве; 2-е дополненное издание).

46. Методические рекомендации абитуриентам. Под ред. Е.И. Пивовара. М., 2001. С. 47–53 (в соавторстве; переиздание).

47. Микеланджело и мраморщики города Рима: история одного конфликта // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 396–401.

48. Мир художника раннего Возрождения. М., 2002.

49. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003 (издание 2-е исправленное и дополненное).

50. Записки художника Нери ди Биччи и алтарный образ «Вознесение Марии» из собрания ГМИИ // Итальянский сборник. М., 2003. Вып. 3. С. 85–91.

51. Сотрудничество художников в Италии XV века: средневековая традиция и ренессансные новации // От Средних веков к Возрождению. Сборник в честь профессора Л.М. Брагиной. СПб., 2003. С. 355–366.

52. Игорь Новиков. Скульптура. М., 2003 (вступительная статья).

53. Леонардо да Винчи и его заказчики // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 101–111.

54. Художественные проблемы скульптуры Раннего Возрождения. Программа лекционного курса. М., 2007.

Кафедра истории отечественного искусства

ПРОФЕССОР А.А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ



Нет на свете ничего интереснее «человека». Настоящего, живого человека, созданного природой и историей. В моих «сказках действительности» я не истолковываю человека. Я рассказываю о нем подлинном, настоящем, каким он прошел перед моими глазами и каким он мне показался. Я пишу о тех, с кем встреч уже не жду на этом свете...

Зинаида Гиппиус. Живые лица

Многие годы жизнь Алексея Александровича Федорова-Давыдова (1900–1969) была связана с Московским университетом. Тут он преподавал, заведовал кафедрой, воспитал учеников. Его преподавательская деятельность, которой он отдавал много сил, тесно была связана с его научными интересами. Он был в числе тех ученых, которые плодотворно сочетали научную деятельность с педагогической, справедливо полагая, что одно способствует успешному развитию другого. Как это происходило, для нас, ныне работающих в Университете, да и не только, конечно, представляет особый интерес. Надеемся, не только чисто исторический...

В представленном читателю тексте нет места домыслам. О том, что не пришлось увидеть своими глазами, восстанавливается по текстам, по воспоминаниям — в первую очередь — самого описываемого здесь «человека». В последние годы жизни я на правах последнего ученика¹ часто бывал у него, мы о многом беседовали. Старики, как известно, склонны вспоминать прожитое и виденное. Многое запомнилось. Плюс ко всему, уже после кончины Алексея Александровича я продолжал дружить, по-другому и не скажешь, с вдовой (также до её кончины), и многие биографические и просто житейские моменты становились понятнее, живее.

Что касается научной работы ученого, то тут в нашем распоряжении его книги и его статьи. Нужно дать им объективную оценку, ведь многое в науке изменилось. Хотя стремление сказать «правду», как бы она ни понималась, все же остаётся. Федоров-Давыдов никогда не искажал историю искусства, даже в моменты своего увлечения всякими «теориями». У него они являлись некими идеологическими «довесками», которые было легко как добавить, и так, как нынче делается, убрать. Кажется он сам это понимал прекрасно. Поймем и мы (нам, правда, легче).

* * *

Итак.

Будучи ровесником века, о чем и сам Федоров-Давыдов постоянно помнил, он рос и мужал вместе с ним. Поэтому интерес к тому, что происходило на глазах, что непосредственно отразилось на судьбе, было именно «его» в самом прямом смысле слова. И это «его» порой оказывалось, чему, собственно, удивляться не приходилось, порой крайне непростым.

Родившись в Москве в семье известного издателя детской литературы и писателя 18 марта 1900 года, он заканчивает в 1918 году Первую московскую гимназию. Идеи революции захватили юношу. Он решительно порывает с семьей, желая начать самостоятельную жизнь. Вот почему уезжает в провинцию. В городе Юровец Иваново-Вознесенской области начал свой трудовой путь, первоначально редактором местной газеты. Желание продолжить гуманитарное образование приводит Федорова-Давыдова в Казань, где он поступает на историко-филологический факультет Университета, который окончил в 1923 году.

В Казани тогда, как и во многих провинциальных центрах, заинтересовались новым искусством. В ново-старую столицу Москву летели депеши, что «нового в искусстве?» Сами казанские художники увлекались графикой и поэтому организовали ряд выставок, одна из них была А. Федорова (как понимаем и «-Давыдова»). Кроме того, имела значение показанная летом 1920 года «1-я государственная выставка искусства и науки», на которой были представлены произведения от

реалистов прошлого века до новаторов, преимущественно мастеров «Бубнового валета». Наконец, некоторое время в городе пребывал П.А. Мансуров, соратник В.Е. Татлина, знакомивший с принципами беспредметного искусства. Поэтическая группа местных поэтов-футуристов организовывала дискуссии по проблемам современного искусства.

Что же Федоров-Давыдов?

Помимо учебы в Университете, он рисовал, писал красками. Как и многие, кто стал позже именитыми историками искусства. Известно, профессиональные мастера кисти, вообще полагают, что искусствоведы — несостоявшиеся художники, им мстят и поэтому занимающиеся художественной критикой. Хотя большинство историков искусства предпочитали писать стихи, и некоторые до старости, продлевая свой юношеский инфантилизм как можно дольше, в цеху поэтов — в отличие от художников — их не принимают всерьез.

Вот такая-то история...

А.А. Федоров-Давыдов участвовал на выставках в Казани, его имя упомянуто в ряде каталогов. Позже он своё увлечение демонстрировать не стал, и было понято почему. Вдова через несколько лет после кончины ученого как-то мне под большим секретом показала несколько рисунков. Они не были плохими, они были просто неинтересны, а своим нарочитым узором выдавали плагиатора столичного стиля модерн в графике. К тому времени дело это окончательно оказалось бесперспективным. Тем более, что вскоре началось увлечение живописью «Бубнового валета», футуризмом, конструктивизмом, Казимиром Малевичем. Позже такие увлечения скажутся уже во время работы в Москве. Также известно, что Федоров-Давыдов, как и все, писал стихи, но какие нам, увы, неизвестно. Сам он о них впоследствии умалчивал; наверное, был ими недоволен.

Помимо знакомства с левыми, как тогда говорили, течениями важным представлялось увлечение наукой. Для дипломной работы был взят в качестве исследуемого материала русский лубок, точнее «народные картинки», опубликованные в свое время Д.А. Ровинским. Тут «народные картинки» изучались с социологической точки зрения. И вот, сказалось увлечение молодого ученого марксизмом. Конечно, наследие Кар-

ла Маркса тогда в России понимали поверхностно, более того, в отношении искусства через его интерпретацию у А.В. Луначарского и, особенно, В.В. Фриче, которые были «марксистами со стажем», то есть «дореволюционными». Собственно, сами результаты творчества рассматривались ими как выражение определенных классовых интересов, порой и производства, которые их определяли. Увлечение такой социологией, позже названной «вульгарной», прошли у Федорова-Давыдова через все 1920-е годы². Тогдашний руководитель диплома в университете сообщил ученику, что ничего не смыслит в новейших теориях и судить может о качестве работы только в отношении анализируемого конкретного материала. На том они и порешили.

С тех пор у Федорова-Давыдова и повелось говорить об искусстве в двух частях: в одной о классовых и производственных отношениях, создающих «базис», в другой, собственно, о художественном материале — «надстройке». И как это получалось (или не получалось), ещё увидим. Характерно, что идеология исключалась, как и всякие разговоры о психологии творчества, фантазии и интуиции, не говоря уже о запретном «духовном».³ Та социология и была-то потому вульгарной, что искусство непосредственно выводила из «базиса». Позже молодой марксист напишет книгу «Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки» (1925).

Помимо таких «теорий», тогда казавшихся непогрешимыми и новыми, Федоров-Давыдов вникал в собственно художественную жизнь, как прошлого, так и нынешних дней.

В Казани он ознакомился с деятельностью музея, в котором прекрасно были представлены малые голландцы (их любили собирать купцы). Музеем издавался «Казанский музейный вестник», в котором появлялись статьи Б.П. Деннике и Б.Р. Вишпера. Именно в Казани была издана известная работа «Проблемы и развитие натюрморта» Вишпера, которая могла заинтересовать молодого Федорова-Давыдова (что скажется в дальнейшем).

И все же жизнь в провинции тяготила. Пора было возвращаться в Москву, что и было осуществлено в 1923 году. Отметим, что сам Федоров-Давыдов был человеком сугубо москов-

ским. Тут он чувствовал себя «своим». Да и характер его был «московский», с некоторой долей местного барства и купеческой, простите меня, дури, что мирно уживалось с верой в скорую победу всемирной революции и склонностью к хлебо-соlectству в доме.

Работу о социологическом исследовании лубка заметил Фриче, старый марксист, авторитет которого был велик. Собственно, Федоров-Давыдов являлся его последним и любимым учеником (о чем враги его помнили). Выработывая свой метод, Федоров-Давыдов также опирался на работы Вильгельма Гаузенштейна, тогда часто переводившегося на русский язык. Этот ученик немецкой школы, используя приёмы Ю. Мейера-Грефе (он также охотно переводился⁴), сочетал артистический эссеизм того с упрощенной социологической интерпретацией материала. В журнале «Печать и революция», в котором Федоров-Давыдов работал в качестве секретаря редакции, в 1924 году появились его рецензии на книги Гаузенштейна. Кроме того, как ученого его увлекала «стилевая» история искусства, восходящая к Генриху Вёльфлину. История искусств как история стилей приучала к обобщениям исторического материала. Правда, больше чем сам основатель новой методы привлек внимание Кон-Винер, у которого чередовались стили «конструктивные» и «орнаментально-декоративные». Сугубо внеисторичные в отличие от «Ренессанса» и «барокко» у Вёльфлина, но для России хорошо приемлемые левые категории работали, во всяком случае, для того времени.

Затем Федоров-Давыдов, занимавшийся русским искусством, приспособит (что было внове) западную методологию к отечественным реалиям, да и стилевые тенденции новейшего искусства, ему современного, поймет по-своему. Важно, что будучи современником века, он много занимался именно современной художественной практикой, её анализом. Тем самым доказывая, что история искусства неотделима от актуальных художественных процессов.

В 1920-е годы Федоров-Давыдов активно выступает как художественный критик. Нет смысла перечислять заметки, им тогда написанные. Тут важен сам факт. В своих текстах он не стремился к виртуозному владению словом, как это было у А. Эфроса или Я. Тугендхольда. Ему хотелось конкретности, яснос-

ти. Так, казалось, было легче добраться до сути. Стилистика текстов Федорова-Давыдова сложилась в те годы. Она проста, язык статей понятен.

Автор умел просто сказать о сложном, не упрощая этого сложного. Печатаясь в массовых изданиях, он учитывал вкусы аудитории. Важно было не слишком умничать. Важно было продемонстрировать, что и кто показал на той или иной выставке. Заметим, что многие статьи посвящены мастерам графики. Что, конечно, неслучайно. Он сам понимал толк в том искусстве, которым некогда занимался. Кроме того, по приезду в Москву (о чем вспоминал, правда, неохотно) ему пришлось работать домашним секретарем у А.А. Сидорова, известного знатока книги и графики. Работа шла над каталогом книг и рисунков личной коллекции того.

Увлечение русскими «левыми» также продолжает сказываться. Ему интересны опыты Д.П. Штеренберга, утонченного кубиста-дилетанта Парижской школы, друга Луначарского и в те годы заведующего отделом ИЗО Наркомпроса. Среди многих был выделен К.Н. Редько, склонный к своеобразной метафизике. Тем не менее, занимаясь обзором московским выставок, критик замечал, что авангард идет к закату. Появляется определение «новый реализм», а несколько позже и «идейный». Все эти термины потом отменит «социалистический реализм», но тогда время для него ещё не пришло.

Характерно, что о многом заставила задуматься не только ситуация в Москве, но и привезенная из Германии выставка современного искусства, преимущественно позднего экспрессионизма и Новой вещественности. О некотором «шоке» от немцев говорили тогда все, и важно, что их искания многим отечественным мастерам оказались близки. Кроме того, о том, что творилось на Западе, представления в целом были довольно-таки смутными. А так две страны, пережившие революции, почувствовали в чем-то близость. Правда, жесткий веризм и магический реализм прижились не у многих москвичей. Но важно было другое: сигнал о решительном повороте к образам реальности был дан. Сами перемены в искусстве отечественных авангардистов свидетельствовали о многом. Появлялась советская тематика, наметилось возвращение к традициям. Утвердились определенные иконографические

типы («рабочий», «город», «деревня», «война» и т.п.), о чем критик пишет в своих обзорах.

При стабилизации общества на рубеже 1920–1930-х годов необходимо было где-то служить, а не только мотаться по редакциям.

Характерно, что в начале 1930-х годов Федоров-Давыдов становится заведующим отделом нового искусства в Государственной Третьяковской галерее⁵. Вместе с Н.Н. Коваленской он в ГТГ устраивает новую комплексно-социологическую экспозицию в галерее. Развеска, предложенная в своё время И.Э. Грабарем и считавшаяся революционной, была сильно изменена и к ней добавлен новый актуальный материал. Путем диаграмм и текстовых указаний, помещенных среди картин, был обрисован путь искусства от разорения крестьянства и становления буржуазии до промышленного капитализма. Путь от реализма к беспредметничеству. В 1929 году в Третьяковке была организована выставка К.С. Малевича. Федоров-Давыдов, выступивший её куратором, попросил художника специально к ней написать ещё один «Черный квадрат» (так что в настоящее время их в галерее два). Кроме того, куратор выпускает и небольшую, в десять страниц, брошюру об известном мастере супрематизма.

Характерно, что обладая теоретизирующим складом ума, хотя отвлеченностей всяких и не любил, Федоров-Давыдов склонен обобщать собственный опыт. Так он пишет ряд статей о методе художественной критики и о современной музейной работе. Наконец, продолжая научную работу, ученый поступает в аспирантуру Института археологии и искусствоведения при РАНИОНе.⁶ Тут он пишет диссертацию «Русское искусство промышленного капитализма», которую защищает в 1928 году, а издает в 1929 году.

Книга стала знаменита. В организации материала по истории искусства рубежа XIX–XX веков хорошо чувствуется заданность определенного метода. Одна часть работы рассматривает экономическое развитие России, так как автор полагает, что стиль вырабатывается в производстве. Учитывая темпы хозяйственного роста страны и экспорт зерна, казалось, легко понять, как менялась стилистика искусства. Много цифр, много диаграмм. Однако, конечно, вся социологичес-

кая часть все же выглядела «мертвым грузом». Характерно, что через много лет при перепубликациях книги вся «социология» опускалась. Так распорядилась история. Так поступаем и мы. Что касается самой истории искусства, то и тут видны определенные коррективы, ведущие к неким схемам. Это было необходимо методологически, так как социология требовала оперирования общими понятиями. И путь был намечен: от реализма к «абстракции».

Истоком нового искусства служит «русский импрессионизм». Как его понимать Федоров-Давыдов указывает в специальной статье, ему посвященной и тогда же опубликованной. К тому времени, когда писались диссертация и статья, укоренилось некое крайне общее представление об импрессионизме, который рассматривался в категориях стиля. Было предопределено, что главный жанр в импрессионизме — пейзаж. Так что можно говорить о некоем общем «пейзажизме», для которого характерен пленэр, свобода живописи, отказ от темных красок и кадровость построения композиции. Сюжетность постепенно уходит из картины, а вместо неё важен общий колористический эффект. То есть появляется тяга к бессюжетности и, вместе с этим, к безыдейности. Конечно, такая концепция построена на многих допущениях. Все национальные импрессионизмы (а мы прекрасно видим разницу между французским, немецким, польским, венгерским, американским и т.п. вариантами этого «изма») сведены в нечто общее, достаточно аморфное.

Русский импрессионизм, он же «пейзажизм», не являлся, конечно, определяющим. Границы его были размыты. Кроме того, в конце 1920-х годов, когда заканчивалась работа над диссертацией, появилась вновь некая мода на импрессионизм как благодатная реакция уставшего от конструкций и беспредметности искусства. Бросок в сторону импрессионизма без импрессионизма характерен у Малевича, который пишет ряд картин, восстанавливающих первый, ранний период «инстинктивного пленэра». Известность приобрела статья Н.Н. Пунина об импрессионистическом периоде М.Ф. Ларионова (1928 г.). Наконец, поэт Осип Мандельштам пишет стихотворение «Импрессионизм»: «художник нам изобразил / глубокий обморок сирени / и красок звучные ступени / на холст как стру-

пья положил». Такой импрессионизм «без берегов», «без конца и без края» был в методологическом смысле удобен. Характерно, что в журнальных статьях 1900–1910-х годов охотно разрабатывалась тема пейзажа.

Понятно, что этому жанру должен быть противопоставлен натюрмортизм. Заметно, что художники 1910-х годов заметно увлеклись жанром натюрморта. Так что можно было предположить, что одно увлечение сменило другое. Виппер в своей книге, о которой упоминалось, считал, что натюрморт – жанр безмолвный. И уж тем более, как полагали другие, ещё больше безыдейный, чем даже пейзаж. Игра предметами, столкновение форм. Некое натюрмортное сознание, вещизм, как бы сказали теперь, овладел живописцами. Они и природу стали видеть как сумму вещей, без пленэра, как «мертвую натуру». Конечно, на самом деле такой смены жанров не происходило, да и сознание не так быстро менялось. Некоторые тогдашние ученые говорили, что текучее сознание, воодушевляемое потоками финансов и быстрой ездой на автомобилях, отрицает материальность. При стабилизации общества материя вновь побеждала. Таков вывод. Эффектно, не правда ли?

Эффектно, но несколько не исторично. Тем не менее, дерзость ученого импонировала многим. Она любопытна и сейчас. И хотя сам Федоров-Давыдов отказался в дальнейшем от догм вульгарной социологии, у него осталось одно, важное, а именно тяга к большим обобщениям. Даже в малых статьях такая тяга у него проглядывает. И в дальнейшем она проявится ярко и самобытно.

Конечно, жаль, что с марксизмом в искусствознании было покончено в России раз и навсегда. Системосоздающий, он мог бы пригодиться. Однако, выплескивая воду, выплеснули и ребенка. Социология не прижилась в нашей науке. Просто надо было избавляться от «вульгарности», внимательнее читать «Капитал» и, особо, черновые записи к нему (они тогда не были изданы), то есть учиться и учиться. Западная наука об искусстве, когда она склонна к обобщениям, без марксизма не обходится, будь то Ф. Анталь и А. Хаузер, структурализм и постструктурализм. М. Фуко или С. Жижек. Ну, что ж... Страна победившего как бы марксистского учения обходилась без него. Помнится, когда в Москву приехал в конце 1960-х годов

Умберто Эко, он в публичной лекции говорил о важности социологического анализа общества, а из зала у него спрашивали, а как же «дух». И тот удивился, тоже мне, сказал он, страна марксизма.

Сама «болезнь левизны» тогда касалась интимной связи между марксистской идеологией, пусть и вульгарной, и практиками левого искусства. Одно часто сопутствовало другому. Некоторое время Федоров-Давыдов был увлечен идеями производственного искусства. Так он зачитывался (и рецензировал) книгами Б.И. Арватова и Н.М. Тарабукина. У первого он ценил книгу «Искусство и классы» 1925 года. Там обосновывался принцип перехода к производственному искусству. Картина «умерла». Смерть станковизма наступила потому, что победивший пролетариат не нуждался более в автономном художественном продукте — проявлении товарных отношений в капиталистическом обществе. Картина как товар и как выражение личных эмоций оказалась новому обществу не нужна. Об этом ясно и четко, помимо Арватова,⁷ говорил Тарабукин в своей книге «От мольберта к машине» 1923 года.

Ближайшим другом и соратником Федорова-Давыдова в те годы стал И.Л. Маца, политический эмигрант из Венгрии, некоторое время проживший в Германии. Убежденный коммунист (вплоть до конца своих дней, а умер он в 1974 году, будучи профессором МГУ), он также был сторонником левого искусства. В отличие от методологии русского ученого, который стиль выводил из производства, Маца считал, что борьба течений в искусстве — продолжение классово-борьбы. Такую позицию он высказал в книге «Искусство Запада», изданной в Москве в 1929 году. Выученик Вельфлина, друг Кандинского, с которым встречался в Баухаузе, он прибыл в Россию по приглашению Коминтерна. И тут же включился в борьбу с пережитками буржуазного сознания, подружился с Владимиром Маяковским и Александром Родченко, а до этого знал Эля Лисицкого. Наверное, любопытно было видеть этих двух энтузиастов-теоретиков нового общества, сидящих в пустых комнатах (старая мебель подлежала ликвидации) и пьющих алкоголь из пробирок (они стерильны и функциональны!), обсуждая, как покончить с прошлым бытом.

Сам Федоров-Давыдов принимал непосредственное участие в оформлении революционных празднеств в Москве. Как

он сам рассказывал впоследствии, весьма эффектной акцией стало оформление Тверской улицы. Бочку с красной краской скатили по спуску от Телеграфа. В бочке были пробиты дырочки, и вскоре таким образом вся улица и деревья на тротуарах (тогда они ещё росли!) были окрашены в цвет революции: победы и крови.

Многое, однако, творилось в те годы интересного, о чем и не вспоминается. Так, от случая к случаю.

Многое менялось и менялось быстро. Вскоре левой идеологии ни в искусстве, ни в искусствознании не стало. Сталинский режим стал тяготеть к классике, а «Краткий курс ВКП(б)» заменил все теории. Карьера Федорова-Давыдова надломилась не в силу происков врагов. Он сам способствовал своему падению. В какой-то лекции в Третьяковской галерее он позволил себе, говоря о современном искусстве, сказать, что художнику все равно, чей заказ исполнять, как сапожнику, шить ли сапоги для Сталина или для Гитлера. По тем временам такое сравнение грозило карами. Опомнившись, увлеченный лектор написал письмо вождю, пытаясь пояснить, что он имел в виду. Ответа не было. В прихожей стоял наготове чемоданчик, а в нем кусок мыла, теплая рубашка и кальсоны. При аресте надо было успеть схватить его с собой, ведь дорога могла быть дальней и непредсказуемой. Однако ареста не последовало. Просто известный ученый остался без работы. Карать голодом Сталин, как известно, умел. В отчаянии Федоров-Давыдов как-то брел по улице. Ему встретился Сергей Эйзенштейн, с которым был хорошо знаком. Узнав, что друг без работы, тот предложил ему пойти к нему. У знаменитого режиссера был некий политический иммунитет, что позволяло ему покровительствовать некоторым изгоям общества.

Так закончился один период жизни и творчества, начался другой. С 1934 по 1937 год Федоров-Давыдов заведовал научно-исследовательским сектором Государственного института кинематографии. Теперь проблемы кино для него стали наиважнейшими. Среди новых героев оказались Дзига Вертов, В.И. Пудовкин и другие. Пришлось изучать язык нового искусства, важнейшего из всех существующих (В.И. Ленин). Задача: выяснить основы изобразительности в кадре. Какова пластика, за счет чего она создается.

Затем последовало новое. Из кино он ушел и пришел преподавать в Текстильный институт (1934–1944). Там стал профессором и деканом художественного факультета. Теперь надо было заняться «художественным оформлением ткани». Согласно моде, в рисунке были популярны сюжетные композиции: автомобили, комбайны, снопы. Искусство текстиля ещё хранило некоторое время следы производственной тематики. Ряд статей Федорова-Давыдова был посвящен «искусству текстиля».

Тем не менее, в 1930-е годы стали определяться новые научные интересы, помимо кино и тканей. И тут открывается много для самого ученого нового. Вскоре главной темой, над которой стал работать Федоров-Давыдов, явился русский пейзаж, его история от истоков до сегодняшнего дня. Конечно, это не отменяло других интересов, но все же пейзажная тема становилась со временем преобладающей. Это как-то выделяло Федорова-Давыдова среди других ученых.

Многие с удовольствием прописывали тему «портрета» во всех веках, трактуя его как «образ человека в искусстве». О портрете писали В.В. Павлов, Ю.Д. Колпинский, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов и др.⁸ Интерес к жанровой структуре искусства Нового времени был, действительно, определяющим, чуть ли не объясняющим «всё» (Б.Р. Виппер и его ученики). Время всяких теорий прошло. Контакты с западной наукой постепенно приостанавливались. Самое большое, на что были способны историки искусства у нас, так это — описывать несколько приблизительно некий фон, среду, в которой вызревало и существовало какое-нибудь явление искусства (при этом надо было не впасть в буржуазный объективизм и компаративизм). Говорить о живописи как о живописи, впрочем, также и о других искусствах и их специфике, было затруднительно (могли обвинить в формализме). Лучшие работы отечественных ученых делались всегда вопреки господствующей идеологии, почему на них неоднократно и нападали в печати партийные критики. Очевидно, что всякая история искусства, написанная более или менее корректно, для власти враждебна, для советской тем паче. Художественное творчество подразумевает свободу, а об этом говорить в период диктатуры трудно.

В 1947 году Федоров-Давыдов защитил докторскую диссертацию «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века», опубликованную через шесть лет.

Век XVIII-й его затолкала социально-политическая невзгода. Говорить и писать о любимом начале XX столетия становилось нельзя (можно было только помнить). Убежищем стал стиль ампир, как московский, так и петербургский, с одной стороны. А с другой, что существеннее, пейзаж в искусстве России, стране «пейзажной» от Бога. Как жанр, тот был тут привлекателен всегда. Своей относительной безыдейностью ландшафт мог привлечь в эпоху диктатуры, ибо легче было спастись от выжигающего всё вокруг солнца коммунизма в тени дубрав. Так и писал историю пейзажа российского, от истоков до Левитана и далее Федоров-Давыдов⁹.

Реальный пейзаж страны, болотистый, скверный, мрачно-ватый, какой-то неубранный под кистью живописцев преобразался. Нет ни комаров, ни мошек, так беспокоивших ещё Пушкина. Хотя солнечные светлые деньки в стране, её центральных областях, редки, вот мелькнут и погаснут, живопись не дает такого пессимистичного взгляда. Для живописи пасмурность, в отличие от реальности, — редка. По краскам своим пейзаж в русской живописи наименее мрачный жанр, чем и хорош.

При всей любви, быть может, и несколько вынужденной, к пейзажу в искусстве особого интереса к природе как таковой Федоров-Давыдов не высказывал, хотя писал не раз, что пейзажисты учат ценить её. Ограничивался в последние годы своим дачным участком, где больше всего ценил пионы, и казалось, только и ждал, когда же они зацветут. Для него они олицетворяли календарь природы. На даче имелся и кабинет с библиотекой. Но там как-то не работалось. Как истинный ценитель пейзажа, ученый был по складу своего характера жителем сугубо городским.

Наконец, конечно, стоит заметить, что круг его интересов был шире, чем только история русского пейзажа в живописи. И это можно заметить и по первым публикациям 1920-х годов. Помимо критики и рецензий на книги, для него важными оказались статьи для Большой советской энциклопедии. Среди них можно приметить статью «Ампир» 1926 года, которая

найдет отклик в дальнейшем, о чем ещё будет возможность сказать. Вызревание «сталинского ампира» предполагало внимание и к прототипам.

Важным, как для 20-х и 30-х годов представляется внимание к проблемам реализма в русской живописи XIX века (так называлась и небольшого объёма книга 1933 года). Помимо этого появлялись статьи и книги об А.А. Иванове, В.Г. Перове, В.И. Сурикове, И.Е. Репине и других. Собственно, эти мастера уже воспринимались «классикой», и само увлечение ими после хаоса 1920-х годов стало характерной приметой эпохи. Не только для Федорова-Давыдова.

Собственно, ученого интересовало искусство, в котором нет усложненного семантического «дна». Так будет и в дальнейшем. Собственно, и само русское искусство того столетия такого «дна» не предполагало, а попытки других исследователей нагрузить «ладью» русского искусства большим смысловым грузом, чем оно выдерживало, могло привести к тому, что она могла и затонуть. Русское искусство могло быть или поэтическим, или социально озабоченным, а другого ему для того века как бы и не было дано. Пейзаж выбирал среди этих полюсов некую срединную дорогу, чем и был привлекателен.

Начиная с 1937 года, у Федорова-Давыдова стало все больше появляться работ о мастерах-пейзажистах. Его героями становятся С.Ф. Щедрин, С.С. Щедрин, М.М. Иванов, И.И. Левитан, Ф.Я. Алексеев, Ф.А. Васильев, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин и др. Многие из этих работ достраивали здание «истории русского пейзажа XVIII – начала XIX века». Таким образом выстраивалась определенная концепция. Позже она будет дополнена, а основные идеи в отечественном искусствознании прижились и теперь воспринимаются как «классические». Ученому казалось, что именно в пейзаже формировались или четко выразились существенные черты каждого этапа русского искусства, а влияние этого жанра на другие было плодотворным. Ему было важно подметить композиционно-типологические приметы времени в структуре пейзажа-картины, а интерес к пленэру рассматривался как двигатель к реалистическому претворению художественного образа. Собственно, ученый внушал доверие к самим свойствам искусства.

Все это нашло развитие и в дальнейшем. К 1960-м годам, дополняя изучение XIX столетия, Федоров-Давыдов, пользуясь наметившейся либерализацией в отношении художественной культуры и искусства, стал больше уделять внимания рубежу XIX–XX веков. Он как бы вернулся к тому материалу, который привлек его и в книге «Русское искусство эпохи промышленного капитализма». Капитальной работой явилась монография о Левитане. Само искусство мастера рассматривалось предельно широко. И путь от «Владимирки» и «Вечернего звона» к картине «Над вечным покоем» и неоконченной «Озеро. Русь» представлялся значительным. Если раньше для ученого это был путь от реализма и социальной предназначенности искусства к декоративизму, то теперь это — один ряд философского истолкования действительности. Чеховские настроения позднего Левитана несли в себе большой эмоциональный заряд и его виды в сумерках таили особое настроение. Неудивительно, что породив особую школу, сам мастер не нашел себе достойного ученика. Да и время требовало перемен. Каких? Сам автор дал на это ответ, написав «Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Очерки» (издана в 1974).

Одним из серьёзнейших увлечений ученого в последние годы стало творчество М.В. Нестерова и М.А. Врубеля. Ясно, что эти два мастера представлялись философами, и этим определялось многое. Особо примечательна здесь статья «Природа и человек в творчестве Врубеля (к вопросу об образном мышлении и проблематике творчества художника)» (1968). Раньше исследователя интересовал «чистый» пейзаж, более того, он изучал, как тот выходил из поздней иконы и петровской гравюры, а также декоративной живописи рококо. Тут же, после его господства в XIX веке, вновь возникла проблема сложности такого жанра, когда он не только фон (как некогда у В.Л. Боровиковского), но некая эмоциональная среда. В отличие от других исследователей тех лет, которые у Врубеля хотели видеть следы влияний Ницше и Шопенгауэра, Федоров-Давыдов стремился увидеть духовную глубину образов, исходя из самой картины, ее композиционной и колористической структуры.

Наконец, можно отметить и последние небольшие журнальные статьи об отдельных картинах Левитана и, особенно,

Врубеля. Словно стремясь дополнить свой обобщающий типологический метод читателю, представляются детальные штудии, когда исследуется вязь мазков на холсте, распределение отдельных колористических пятен. Ему интересно, как создан цельный оптический образ. Само же завершение творческого пути работами о Врубеле представляется глубоко символичным. Не то, чтобы он шел к наследию этого художника всю жизнь. Просто то время бурных перемен в общественном сознании (напомним, на дворе — «оттепель»). Мятежный дух автора «Демона» и многих выдающихся портретов, а также знаменитой «Сирени», вполне соответствовал обновляемому сознанию. Для самого же ученого этот мастер вполне соответствовал внутренним поискам. Вспомним, что в ГТГ в 1910-е годы висела одна картина Коровина и две Врубеля. На этом история дореволюционного искусства России кончалась.

Последние годы Федорова-Давыдова были омрачены тяжелым недугом: он потерял зрение. Для каждого такая болезнь трагична, а для историка искусства вдвойне. Альбом о Врубеле со своей статьей, о которой уже говорилось, он не смог увидеть, а лишь, поглаживая, держал в руках. Дарственную подпись, которую он делал мне, ему пришлось писать фактически наугад. Врачи плохо представляли себе, в чем причина потери зрения, скорее всего, от болезни «быть Федоровым-Давыдовым», то есть сугубо нервной. На это имелись свои причины.

Что касается творческих планов, то, судя по тому, что он мне говорил в последний год своей жизни, ему хотелось прощупать этический нерв русского искусства. Видимо, Врубель был только началом какого-то нового задуманного исследования.

Помимо пейзажа постоянный интерес Федоров-Давыдов испытывал к истории русской архитектуры. В этом смысле, помимо небольших статей и заметок, примечателен его небольшой текст «Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года» (1953). Тут нашел развитие его интерес к стилю ампир.

Чрезвычайно важным явилось исследование «Образ Петербурга в русском искусстве», которое было опубликовано

после кончины автора. Кто только из русских не был увлечен образом города-призрака на берегах Невы? Символом мощной красоты, сотворенной под серым небом, олицетворением силы государства и поводом для раздумий о причудливых путях развития страны? Тут проявилась эрудиция автора, тонкое чувство русской культуры и всего того, что можно помыслить под словом «пейзажизация», ибо город на реке с многочисленными каналами и садами был миражной утопией, возникшей среди болот. Город, который и вдохновлял, и морально убивал. Федоров-Давыдов с замечательным мастерством сочетал образы изобразительного искусства, литературы и поэзии. Собственно, этот глубоко прочувствованный текст стоит несколько особняком в наследии ученого, но свидетельствует о многосоставности его дарования.

Суммируя все сделанное ученым, поражаешься его умению реагировать на разные явления в истории искусства, находить всюду нужные слова и образы. Тысячи и тысячи страниц его научного наследия, наверное, ещё будут привлекать не раз. Ведь ещё так и не написана история отечественного искусствознания. Со временем её будет писать все сложнее и сложнее. Для мысли Федорова-Давыдова характерно стремление обобщать. Кто-то из его учеников позже сетовал, что как жаль, слишком мало привлекали ученого для создания истории русского искусства (у него есть отдельные заметки по этому поводу). Да, действительно, так и произошло. Теперь уже некому писать подобные масштабные работы, и то, что в своё время было задумано и затем осуществлено И.Э. Грабарем, неповторимо. Та концепция, с некоторыми коррективами, осталась. Особенно в «неудачном» положении оказались XVIII, XIX и XX века, которым, собственно, уделял внимание Федоров-Давыдов. Есть много нового материала, но нет определяющих идей.

Теперь о профессорстве Федорова-Давыдова в Московском университете. Он читал здесь лекции и до войны, и после. Заметно, что он не стремился студентам пересказывать то, чем был увлечен на сам момент преподавания. Писал ли он о пейзаже, слушатель мог и не знать. Ему проговаривалась история искусства XVIII–XIX веков. И в этом лектор отличался от многих других, любивших пересказывать ими же написанное.

Знал ли профессор глубоко и всесторонне русское искусство? Наверное, не более, чем другие маститые специалисты. Здесь значило что-то иное, не просто знания. Скорее умение подать их, интерпретировать произведения. На фактах профессор надолго не задерживался, ему была ближе история без имен, история стилей и типов. И в этом он не знал себе равных (в той области, конечно, которой занимался). Скажем проще, Федоров-Давыдов блестяще владел анализом произведений, особенно живописи. Поэтому у него учились не только истории русского искусства, а также искусству понимать эту историю.

Помнится, уже в 1960-е годы профессор читал лекции в Третьяковской галерее (читать по диапозитивам или иллюстрациям в книгах он не любил). Читал в день, закрытый для посетителей. Поэтому можно легко было переходить из зала в зал, да никто и не отвлекал внимание аудитории. Бывало, он чуть ли ни брал картину, если та была небольшого размера, в руки и хозяйским жестом указывал на всякие любопытные детали, которые так толком и не заметишь. Конечно, жалко, что лекции эти в прошлом, хотелось бы послушать их ещё и ещё раз, а так они не передаваемы ни по интонации, ни по разбору самого материала. Много незабываемого получали студенты, которые ездили с ученым на практику, в первую очередь, в тогдашний Ленинград. Прогулки по городу и Русскому музею, поездки в загородные резиденции...

Живое слово учителя вдохновляло, и слушали его внимательно, чуть ли не восторженно. Кроме того, история русского искусства оставалась непрописанной. Старая, грабаревская привлекала, но все же была издана до революции, а новая только-только возникала. Да и вряд ли «чужая» история русского искусства Федорова-Давыдова могла привлечь. Ему нужна была «своя», и она в устном виде существовала. Помимо лекций и практик имели значение и семинары, которые обычно проходили остро. Доклады студентов обсуждались всей группой в атмосфере дискуссий. И тут бурный характер мэтра проявлялся вовсю. Сам привыкший с юности к полемике, он свой былой задор переносил и сюда. Его побаивались.

Профессор-Зевс, наш кафедральный Зевс умел сердиться качественно. Не просто мелкий каприз, но событие! И в гнев

своём становился страшен. Что он творил во время защиты дипломов! Плохо сшитые страницы чьей-нибудь неудачной работы могли полететь в стену и от мощного удара рассыпаться. В тишине был слышен только зевсов рык: «Кто притащил сюда эту филькину грамоту?». И профессор топтал ногами валяющиеся на полу листы. Как ни странно, все эти выходки имели благотворное влияние на учащихся. И все старались, чтобы не прогневить профессора.

Было ли что-то смешное в жизни нашего профессора? Конечно, легенды украшают жизнь каждого университетского ученого. Без них университетское мифотворчество и гроша медного не стоит. Если нет сказаний, значит и не было профессора. Вот такая история случилась у Ф-Д. Он сидел у себя дома в кабинете и писал очередную статью, поглядывая в журнал «Аполлон»... Тут его «Паркер»¹⁰ сломался и он сердитый бросил его в стену. На стене осталось пятно. Тогда он посмотрел на свои золотые часы и понял, что опаздывает в Университет. Бросил их на пол и растоптал. После чего спустился в гараж и пытался вывести машину на улицу. Не удалось. Он её разбил. Тогда он поехал на метро и заблудился. Стал звонить на кафедру. Ему сказали, что к нему подъедут, если он скажет, где находится. Тут профессор рассердился не на шутку. Он сказал: «Если бы я знал, где нахожусь, не стал бы Вам звонить!»

Вокруг профессора сама собой складывалась школа. Она была довольно-таки велика по численности. Другие имелись у Лазарева, Алпатова и Виппера (о ленинградской в данном случае не говорим); в какой-то степени они конкурировали. Но только Алпатов касался истории русского искусства, все другие были «западники». В Университете к Випперу и Алпатову относились несколько скептически (хотя те некоторое время тут и преподавали), сказывалось столкновение «титанов», которые друг другу каких-то ошибок и неверных суждений не прощали и внушали ученикам, что у тех «болтовня», а тут подлинная университетская наука. Все и верили в это.

Школы имели некоторую консолидацию за счет того, что старшие выпускники *alma mater* работали по редакциям, в музеях, министерствах. Молодые вольно или невольно приходили работать к ним же. Все хорошо знали друг друга.

Кроме того, имелся обычай профессоров принимать учеников у себя дома или даче. Ирина Николаевна Федорова-Давыдова вела дом, была, как полагается профессорской жене, прекрасной и гостеприимной хозяйкой. Заметим, что с ней было легко общаться, а с профессором трудно. Вот почему многие сбегали пить чай к ней на кухню, чем удивляли профессора, а к кому Вы, собственно, пришли? Однако муж и жена умели сбалансировать ситуацию. При этом Ирина Николаевна в кафедральные дела не вмешивалась, не представляла интересы «теневых кабинетов», как порой получалось у иных. Она была умна, тактична и остроумна, многим помогала в житейских делах, кому советом, а кому и деньгами. Их сын, затем известный археолог, также профессор Университета, искусствоведческих «посиделок» не любил, хотя порой, особенно в дни рождения, присутствовал. У школы имелась некая «семейная традиция» общения. Потом, конечно, в связи с кончиной мэтра школа уже собиралась в памятные дни — 6 июня. Стала проводиться ежегодная Федорово-Давыдовская научная конференция. Она состоится каждый год и поныне. У «его» учеников появляются свои ученики. Так что традиция научной деятельности А.А. Федорова-Давыдова жива.

В первые годы после ухода профессора из жизни, собравшись вместе, ученики вспоминали былое. Так общие представления складывались в некое «житие», полулегендарное, полное всяких чудес, смешных недоразумений и т.п. (о них можно было бы составить отдельный увлекательный рассказ).

Вспоминались и последние дни ученого. Слепой, он грустно часами сидел в кресле, а ученики или читали ему вслух, или делились новостями. Ясно, дни старика были сочтены.

И вот.

Летом, как обычно, я шел с электрички навестить старика на дачу в Расторгуево. Был мрачноватый грозовой денек. На даче было пусто, и ясно стало сразу, что несчастье случилось. На память я сорвал один пион, который увез в Москву. В городе, уже по телефону, узнал о кончине учителя. Потом через три дня с толпой учеников вернулся в Расторгуево, уже в местную больницу. Вместе с В.М. Петюшенко в морге мы переложили тело в гроб. Траурный кортеж отправился в Москву.

Помнится, был страшный ливень. Гром гремел так, что мнилось, бушует он чуть ли ни в последний раз. Всем было ясно: природа прощалась с ровесником века, что-то пометив в своём календаре. Гроб, что выплыл из здания Академии художеств, застыл среди серебящихся струй. Громатные капли разбивались о доски, словно вопрошая: «Кто там? Кто там?». Так Река Времен дала знак, что принимает Его, покоящегося в хрупкой ладье.

Вскоре ливень, как ему и положено в жаркой, Буддийской Москве¹¹, кончился, а лужи моментально высохли. Траурный кортеж на многих автобусах отправился в сторону Немецкого (Введенского) кладбища. Среди кустов отцветающей сирени была вырыта могила. Каждый прощающийся бросил в неё горсть земли.

«Прощай!»

Через некоторое время над могилой был установлен монумент из черного гранита.

Конечно, всё это символично, профессор, друг, товарищ и Учитель!

Говорил ли, что думал, что чувствовал, что знал? Мы не знаем, но то, что узнали вполне достаточно, пожалуйста, поверь. Поверь нам! Поверь хотя бы теперь...

До скорой встречи.

Многое не было высказано. Так, я знаю, ему удалось умолчать о ряде статей 1920-х годов, где поносились памятники марксистской революции. Осталась неизвестной и статья о монументальной пропаганде. Ему хотелось сказать правду, свою «правду». Возможно, и что-то другое. Чего-то он всю жизнь боялся.

Чего? Чего? С его-то умом, с его-то знаниями?

Скажем откровенно, жизни...

* * *

Что осталось нам в наследство?

Книги, имя, школа...

И поныне школа его, хотя и сильно поредевшая в последние годы, существует. Чему учил он, ушло или уходит с теми выпускниками Университета, которым он преподавал.

Книги?

О них уже была речь.

Школа?

Да. И о ней уже говорилось.

Имя?

Да!¹²

У Ф-Д было умение, как и у ряда других ученых того же поколения, мыслить масштабно, мыслить эпохами, веками, стилями.

Умел, ничего не скажешь!

И это хорошо.

¹ Собственно, так называл меня учитель, а вслед за ним и другие. Надеюсь, что «last but not least», как говорят англичане.

² О социологии искусства у А.А. Федорова-Давыдова мною был сделан доклад на юбилейной конференции, посвященной столетию со дня рождения ученого в МГУ им. М.В. Ломоносова в 2000 году. Архив автора.

³ Хотя В. Фриче, если помнится верно, имел страсть к анализу декаденщины, о чем см. его работу «Поэзия ужасов», очень неплохую по своему качеству. После революции он стал строже по отношению к избранному материалу, как, впрочем, и А. Луначарский, и выбор материала диктовался у них только «классовыми интересами». Судьба его показательна для тех единиц интеллигенции, которые послужили террору, они там стали «правее правых». До революции для интеллигенции марксизм был формой либеральной оппозиции, потом крайне агрессивной.

⁴ Приходится подчеркивать этот факт, так как А.А. Федоров-Давыдов не знал в совершенстве иностранных языков и потому пользовался переводной литературой. Собственно, поэтому он – за редкими исключениями – не занимался и историей зарубежного искусства. Его статья об итальянском барокко была исполнена в рамках необходимого для обучения в аспирантуре.

⁵ Там же ему была предоставлена квартира.

⁶ РАНИОН – Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук. Существовала с 1924 по 1930 г.

⁷ Дружба Федорова-Давыдова и Арватова прерывалась из-за психической болезни последнего. Сам А.А. Федоров-Давыдов отвез того на трамвае в лечебницу, где тот и остался до конца жизни.

⁸ Запоздалым завершением этой традиции можно считать работы В.Н. Гращенкова об итальянском портрете эпохи Ренессанса 1970–1980-х гг.

⁹ Характерно, что после смерти ученого в так называемой «дубовой серии» была издана антология его работ по данной теме «Русский пейзаж XVIII – начала XX века. Исследования, очерки» (1986).

¹⁰ Останки его у меня хранятся в доме.

¹¹ Имеются в виду слова поэта О.Э. Мандельштама.

¹² Его сын, известный археолог, был профессором Исторического факультета МГУ. Внук под именем «Nom mystique» «Фигельсмук», стал известным ученым биологом.

В.С. Турчин

Список основных трудов

1923

Рецензия на книгу Ивана Пуни «Современная живопись» (Берлин: Изд-во Л.Д. Френкеля, 1923) // Книгоноша. 1923. №30. С. 12.

1924

Рецензия на книгу П. Дульского «Лев Крюков. Материалы по истории миниатюры в России» (Казань. 1923) // Печать и революция. 1924. Янв. – февр. Кн. 1. С. 301.

Гаузенштейн // Там же. 1924. Март – апр. Кн. 2. С. 133–139.

Рецензия на книгу И. Гирна «Происхождение искусства» (Харьков: Госиздат Украины, 1923) // Там же. С. 286–288.

Выставка офортов и гравюр П.А. Шиллинговского. Казань // Гравюра и книга. 1924. №2–3. С. 95–96.

Рецензия на книгу В. Гаузенштейна «Искусство и общество» / Пер. с нем. А.Ш. Мороз (М. : Новая Москва, 1923) // Книгоноша. 1924. №3. С. 10.

Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. 1924. Май — июнь. Кн. 3. С. 148–157.

Рецензия на книгу Б. Арватова «Искусство и массы» (М. : ГИЗ, 1923) // Там же. Май — июнь. Кн. 3. С. 274–276.

Художественная жизнь Москвы // Там же. 1924. Июль — авг. Кн. 4. С. 120–129 с илл.

Рецензия на книгу М. Францева «Революционные задачи искусства» (Орел : Красная книга, 1923) // Там же. Июль — авг. Кн. 4. С. 290.

Рецензия на книгу Н. Тарабукина «От мольберта к машине» (М., 1923) // Там же. 1924. Сент. — окт. Кн. 5. С. 296.

Рецензия на книгу П. Дульского «Э.П. Турнерелли» (Казань. 1924) // Там же. С. 303.

О некоторых характерных чертах немецкой выставки // Там же. 1924. Ноябрь. — дек. Кн. 6. С. 116–123 с илл.

Рецензия на книгу Г. Петри и Н. Анциферова «Исторические экскурсии по Эрмитажу» (Л. : Прибой, 1924) // Там же. Ноябрь. — дек. Кн. 6. С. 246–247.

Рабочий в современном изобразительном искусстве // Призыв. Казань. 1924. №6. С. 127–133.

Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа // Красная новь. 1924. Окт. — нояб. №6. С. 329–348.

Рецензия на книги проф. А.И. Некрасова «Византийское и русское искусство» (Изд-во Гумма, 1924); «Великий Новгород» (Изд-во «В. В. Думнов, наследник братьев Салаевых», 1924) // Книгоноша. 1924. №7. С. 8.

Рецензия на журнал «Гравюра и книга» (1924. №1) // Там же. 1924. №16. С. 11.

Город и деревня в русской живописи // Красная Нива. 1924. №30. С. 726–727 с илл.

1925

Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки. — Иваново-Вознесенск : Изд-во «Основа», 1925. 191 с.

Рецензия на книгу М. Шагинян «Перемена» (Л. : ГИЗ, 1924) // Печать и революция. 1925. Янв. — февр. Кн. 1. С. 282–283.

Рецензия на книгу В. Гаузенштейна «Опыт социологии изобразительного искусства» / Пер. с нем. (М.: Новая Москва, 1924) // Там же. С. 300–302.

Госплан по делам искусства // Там же. 1925. Март – апр. Кн. 2. С. 139–144.

Рецензия на книгу Фрица Маутнера «Гипатия». Современная иностранная библиотека (М. : ГИЗ, 1924) // Там же. С. 281–282.

Художественная жизнь Москвы. (По выставкам) // Там же. 1925. Май. Кн. 3. С. 134–144 с илл.

Рецензия на книгу «Искусство и литература в марксистском освещении». Сб. статей и отрывков из произведений К. Маркса, Г. Плеханова, А. Луначарского. (М. : Изд-во т-ва «Мир», 1924) // Там же. С. 295–297.

Рецензия на речь А.В. Луначарского «Социальные основы искусства», произнесенную перед собранием коммунистов МКРКП(б) (М. : Новая Москва, 1925) // Там же. 1925. Июнь. Кн. 4. С. 294–295.

Рецензия на книгу И. Евдокимова «М.А. Врубель» (М. : ГИЗ, 1925) // Там же. С. 295–296.

По выставкам // Там же. 1925. Июль – сент. Кн. 5–6. С. 257–276 с илл.

Проблема формы и содержания в искусстве и ее значение для марксистского искусствознания // Там же. С. 118–132.

Рецензия на сборник статей «Вопросы искусства в свете марксизма» (ГИЗ Украины, 1925). – Там же. С. 542–544.

Рецензия на книгу Б. Арватова «Натан Альтман» (Л. : Петрополис, 1924) // Там же. 1925. Окт. – нояб. Кн. 7. С. 297–299.

Рецензия на книгу П. Реннера «Книгопечатание как искусство» / Пер. с нем. (М. : ГИЗ, 1925) // Там же. 1925. Дек. Кн. 8. С. 267–269.

По поводу статьи Г. Лелевича «О содержании и форме» // Октябрь. 1925. №8. С. 90–101.

Вопрос о новом реализме в связи с западноевропейскими течениями в искусстве // Искусство трудящимся. 1925. №17. С. 3–4.

1926

Агитационный плакат // БСЭ. 1-е изд. — М., 1926. Т. 1. С. 416–418.

Амбир // Там же. Т. 2. С. 508–509.

Каталог выставки картин и рисунков К.Н. Редько. [Вступ. статья]. — М., 1926. С. 5–9.

Ленинградская гравюра и графика // Печать и революция. 1926. Янв. — февр. Кн. 1. С. 76–101 с илл.

Перепечатана в переработанном и дополненном виде под назв.: Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики. — М.; Л., 1928. С. 191–225.

Рецензия на книгу Н. Тарабукина «Искусство дня» (М. : Всероссийский Пролеткульт, 1925) // Печать и революция. 1926. Янв. — февр. Кн. 1. С. 244–245.

Рецензия на книгу А.В. Бакушинского «Живопись и рисунки XVIII–XIX столетий в Цветковской галерее» (М.; Л. : ГИЗ, 1925) // Там же. 1926. Март. Кн. 2. С. 235–236.

Художественная жизнь Москвы // Там же. 1926. Апр. — май. Кн. 3. С. 86–99 с илл.

Рецензия на книгу И. Иоффе «Кризис современного искусства» (Л. : Прибой, 1925) // Там же. С. 235–236.

По выставкам. (Обзор второй) // Там же. 1926. Июнь. Кн. 4. С. 101–112 с илл.

По выставкам. (Обзор третий) // Там же. 1926. Июль — авг. Кн. 5. С. 78–94 с илл.

Новая теория искусств. По поводу книги Ф.И. Шмита «Искусство» // Красная новь. 1926. №5. С. 204–215.

Обзор литературы по изобразительному искусству // Советское искусство. 1926. №8–9. С. 61–62.

1927

Н.Н. Купреянов. [Очерк о Н.Н. Купреянове; список гравюр и рисунков художника, выставленных в музее в 1926 г.]. Казань: Изд-во Центрального музея ТАСССР, 1927. 24 с. с илл.

К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка // Труды социологической секции Института археоло-

гии и искусствознания. [Вып.] 1. — М. : Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, 1927. С. 78–120.

Каталог выставки произведений художника Д.П. Штеренберга, [Вступительная статья] М. : Изд-во Художественного отдела Главнауки, 1927. С. 3–8.

Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. 1927. Янв. — февр. Кн. 1. С. 97–108 с илл.

Рецензия на сб. статей «На путях искусства» / Под ред. В.М. Блюменфельда, В.Ф. Плетнева и Н.Ф. Чужака (М. : Изд-во Пролеткульта, 1926) // Там же. С. 213–215.

Рецензия на сборник «Барокко в России» / Под ред. проф. А.И. Некрасова // Труды секции пространственных искусств. Вып. 1. (М. : Изд-во ГАХН. 1926) // Там же. 1927. Март. Кн. 2. С. 211–213.

Художественная жизнь Москвы. (Обзор второй) // Там же. 1927. Апр. — май. Кн. 3. С. 84–89 с илл. 1927.

По выставкам. (Обзор третий) // Там же. 1927. Июнь — июль. Кн. 4. С. 93–107 с илл.

Рецензия на «Каталог выставки произведений В.И. Сурикова». Гос. Третьяковская галерея. — М., 1927 // Там же. С. 213–214.

Рецензия на книгу «Изобразительное искусство». Временник отдела изобразительных искусств Гос. института истории искусств. Вып. 1 (Л. : Academia, 1927) // Там же. 1927. Авг. Кн. 5. С. 227–229.

Скульптура // Там же. 1927. Окт. — нояб. Кн. 7. С. 183–201.

Конференция по социологии искусств // Советское искусство. 1927. №7. С. 45–47.

А.С. Голубкина. [Некролог] // Вечерняя Москва. 1927. 21 сент. №215. С. 3.

1928

Смысл и задача выставки. Статья в каталоге выставки «Бытовой советский текстиль». — М. : Главискусство, 1928. С. 3–9.

Каталог приобретений государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. [Вступ. статья]. — М. : Главискусство, 1928. С. 3–7.

Культура и стиль // Печать и революция. 1928. Март — апр. Кн. 3. С. 102–107.

Заметки о барочной архитектуре Рима // Труды социологической секции Института археологии и искусствознания. [Вып.] 2. — М. : Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, 1928. С. 98–119.

Предисловие к статье И. Стрижиговского «Обществоведение и пространственные искусства» // Печать и революция. 1928. Май — июнь. Кн. 4. С. 77–80.

Барокко // МСЭ. 1-е изд. — М., 1928. Т. 1. С. 591–594.

Рецензия на сборник «Искусство портрета». Сборник комиссии по изучению философии искусства под ред. А.Г. Габричевского. (Труды Гос. Академии худ. наук. Вып. 3. — М., 1928) // Печать и революция. 1928. Июль — авг. Кн. 5. С. 219–221.

Задачи и методы критики в области пространственных искусств // Советское искусство. 1928. №5. С. 51–59.

Рецензия на каталоги: Гос. Третьяковской галереи («Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции»), Гос. музея нового западного искусства (иллюстрированный каталог). Гос. Русского музея (художественные отделы «Карев» и «В. Лебедев») // Печать и революция. 1928. Сент. Кн. 6. С. 220–222.

1929

Русское искусство промышленного капитализма. — М. : Изд-во ГАХН, 1929. 246 с. с илл.

Искусство К.С. Малевича. Гос. Третьяковская галерея. Выставка произведений К. С. Малевича. [Обзор]. — М. : Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1929. С. 10.

У истоков русского импрессионизма // Русская живопись XIX в. Сб. статей. — М. : Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, 1929. С. 115–149 с илл.

Изорам и самостоятельное искусство. Статья в каталоге выставки «Изо рабочей молодежи Ленинграда». — М. : Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1929. С. 5–20 с илл.

Идейный реализм // МСЭ. 1-е изд. — М., 1929. Т. 3. С. 365–366.

Искусствоведение. (Наука об искусстве) // Там же. С. 523–526.

Предисловие к книге Л. Моголи-Наги «Живопись или фотография». — М., 1929. С. 7–12.

Рецензия на альбомы: «Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников» / Под ред. с предисл. и примеч. И.С. Зильберштейна (М.; Л. : ГИЗ, 1928).

Ленин. 100 фотографических снимков / Сост. В.В. Гольцев (М.; Л. : ГИЗ, 1927) // Печать и революция. 1929. Янв. — февр. Кн. 1. С. 168–169.

Принципы строительства художественных музеев // Там же. 1929. Апр. Кн. 4. С. 63–79.

Выставка «Война в мировом искусстве» и «Выставка рисунков 13-ти». — Правда. 1929. 20 марта. №64. С. 5.

Выставка Л.Е. Фейнберга // Там же. 1929. 6 апреля. №79. С. 6.

VII выставка общества «Бытие» // Там же. 1929. 18 апреля. №89. С. 6.

По выставкам // Там же. 1929. 12 июня. №132. С. 6.

Конкурс эскизов картин и скульптуры по заказам рабочих клубов МГСПС // Там же. 1929. 5 июля. №151. С. 7.

«Молодежные выставки» и «Выставки самоучек» // Там же. 1929. 9 июля. №154. С. 5.

1930

Выставка революционной и советской тематики / Гос. Третьяковская галерея. Выставка произведений революционной и советской тематики. [Путеводитель]. — М. : Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1930. 14 с.

Репин // МСЭ. 1-е изд. — М., 1930. Т. 7. С. 305–306.

Рококо // Там же. С. 391–392 с илл.

Романтизм в изобразительных искусствах // Там же. С. 402.

Русское искусство // Там же. С. 513–523 с илл.

Текущий момент и задачи бюллетеня // Советский музей. Бюллетень Гос. Третьяковской галереи и Гос. Музея нового западного искусства. — М. : Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1930. С. 3–5.

Некоторые вопросы реконструкции Третьяковской галереи // Там же. С. 6–11.

1931

Искусство текстиля // Изофронт: Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сборник статей объединения «Октябрь». М.; Л., 1931. С. 69–101.

Экспозиция художественных музеев // Труды I музейного съезда. — М. : Учгиз — Наркомпрос РСФСР, 1931. Т. 1. С. 75–82.

Арабы под пальмами // Бригада художников. 1931. №5–6. С. 24–26 с илл.

Необходимо создать киномузей // Советский музей. 1931. Ноябрь. — дек. №6. С. 113–115.

1932

Массовая открытка. За большевистский плакат. [Сборник докладов и выступлений]. М.; Л. : Огиз-Изогиз, 1932. С. 53–62 с илл.

Перепечатано в журнале «Советский коллекционер». 1932. №7. С. 197–200.

Воинствующее искусство: Джон Хартфильд — пролетарский художник // Бригада художников. 1932. №1. С. 35–40 с илл.

Искусство «вчерашнего дня»: Киноплакат — самый отстающий участок // Там же. 1932. №4–5. С. 51–55 с илл.

Кукрыниксы // Советское искусство. 1932. 21 мая. №23. С. 2.

Проблема экспозиции. (Опыт Гос. Третьяковской галереи) // Там же. 1932. 15 июня. №27. С. 2.

1933

Реализм в русской живописи XIX века. — М. : Огиз-Изогиз, 1933. 128 с. с илл.

Советский художественный музей. — М. : Огиз-Изогиз, 1933. 90 с. с илл.

Иванов Александр Андреевич // БСЭ. 1-е изд. — М., 1933. Т. 27. С. 333–335.

В.Г. Перов (1833–1882) // Искусство. 1933. №6. С. 118–143 с илл.

1934

В.Г. Перов. — М. : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1934. 358 с. с илл.

Гос. Третьяковская галерея. — М. : Огиз-Изогиз, 1934. Вып. 1. Гос. Третьяковская галерея. 11 с.; Вып. 2. Русская живопись XIX в. 15 с.

1935

Рецензия на книгу В. Аникиевой «А. Ф. Пахомов» (Л., 1935) // Обзор искусств. 1935. №11. С. 21.

The Tretyakov Gallery. М. : Ogiz — Izogiz, 1935. 10 pp.

1936

Предисловие к книге В. Нильсена «Изобразительное построение фильма». — М. : Кинофотоиздат, 1936. С. 6–18.

Пластически-изобразительное построение фильма «Мы из Кронштадта» // Искусство кино. 1936. №12. С. 24–28 с илл.

Креалистическому искусству. Творческий путь Дзиги Вертова // Кино. 1936. 30 марта. №17. С. 3.

Проблема изобразительности в кино // Там же. 1936. 22 октября. №51. С. 3.

1937

Ф. Васильев. Вступ. статья и подготовка писем к печати. — М. : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. 241 с. с илл.

Предисловие к сборнику «Мастера искусства об искусстве». М. : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. Т. IV. С. 9–12.

Творческое наследие Сурикова // Народное творчество. 1937. №2–3. С. 57–59 с илл.

Певец народа. (В.И. Суриков) // Советское искусство. 1937. 11 января. №3. С. 3.

1938

Левитан. — М.; Л. : Искусство, 1938. 30 с. с илл.

Ф.А. Васильев // Искусство. 1938. №3. С. 51–76 с илл.

Проблема пейзажа в творчестве Левитана // Там же. №4. С. 81–106 с илл.

1939

Художественное оформление ткани // Творчество. 1939. №4. С. 22–23.

Орнамент в убранстве Дворца Советов // Архитектура СССР. 1939. №6. С. 28–32.

Связи русского пейзажа с французским // Творчество. 1939. №7. С. 15–17.

1940

Перов Василий Григорьевич // БСЭ. 1-е изд. — М., 1940. Т. 45. С. 126–127.

Из истории древнерусского искусства // Искусство. 1940. №5. С. 73–96 с илл.

Вопросы стиля в интерьере жилых зданий // Архитектура СССР. 1940. №7. С. 4–7.

Историческая живопись Репина // Советское искусство. 1940. 28 сентября. №52. С. 3.

1941

Русское искусство 19 в. // БСЭ. 1-е изд. — М., 1941. Т. 49. С. 814–829 с илл.

Сильвестр Щедрин // Искусство. 1941. №1. С. 39–47 с илл.

Великий русский художник. (К 25-летию со дня смерти Сурикова) // Правда. 1941. 19 марта. №77. С. 4.

Выставка новых произведений советской графики // Там же. 1941. 19 мая. №137. С. 2.

О политическом плакате // Там же. 1941. 5 июня. №154. С. 4.

1942

Памятники русской архитектуры // Литература и искусство. 1942. 22 августа. №3. С. 3.

1943

«Архитектура» в учебнике «История западноевропейского искусства (III—XX вв.)» // Архитектура СССР. 1943. №2. С. 43—44.

На художественной выставке // Правда. 1943. 31 марта. №85. С. 3.

Рисунки художника Д. Шмаринова // Там же. 1943. 16 апреля. №99. С. 3.

Мастера Хохломы и Мстеры. (Развитие кустарных художественных промыслов) // Труд. 1943. 16 июня. №140. С. 3.

1944

Военный политический плакат // Правда. 1944. 9 января. №8. С. 4.

Выдающийся русский художник. (К 50-летию со дня смерти Н.Н. Ге) // Московский большевик. 1944. 13 июня. №139. С. 3.

Великий портретист [Репин] // Литература и искусство. 1944. 5 августа. №32. С. 2.

Peasant art and crafts // The Studio. 1944. February. №2. P. 65—72 with ill.

1945

Серов Валентин Александрович // БСЭ. 1-е изд. — М., 1945. Т. 51. С. 28—30.

Проблема цветного кино // Искусство кино. 1945. №2—3. С. 9—11.

1946

Сильвестр Феодосиевич Щедрин. 1791–1830. — М.; Л. : Искусство, 1946. 31 с. с илл.

Семен Федорович Щедрин. 1745–1804. — М.; Л. : Искусство, 1946. 23 с. с илл.

Суриков Василий Иванович // БСЭ. 1-е изд. — М., 1946. Т. 53. С. 229–233.

Выставка работ С.В. Герасимова // Правда. 1946. 13 января. №11. С. 4.

Праздник народного творчества // Там же. 1946. 11 марта. №60. С. 3.

Советский плакат как орудие агитации // Культура и жизнь. 1946. 10 декабря. №17. С. 3.

1947

Федор Александрович Васильев. 1850–1873. — М.; Л. : Искусство, 1947. 26 с. с илл.

Репин — мастер рисунка // И.Е. Репин. — М. : Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1947. С. 125–146.

Основные вопросы истории русского искусства // Искусство. 1947. №1. С. 55–62.

О новых работах Кукрыниксов // Там же. 1947. №3. С. 45–47 с илл.

А.К. Саврасов. (К 50-летию со дня смерти) // Там же. 1947. №6. С. 48–63 с илл.

Тема восстановления в творчестве латвийских художников // Там же. №6. С. 72–75 с илл.

1948

Искусство советского плаката и политическая карикатура в советском изобразительном искусстве // Тридцать лет советского изобразительного искусства. [Сборник]. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1948. С. 149–182.

Вступительная статья о творчестве А.В. Куприна // Каталог выставки произведений живописи и скульптуры А.В. Куприна и Г.И. Кепинова. М.; Л. : Искусство, 1948. С. 5–12.

Основоположник русского городского пейзажа Ф. Алексеев // Искусство. 1948. №2. С. 75–85 с илл.

Женские образы. [К 100-летию со дня рождения В.И. Сурикова] // Советское искусство. 1948. 24 января. №4. С. 4.

1949

Виктор Борисович Корецкий: Мастер советского плаката. — М.; Л. : Искусство, 1949. 29 с. с илл.

Задачи создания трудов по истории русского искусства // Академия художеств СССР. Третья сессия. Вопросы теории и критики советского изобразительного искусства. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1949. С. 132–176.

Алексей Петрович Боголюбов (1824–1896) // Искусство. 1949. №4. С. 61–64 с илл.

1950

Алексей Кондратьевич Саврасов. (1830–1897). Жизнь и творчество. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1950. 79 с. с илл.

Михаил Матвеевич Иванов. 1748–1823. — М. : Искусство, 1950. 28 с. с илл.

Вступительная статья в каталоге «Народный художник республики, академик Василий Дмитриевич Поленов». — М. : Советский художник, 1950. С. 5–15.

Плакат [на выставке 1949 г.] // Искусство. 1950. №1. С. 45–56 с илл.

1951

Великий русский художник И.Е. Репин. Стенограмма публичной лекции. — М., 1951. 23 с.

Выставка произведений Г. Нисского // Искусство. 1951. №1. С. 49–54 с илл.

О двух новых картинах Семена Щедрина // Там же. №4. С. 76–82 с илл.

1952

И. Шишкин. — М. : Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1952. 34 с. с илл.

Предисловие к сб. статей «Илья Ефимович Репин». — М. : Изд-во Московского гос. университета, 1952. С. 3–8.

Выставка произведений русских художников второй половины XIX века в Русском музее // Искусство. 1952. №5. С. 47–56 с илл.

Рецензия на книгу Г.К. Буровой, О.И. Гапоновой и В.Ф. Румянцевой «Товарищество передвижных художественных выставок». [Т.] 1. Перечень произведений и библиография. (М. : Искусство, 1952) // Советская книга. 1952. №7. С. 116–117.

Гимн передовой советской науке [Картина «Заседание президиума Академии наук СССР»] // Советское искусство. 1952. 9 января. №3. С. 2.

1953

Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. — М. : Искусство, 1953. 583 с. с илл.

Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года. — М. : Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1953. 55 с. с илл.

Левитан Исаак Ильич // БСЭ. 2-е изд. — М., 1953. Т. 24. С. 395–397 с илл.

Достижения передового немецкого искусства // Искусство. 1953. №5. С. 39–45 с илл.

1954

Сильвестр Феодосиевич Щедрин // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века / Под ред. А.И. Леонова. — М. : Искусство, 1954. С. 299–318 с илл.

Искусство второй половины XIX века // Очерки по истории русского искусства. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1954. С. 161–299 с илл.

Чествование памяти Матейко в Польше // Искусство. 1954. №3. С. 77–79.

1955

Федор Яковлевич Алексеев. — М. : Искусство, 1955. 167 с. с илл.

Федор Александрович Васильев. 1850–1873. — М. : Искусство, 1955. 27 с. с илл.

Выдающийся мастер советской скульптуры. [В.И. Мухина] // Вестник Московского университета. 1953. №11. С. 79–87 с илл.

Репин Илья Ефимович. (Совместно с Д.В. Сарабьяновым) // БСЭ. 2-е изд. Т. 37. — М., 1955. С. 397–401 с илл.

Les arts plastiques au XIX-e siècle (Совм. с Д.В. Сарабьяновым). Commission internationale pour une histoire du developpement scientifique et culturel de l'humanité. Off print. Contributions a l'histoire Russe. Les arts plastiques Russes au XIX-e siècle. Numero special. Neu-chatel, 1955. P. 242–266.

Великое наследие. (К 25-летию со дня смерти И.Е. Репина) // Советская культура. 1955. 29 сентября. №120. С. 3.

1956

И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. Сост.: А. Федоров-Давыдов, И. Федоров и А. Шапиро. — М. : Искусство, 1956. 336 с. с илл.

Новые произведения Сильвестра Щедрина // Материалы по теории и истории искусства. — М. : Изд-во Московского гос. университета, 1956. С. 133–143.

Декада искусства Латвийской ССР в Москве. Художники латышского народа // Искусство. 1956. №2. С. 23–31 с илл.

О нашей пейзажной живописи // Там же. 1956. №5. С. 3–7.

Выставка бельгийского искусства // Правда. 1956. 28 октября. №302. С. 4.

1957

Саврасов. — М. : Искусство, 1957. 32 с. с илл.

Пейзаж в русской живописи XIX — начала XX в. (по материалам выставки в ЦДРИ) // Искусство. 1957. №1. С. 52–61 с илл.

В голубом просторе. [О картине А. Рылова] // Там же. №8. С. 41–43 с илл.

Современность в пейзаже // Творчество. 1957. №11. С. 16–17.

1958

Аркадий Аркадьевич Рылов. [Избранные произведения]. Текст и составление альбома. — М. : Советский художник, 1958, 4 с. 11 илл.

Советский пейзаж. — М. : Искусство, 1958. 118 с. с илл.

Акварели М.М. Иванова из собрания В.А. Десницкого // Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Вып. 2. — М. : Советский художник. 1958. С. 51–55.

Предисловие к каталогу выставки советского искусства в Венеции. «URSS. L'Arte Sovietica. Alla XXIX biennale internazionale d'arte di Venezia». Venezia, 1958. P. 5–7.

Выставка произведений И.Е. Репина // Искусство. 1958. №1. С. 51–57 с илл.

О монументальном искусстве и монументальности // Московский художник. 1958. 15 апреля. №7. С. 2.

1959

Аркадий Аркадьевич Рылов. — М.: Советский художник, 1959. 219 с. с илл.

Выступление на XIII сессии Академии художеств // Академия художеств СССР. Тринадцатая сессия. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1959. С. 47–50.

Итальянский художник-реалист [Пиццинато] // Художник. 1959. С. 44–48 с илл.

Заметки о критике. (Совместно с В.М. Полевым) // Там же. №10. С. 39–42.

1960

В.Д. Поленов. Текст и составление альбома. — М. : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1960. С. 5–18. 57 илл.

Исаак Ильич Левитан. — М. : Советский художник, 1960. 32 с. с илл.

О мастерстве критики и некоторых вопросах истории советского искусства // Искусство и критика. Материалы VII пле-

нума правления Союза художников СССР. Москва, октябрь 1959 г. — М. : Советский художник, 1960. С. 62–75.

В.В. Стасов и его значение как художественного критика // Вступ. статья к кн. В.В. Стасова «Избранные статьи о русской живописи». — М. : Гос. изд-во детской литературы, 1960. С. 6–15; То же. изд. 2-е. 1968. С. 8–14.

Пейзаж Асефа Джафарова // Творчество. 1960. №2. С. 17 с илл.

Книга о Рокотове. — Рецензия на кн.: Н.П. Лапшина. Федор Степанович Рокотов. М. : Искусство, 1959 // Искусство. 1960. №3. С. 71–73.

«Девочка с персиками» В. Серова // Художник. 1960. №2. С. 41–46 с илл.

«Девушка, освещенная солнцем» // Там же. 1960. №3. С. 36–40 с илл.

Певец русской природы. (К столетию со дня рождения И. Левитана) // Правда. 1960, 30 августа. №243. С. 4.

Картина Левитана «После дождя. Плес». (К 100-летию со дня рождения художника) // Художник. 1960. №8. С. 46–51 с илл.

Картина И.Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» // Искусство. 1960. №10. С. 60–66 с илл.

Скульптурный портрет Левитана (совместно с А.Я. Шапиро) // Творчество. 1960, №12. С. 20–21 с илл.

1961

Пейзажная живопись конца XVIII — начала XIX века // История русского искусства. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. 7. С. 193–230 с илл.

Илья Ефимович Репин. — М. : Искусство, 1961. 139 с. с илл.

Молодой Максим Воробьев // Академия художеств СССР. Вопросы изобразительного искусства. Вып. 5. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. С. 136–161.

Акварели Сергея Герасимова // Творчество. 1961. №2. С. 10–11 с илл.

Картины живые, яркие. (О творчестве Ю. Пименова) // Правда. 1961. 6 февраля. №37. С. 4.

Картина И. Левитана «Озеро» // Художник. 1961. №6. С. 23–31 с илл.

Мастер книги. [Об иллюстрациях чехословацкого художника М. Ромберга к произведениям русских авторов] // Творчество. 1961. №7. С. 21–22.

О проблемах искусства Запада и Востока. — Рецензия на кн.: Б. Роулэнд. Искусство Запада и Востока / Пер. с англ. М.: Иностранная литература, 1958 // Художник. 1961. №9. С. 27–30.

1962

Алексей Кондратьевич Саврасов // В кн.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века. [Т.] 1 / Под ред. А.И. Леонова. — М.: Искусство, 1962. С. 585–602 с илл.

Федор Александрович Васильев // Там же. С. 669–684 с илл.

Русская пейзажная живопись. Текст и составление альбома. — М.: Гос. изд-во изобразительного искусства, 1962. 13 с. 112 илл.

Рисунки русских художников XIX — начала XX в. 12 факсимильных репродукций. Л.: Художник РСФСР, 1962. С. 3–4.

И. Репин. Протодиакон // Художник. 1962. №3. С. 10–54 с. илл.

Раннее творчество И.И. Левитана // Искусство. 1962. №8. С. 48–56 с илл.

«Мостик» Левитана // Творчество. 1962. №8. С. 20 с илл.

Дрезденские впечатления // Там же. №10. С. 21–23 с илл.

1963

Сильвестр Щедрин и пейзажная живопись // История русского искусства. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. Т. 8. Кн. 1. С. 487–513 с илл.

Исаак Ильич Левитан. Рисунок. Акварель. Текст и составление альбома. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 24 с. с илл., 87 илл.

«В голубом просторе». [О картине А. Рылова] // Художник. 1963. №5. С. 34–35 с илл.

Народность и партийность // Там же. №6. С. 2–3.

О новаторстве и традиции // Творчество. 1963. №6. С. 9–13 с илл.

1964

Поэзия родной земли. (Пейзажи Урала Тансыкбаева) // Правда. 1964. 23 января. №23. С. 4.

Пастели Левитана // Художник. 1964. №3. С. 36–40 с илл.

Судьба художника // Правда. 1964, 3 декабря. №338. С. 4.

Предисловие к кн.: А. Стойков. Критика абстрактного искусства и его теорий. — М. : Искусство. 1964. С. 3–10.

Вступительная статья к каталогу «Выставка русских сокровищ». (Токио, 1964) С. 83–100 (на японском языке).

1965

Мастер пейзажа. [В.А. Серов] // Художник. 1965. №1. С. 37–40 с илл.; Окончание // Там же. №2. С. 34–40 с илл.

1966

Исаак Ильич Левитан. [Т. 1]. Жизнь и творчество. — М. : Искусство, 1966, 403 с. с илл.

Исаак Ильич Левитан. [Т. 2]. Документы, материалы, библиография / Под общей редакцией А.А. Федорова-Давыдова. (Письма подготовлены к печати и комментарии к ним составлены А.А. Федоровым-Давыдовым и А.Я. Шапиро. Обзор литературы о Левитане написан А.А. Федоровым-Давыдовым). — М. : Искусство, 1966. 239 с. с илл.

Романтика революции. [О творчестве Е.Е. Моисеенко] // Правда. 1960. 28 января. №28. С. 3.

Воплощение творческого замысла. Работа Врубеля над образом Демона // Искусство. 1966. №11. С. 65–69 с илл.

1968

Михаил Александрович Врубель (1856–1910). [Альбом репродукций]. — М. : Искусство, 1968. 46 с. с илл. Вступительная статья «Природа и человек в искусстве Врубеля (к вопросу

об образном мышлении и проблематике творчества художника)».

Неизвестное произведение И. Левитана. (Совместно с О.Я. Кочик) // Художник. 1968. №6. С. 34–35 с илл.

1969

Богатство образов («Портрет Н.И. Забелы-Врубель, жены художника в летнем туалете «empire», «Портрет Н.И. Забелы-Врубель. После концерта») // Художник. 1969. №4. С. 34–49 с илл.

Посмертные издания

1970

О трех портретах работы Врубеля. (Портреты К.Д. Арцыбушева, М.И. Арцыбушевой и С.И. Мамонтова) // Искусство. 1970. №7. С. 59–64 с илл.

1971

Чему учиться у передвижников // Творчество. 1971. №11. С. 14–17 с илл.

1972

Изобразительная культура фильмов В.И. Пудовкина. — М.: Изд-во Всесоюзного гос. изд. кинематографии, 1972. 54 с.

1974

Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Очерки. — М.: Искусство, 1974. 207 с. с илл.

1975

Русское и советское искусство. Статьи и очерки. — М.: Искусство, 1975. 668 с.

1976

И.И. Левитан. Жизнь и творчество. 1860–1900. [Изд. 2-е]. — М. : Искусство, 1976. 571 с. с илл.

1981

Левитан. Альбом. — Л. : Аврора, 1981. 19 с., илл. и цв. илл. (изд. на англ., фр., нем. и исп. яз.).

Шишкин-график // В кн. : Шишкин. Альбом. — Л. : Аврора, 1981. С. 19–30, илл. и цв. илл. (изд. на англ., фр., нем. и исп. яз.).

1986

Русский пейзаж XVIII — начала XX века. История. Проблемы. Художники. (Библиотека искусствознания). — М. : Советский художник, 1986. 300 с. с илл.

2001

Исаак Левитан. Альбом. — СПб. : Аврора, 2001. 160 с. с илл.

2002

Исаак Ильич Левитан. 1860–1900. Альбом. — СПб. : Аврора, 2002.

2005

Русский пейзаж XVIII — начала XIX в. — М. : Центрполиграф, 2005. 496 с. с илл.

**ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
САРАБЬЯНОВ**



Дмитрий Владимирович Сарабьянов — один из наиболее известных сегодня российских историков искусства. Кафедра истории Отечественного искусства гордится тем, что в течение многих лет Д.В. Сарабьянов был связан с ней в своей профессиональной деятельности. И, несомненно, многое из того, что сегодня можно назвать лучшими традициями кафедры, формировалось и под его влиянием. Тем самым мы ни в коей мере не умаляем вклада других деятелей нашей науки, стремясь лишь подчеркнуть важность преемственности в научной и педагогической деятельности, которая является неотъемлемой частью университетских традиций в целом.

Д.В. Сарабьянов возглавлял кафедру истории русского и советского искусства, как она в то время называлась, с 1972 по 1985 год. Это был достаточно сложный период в нашей недавней истории, который характеризуется историками как время застоя, канун перестройки. Но какое осталось впечатление от кафедральной атмосферы тех лет — это удивительное ощущение свободы, широких возможностей выбора научной специализации для студентов, аспирантов и научных сотрудников кафедры. Казалось, что можно изучать практически любую часть нашего художественного наследия: от Древней Руси до модерна и современного периода. Сформировалась обстановка взаимопонимания и поддержки. Все это, прежде всего, благодаря усилиям самого Дмитрия Владимировича — воплощения интеллигентности и высокого профессионализма. Допускались споры, порой очень острые, особенно на защитах дипломных работ выпускников. Но они представляли собой профессиональные дискуссии в рамках искусствоведческой науки, что, в свою очередь, было важным, значительным и интересным, способствовало развитию, оттачиванию самой научной мысли. В этой атмосфере научная деятельность кафедры, и в лице ее преподавателей и научных сотрудников, и в лице ее выпускников, развивалась интенсивно и плодотворно. Вдохновляющим всегда был пример самого Дмитрия Владимировича Сарабьянова — неутомимого, увлеченного, многогранного исследователя русского искусства.

Д.В. Сарабьянов родился в Москве в 1923 году. Выбор профессии и поступление в МГУ (1941 год) совпали с началом Великой Отечественной войны, периодом тяжелых испытаний, выпавших на долю нашей страны. С 1943 по 1945 год он находился в действующей армии и был награжден медалью «За боевые заслуги» и орденом Отечественной войны I-й степени. После войны вернулся на студенческую скамью. В 1949 году успешно окончил обучение на кафедре истории русского искусства филологического факультета (в тот период наша кафедра находилась в составе филологического факультета МГУ) и защитил дипломную работу на тему «Творчество И.Е. Репина 1880-х годов» под руководством доцента кафедры Г.А. Недошивина.

При изучении истории искусствоведческой мысли в России XIX века кажется поразительным тот факт, что известный критик и историк искусства В.В. Стасов высказывался по вопросам изобразительного искусства и публиковал материалы в периодической печати около шести десятилетий, начиная с 1847 г., когда появилась его первая статья. Первая публикация Д.В. Сарабьянова состоялась в 1946 г. И сегодня мы ждем его новых выступлений в печати. Каждый раз это острый взгляд на проблему, новое слово и новое толкование современного, актуального аспекта в искусствоведении. Его книги и статьи — эталон искусствоведческого текста.

После окончания аспирантуры и защиты кандидатской диссертации (1953 г.) на тему «Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века» под руководством профессора А.А. Федорова-Давыдова был период работы в Институте истории искусств Академии наук (1954–60 гг.) последовательно в качестве старшего научного сотрудника, заведующего сектором и заместителя директора. В Институте истории искусств, как и прежде в Университете, происходили знаменательные встречи, и велась совместная работа с представителями старшего поколения искусствоведов. Большую роль в формировании мировоззрения молодого ученого, его профессиональных интересов, сыграли И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев, Б.Р. Вишпер. В дальнейшем Д.В. Сарабьянов неоднократно привлекался к деятельности различных ученых советов, научных организаций, фондов и т.д. Выступал и выступает

консультантом по вопросам истории русского искусства, занимается редактированием и является соавтором разнообразных изданий, а также выставочных и издательских проектов. Его заслуги отмечены Российской Академией наук. С 1987 г. Д.В. Сарабьянов — член-корреспондент, с 1992 г. — действительный член РАН. Имеет награды: Серебряная медаль Академии художеств — 1989 г. Гос. премия — 1994 г. Президентская премия — 2001 г. С 1955 г. — член Союза художников, с 1992 г. — член Ассоциации искусствоведов и художественных критиков.

Возвращение в Университет состоялось в 1960 году. Д.В. Сарабьянов внес огромный вклад в научную искусствоведческую деятельность МГУ и профессиональную подготовку студентов — искусствоведов на отделении истории искусства исторического факультета. Дмитрий Владимирович был связан с кафедрой истории русского и советского искусства на протяжении четырех десятилетий: в 1952–53 гг. — преподаватель, в 1960–72 гг. — доцент, в 1972 г. им была подготовлена докторская диссертация на тему: «Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века», и он был избран на должность профессора кафедры, с этого момента и до 1985 года он будет ее возглавлять; в 1985 г. — предпочел отказаться от административной деятельности в пользу научной и преподавания, с 1985 по 90 г. он — профессор кафедры, а в 1990–96 гг. — профессор-консультант.

Педагогическая деятельность Д.В. Сарабьянова была обширной: чтение курсов лекций по истории русского искусства XIX — начала XX века, по истории русского искусства от Древней Руси до наших дней (для студентов-историков), ведение семинаров по истории русского искусства, семинаров по художественной критике, спецкурсов и спецсеминаров по русскому и зарубежному искусству (П.Федотов, Стиль модерн, Русская живопись среди европейских школ, Искусство русского авангарда, Творчество Кандинского, Творчество Малевича и др.).

В летние месяцы Д.В. Сарабьянов неоднократно руководил учебно-ознакомительной практикой студентов. Это были поездки по древнерусским городам (Новгород, Псков и др.), в Петербург и по его окрестностям, по Подмоскovie. Д.В. Са-

рабьянову присуща огромная любовь к искусству в целом, к профессии историка искусства и к педагогической деятельности, что неизменно вызывало и вызывает ответные любовь и уважение студентов, аспирантов и коллег ученого. Нельзя не вспомнить «аншлаг» на лекциях, особенно при чтении специальных курсов, затрагивающих новый материал, вовлекаемый исследователем в научный оборот. Университетские аудитории, казалось, были малы для его таланта, им приходилось вмещать не только непосредственно студентов кафедры, но и выпускников прежних лет, и коллег, уже работающих в области истории искусства и т.д. На его лекции приходили студенты и преподаватели других вузов Москвы, прежде всего, творческих, таких как Художественный институт им. В.И. Сурикова, Строгановский институт, Полиграфический, ГИТИС, ВГИК и др.

Профессор Д.В. Сарабьянов осуществлял руководство дипломниками и аспирантами. Ежегодно под его руководством проходили защиты диссертаций на актуальные темы истории искусства. На стажировку к нему стремились попасть специалисты не только из российских учебных заведений и научных организаций, но и из-за рубежа. Сегодня можно говорить о «Школе Сарабьянова». Некогда его ученики, сегодня — ведущие специалисты в различных областях искусствоведения в России, в других странах Европы, а также в США. Среди них: Ада Раев — профессор Берлинского университета им. А. Гумбольдта. В России: Е.А. Бобринская — специалист в области «новых течений», в частности, футуризма, в искусстве первой половины XX века; Н.А. Дружкова, занимающаяся художественными связями России и Германии, педагогической системой Баухауса и др.; Г.И. Ревзин — известный архитектуровед, историк искусства и критик, и многие другие. Конечно, назовем и старшего сына ученого — Андрея Дмитриевича Сарабьянова, который сегодня, как и отец, занимается исследованием проблем русского искусства XX века, является автором монографий о художниках авангарда и инициатором ряда ярких выставочных проектов. Младший сын — Владимир Дмитриевич Сарабьянов — также избрал профессию искусствоведа, добавив к историческим изысканиям в области древнерусского искусства важную деятельность реставратора.

Начав разговор о семье, нельзя не упомянуть замечательного искусствоведа — Елену Борисовну Мурину — супругу ученого, его спутницу в жизни на протяжении более 50 лет. К слову, вспомним гостеприимство дома Сарабьянова, незабываемые душевные застолья, встречи коллег и единомышленников в окружении многочисленных книг и произведений живописи.

Но вернемся к педагогической деятельности ученого. До сих пор не утратили актуальности и востребованы новыми поколениями обучающихся на отделении истории искусства МГУ изданные тексты учебных пособий, методических рекомендаций и курсов лекций, читавшихся Д.В. Сарабьяновым. Среди них:

1. История русского и советского искусства. Методическое указание для студентов заочных и вечерних отделений исторических факультетов государственных университетов. Издательство МГУ. 1963. (Второе издание — 1966 г.)

2. История русского искусства второй половины XIX века. Курс лекций. М., издательство МГУ, 1989.

3. История русского искусств конца XIX — начала XX века. Учебное пособие. М. Издательство МГУ. 1993. (Переиздано в 2001 г.)

Стали библиографической редкостью два издания учебного пособия по «Истории русского и советского искусства», вышедшие под редакцией Д.В. Сарабьянова в издательстве «Высшая школа» в 1979 и 1989 гг. Им был написан раздел «Русское искусство первой половины XIX века», а также Заключение в издании 1989 года. И сегодня молодые преподаватели, приступая к подготовке курса лекций по истории отечественного искусства X–XX веков, пользуются названными текстами учебных пособий. Даже оставив Университет, Д.В. Сарабьянов продолжает быть Учителем, или, если угодно, Воспитателем новых поколений российских искусствоведов. Трудно представить формирование специалиста в области изучения русского искусства без знакомства с научными трудами Д.В. Сарабьянова, а без цитирования его текстов не обходится практически ни одна новая работа в области исследования проблем рубежа XIX–XX веков.

Научные интересы ученого сосредоточены, прежде всего, на искусстве России XIX–XX вв. Но, оставаясь в основном в

названных хронологических рамках, Д.В. Сарабьянов сумел затронуть в своей исследовательской деятельности наиболее знаковые имена и периоды, факты и события в истории искусства, проанализировать процессы и проблемы, касающиеся других времен, например, Древней Руси, русского XVIII века, а иногда и других регионов, например, Германии, изучая бидермейер, Италии, Армении, Молдавии и т.д. Эволюция исследовательских взглядов ученого протекала вместе с эволюционным развитием самого российского искусствознания, точнее, следует отметить его движение на шаг впереди, обозначение новых перспектив, нового вектора интереса, как личного, так и для науки в целом.

Д.В. Сарабьянов постоянно принимает участие в научных конференциях, симпозиумах и т.д., в том числе международных, проводимых как в МГУ, так и в других учреждениях и организациях. Каждое новое выступление Д.В. Сарабьянова — веха в истории науки. А тем более выступление письменное, точнее, печатное. Каждая книга — значительна, соответствует новой ступени в развитии российского искусствознания, характеризует время. Это замечание справедливо как по отношению к первой крупной *проблемной* монографии «Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века» (1955); так и к последовавшим за ней книгам: «Образы века» (1967), «Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов» (1974); «Русская живопись. Пробуждение памяти» (1998); так и к современным изданиям, посвященным проблемам авангарда.

Некоторые книги были оценены по достоинству и изданы на разных европейских языках, тем самым еще более расширив круг читателей Д.В. Сарабьянова, а соответственно круг его «поклонников» и, что важнее, последователей.

Следует вспомнить участие исследователя в таких эпохальных проектах как издание многотомной «Истории русского искусства». Так, Д.В. Сарабьяновым совместно с Г.А. Недошиным и Г.Ю. Стернинным было написано «Введение» («История русского искусства», Т. X., кн. 1. М., 1968), а также другие части текста этого издания. Заметим, что периодическое сотрудничество с другими авторами (соавторство) — еще одна отличительная черта Д.В. Сарабьянова как исследователя.

Умение находить общий язык с коллегами, иметь близкие взгляды на предмет и способность их излагать в общем тексте — свойство, заслуживающее исключительного уважения.

Характерная черта ученого — неоднократно обращение к однажды найденной теме или творчеству художника. Конечно, это будет не просто возвращение, и тем более не повтор, а рассуждения на новом витке исследовательского интереса, в новой форме или ином жанре, шире, глубже и т.д. Это связано с процессом постижения и осмысления проблемы: от выступления с устным докладом к публикации в сборнике, от небольшой биографической заметки к развернутому тексту, от вступительной статьи к каталогу произведений (или выставки) к проблемной статье и крупной монографии или проблемному исследованию. Все формы и жанры искусствоведческой деятельности подвластны перу Д.В. Сарабьянова. (См. Библиографический список.) Добавим к этому интервью и участие в передачах на темы культуры и искусства на телевидении, а также участие в съемках фильмов и передач об известных мастерах изобразительного искусства.

Знакомство с опубликованными работами Д.В. Сарабьянова позволяют выявить круг «любимцев» историка искусства, имена которых постоянно встречаются. Это такие художники, как П.А. Федотов и А.А. Иванов, В.И. Суриков и В.А. Серов, В.Э. Борисов-Мусатов, М.А. Врубель и П.В. Кузнецов, Р.Р. Фальк и П.П. Кончаловский, В.В. Кандинский и К.С. Малевич, Семен Чуйков, Наталья Егоршина и Николай Андронов.

Д.В. Сарабьянов неоднократно выступал автором статей и иного рода публикаций, связанных с научной и творческой деятельностью коллег ученых-искусствоведов, находя удивительно верные слова, формирующие яркий неповторимый портрет ученого. Его оценки всегда отличаются объективностью, а главное, позволяют почувствовать глубокое уважение автора к коллеге и заинтересовать читателя тем материалом, которым увлечен тот, о ком идет речь в очерке. Он писал о Г.К. Вагнере, В.Н. Прокофьеве, М.В. Алпатове, Г.Ю. Стернине, Г.Г. Поспелове, В.Н. Петрове, М.Н. Яблонской, И.С. Болотиной. Значительными представляются и оценки вклада академика Д.С. Лихачева в российское искусствознание.

Темой, постоянно находящейся в центре внимания ученого, можно назвать взаимодействие видов искусства в различные периоды его развития. Выявлению общих закономерностей, характерных для культуры в целом, посвящен ряд основополагающих работ Д.В. Сарабьянова, в частности, из ранних назовем книгу «П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века» (М., «Искусство», 1973), а из недавних: «Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время» (М., «Галарт», 1994. Совместно с Н.Б. Автономовой).

Сквозная тема его творчества: сопоставительный анализ развития русской и европейской художественных школ. При этом следует отметить особый интерес ученого к фундаментальным вопросам национального своеобразия. К изучению данной темы Д.В. Сарабьянов вплотную подошел еще в начале 1970-х годов. За выступлениями на конференциях последовали публикации в научных сборниках и журналах:

— Русское искусство XVIII века и Запад. — «Материалы научной конференции «Художественная культура XVIII века». М., 1974.

— Русская реалистическая живопись второй половины XIX века среди европейских школ. — «Вестник Московского университета». Серия IX. История. 1974, №1.

— К проблеме сравнительного изучения русской и западно-европейской живописи. — «Искусство», 1975, №7.

За этими публикациями последовала подводящая первые итоги монография: «Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования» (М., «Советский художник», 1980), построенная на основе проблемных очерков, обозначающих наиболее значимые точки соприкосновения поисков русского и европейского искусства.

Но тема продолжала волновать исследователя, появилась еще одна публикация: «Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия. Россия и Запад», опубликованная в сборнике «Советское искусствознание. 80/1» (М., 1981). Следом вышла значительная статья «Русское и советское искусство 1900–1930 гг.», затрагивающая наряду с другими проблему взаимосвязей русского и французского искусства, в каталоге выставки «Москва — Париж», устроенной в

ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1981 году. Сама выставка стала крупнейшим событием художественной жизни Москвы начала 1980-х годов. И в этом можно увидеть характерную черту Дмитрия Владимировича — быть в центре событий, быть причастным к самым ярким и интересным проектам, влиять на развитие научного и практического искусствознания, направлять его.

Результатом длительного исследовательского труда стала крупная монография «Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века» (М., Искусство — XXI век, 2003), изданная также за рубежом: Dmitri V. Sarabianov. Russia — Europa. Arte e Architettura. Milano, 2003.

Научные темы практически не возникали случайно, обычно они были тесно связаны друг с другом, вытекая одна из другой, порождая логичную цепочку звеньев исследовательского процесса. Благодаря этому формируется не только ощущение значительности, масштабности и многогранности научной деятельности Д.В. Сарабьянова, но и ощущение удивительной цельности и гармоничности его как ученого-исследователя.

Во многом благодаря усилиям Д.В. Сарабьянова, его единомышленников и коллег, стиль модерн утвердился в отечественном искусствознании, как проблема достойная самого серьезного и глубокого внимания научных кругов. Важным событием в этом процессе стало появление небольшой изящной книги «Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы» (М., Искусство, 1989; второе издание — 2001 г.). Несомненно, и эстетическая привлекательность этого издания была глубоко продумана и имела цель привлечь внимание, заинтересовать читателя.

Интерес к проблемам искусства рубежа XIX–XX вв. прослеживается в целом ряде выступлений и публикаций, наряду с уже перечисленными выше. Это тексты монографий, вступительных статей к каталогам выставок и т.п., посвященные крупнейшим художникам эпохи модерна: М.А. Врубелю, В.Э. Борисову-Мусатову, В.А. Серову и другим мастерам. (См. Библиогр. список) А также проблемные статьи, альбомы и монографии. Назовем лишь некоторые из них:

— Русские живописцы начала XX века. Новые направления. Л.: «Аврора», 1973.

– К определению стиля модерн // «Советское искусствознание» 78/2». М., 1979.

– К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX – начала XX века // Журнал «Вестник Московского университета». Серия 8. История. 1982, №3.

– Die moderne Strömungen in der russischen Malerei der vorrevolutionären Jahrzehnts. Russland und der Westen // Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Schriftreihe der Akademie der Künste. Band 15. Berlin. 1983.

– Сюжеты и мотивы живописи мирискусников: иконографические заметки // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX века. Материалы первых Дягилевских чтений. Пермь, 1989.

– Символизм в России (беседа Е.А. Зингер с В.А. Дудаковым и Д.В. Сарабьяновым // Журнал «Творчество», 1991, №5.

– Simbolismo nella pittura russa // Il Simbolismo russo. Sergej Djačilev e l'Eta d'argento nell'arte. (Каталог выставки). Milano. 1992.

Как видим из приведенного списка, порой в наследии ученого трудно отделить одну проблему (или тему) от другой, как уже было отмечено, они очень тесно между собой переплетены, одна не только порождает другую, но и помогает в ее научном разрешении.

Следующим этапом стала научная «реабилитация» авангарда. Крупные музеи устраивают замечательные выставки произведений живописи, графики, «объектов» представителей этого направления из своих фондов. Еще несколько десятилетий назад искусство авангарда было спрятано в запасники. Д.В. Сарабьянов принимает участие в организации выставок, готовит вступительные статьи к каталогам и пишет рецензии.

Приведем здесь некоторые из них:

– К.С. Малевич и искусство первой трети XX века // Казимир Малевич (Каталог выставки). Ленинград, Москва, Амстердам. 1988. Перепечатано (с некоторыми изменениями): Журнал «Искусство» 1988, №11.

– О Кандинском // В.В. Кандинский. 1866–1944. Каталог выставки. Живопись, графика, прикладное искусство. Л., 1989. Вступительная статья.

– Многообразие, скрепленное единством // Михаил Ларионов, Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись (Каталог выставки). ГТГ.

– Liubov Popova and artistic Synthesis // Amazons of the Avant-garde. Deutsche Guggenheim. Berlin, 1999. Перепечатано: Синтез Любови Поповой // Амазонки русского авангарда. М., 2000.

За ними последовали выступления на научных конференциях, публикации в сборниках, журналах «Искусство», «Русская галерея» и т.д. Порой постановка проблемы поражает своей остротой, как, например, в статье «Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли» («Вопросы искусствознания», 1993, №1.) Появление же статей Д.В. Сарабьянова в конце 1980 — начале 90-х годов не только в академических и специализированных искусствоведческих изданиях, но и в таких популярных и пользовавшихся огромным спросом у читателей, как журнал «Огонек» (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова // «Огонек», 1988, №17; И.И. Машков, П.П. Кончаловский // «Огонек», 1988, №45; В.В. Кандинский // «Огонек», 1988, №49; Владимир Евграфович Татлин // «Огонек», 1989, №29; Александр Васильевич Шевченко // «Огонек», 1989, №37; В.Ф. Степанова, А.М. Родченко // «Огонек», 1989, №45) или «Независимая газета» («Люблю авангард 1910-х годов» (Беседа с Дмитрием Сарабьяновым) // «Независимая газета», 1992, 16 мая; «Трудное время Роберта Фалька. Возвращение художника» // «Независимая газета», 1993, 26 февраля), привело к повышению зрительского и читательского спроса на «новый» материал в истории русского искусства XX века.

В наши дни авангард уже не нуждается в защите. Он, вслед за модерном, прочно утвердился в современном искусствознании. Но работа над изучением творческого наследия художников Василия Кандинского, Казимира Малевича, Аристарха Ленгулова, Петра Кончаловского, Любови Поповой, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова и других мастеров русского авангарда, продолжается и в настоящее время. В этом контексте следует назвать такие издания как: «Филонов. Художник. Исследователь. Учитель» (М., 2006) и «Живопись Роберта Фалька». Полный каталог произведений. // Подготовлен Д.В. Сарабьяновым и Ю.В. Диденко (М., «Элизиум», 2006).

Наряду с творчеством художников исследуются закономерности и этапы развития авангарда, как отдельные грани его проявления, так и общая проблематика этого направления в русском искусстве начала XX века, например, в статьях: «Русский кубофутуризм» и «Скульптоживопись / Живописный рельеф» в каталоге выставки «Cubisme – Кубизм – Kubismus. Художественный прорыв в Европе. 1906–1926» (Ганновер, 2003).

Среди недавних крупных работ назовем участие в проекте ГМИИ им. А.С.Пушкина – подготовке выставки Амедео Модильяни, проходившей в 2007 г. Д.В. Сарабьяновым была написана статья «Канон Модильяни» для каталога выставки, а также опубликована рецензия в газете «Известия». В том же 2007 г. при участии Д.В. Сарабьянова был реализован еще один значительный коллективный проект. Это книги из серии «Мировая художественная культура», подготовленные петербургским издательством «Питер Пресс». Главы, посвященные живописи, были им написаны для томов: «XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр» и «XX век. Изобразительное искусство и дизайн». Задуманное и исполненное на современном уровне издание: текст книг сопровождается CD, можно предполагать, в значительной степени увеличит аудиторию читателей (и зрителей), получивших возможность познакомиться с современными подходами к осмыслению наследия недавно завершившегося столетия.

И еще одну грань творчества хочется упомянуть в данном очерке. В плодотворном 2007 году увидела свет небольшая, строгая в художественном исполнении, но емкая в своих философских и поэтических образах, книга: «Дмитрий Сарабьянов. Стихотворения последних лет». Среди затронутых тем: времена года, русская природа, Родина, Россия, ее история, родные и близкие, друзья и знакомые, профессия, впечатления, размышления, путешествия, боль и болезни, печаль и радость – всего не перечислишь, да и не хочется впадать в упрощенные «литературоведческие изыскания», чтобы не показалось, что «Все это уж давно рассказано, // Не раз повторено...» (пользуюсь словами автора – С.В.). Но, открыв книгу на любой странице, зачитываешься и не можешь остановиться...

И придается смысл вещам,
Досель не знавшим обобщенья,
И раскрываются значенья,
Каких никто не предвещал.

«Из времен года», 1995 г.

Сегодня Дмитрий Владимирович Сарабьянов — доктор искусствоведения, действительный член РАН, является сопредседателем Научного Совета по историко-теоретическим проблемам искусствоведения, руководителем группы (при Совете) по изучению искусства русского авангарда. Он полон идей и проектов, готовит к реализации задуманное. Будем ожидать его новых высказываний, и каждый раз учиться у него. Учиться не только профессиональным приемам, но любви и в то же время ответственности за исторические судьбы русского искусства, т.е. тем чертам, которые всегда свойственны работам Мастера искусствоведческого слова — Д.В. Сарабьянова.

С.С. Веселова

Список трудов Д.В. Сарабьянова

1946

1. /Рец./ Монографии о мастерах французского искусства // Журнал ВОКС «Хроника изобразительного искусства». 1946, №1–2.

1951

2. Долг советских художников // газета «Советское искусство». 20.02.1951.

3. /Рец./ Книги о русских художниках // газ. «Советское искусство». 03.10.1951.

4. Художники Российской Федерации // журнал «Искусство». 1951, №1.

5. Бытовой жанр // БСЭ, издание 2-е, т. 6. М., 1951, (соавтор).

6. В.В. Верещагин // БСЭ, издание 2-е, т. 7. М., 1951.

1952

7. /Рец./ Книга о советской портретной живописи // Журнал «Искусство», 1952, №3.

8. Художник-обличитель (о П.А. Федотове — Д.С.) // «Литературная газета», ноябрь 1952.

9. И.Н. Крамской // Журнал «Смена», 1952, №11.

10. Забытый рисунок Сурикова / Журнал «Искусство», 1952, №4, (в соавторстве с Э.З. Ганкиной).

11. Смотр молодых сил // Журнал «Смена». 1952, №23.

12. Темы крестьянской жизни и революционного движения в творчестве Репина // И.Е. Репин (сб.). Изд. МГУ. М., 1952.

13. /Рец./ И.Е. Репин. Сборник докладов и сообщений // Журнал «Советская книга». 1952, №9.

14. С.В. Малютин. М., издательство «Советский художник», 1952. 74 стр.

1953

15. В.И. Суриков // Журнал «Смена», 1953, №16.

16. Положительный образ в русской живописи второй половины XIX века // Журнал «Искусство», 1953, №5.

17. Основные пути развития русской живописи 30–40-х годов XIX века // Вестник Московского университета, 1953, №4.

1954

18. /Рец./ Книга по теории искусства (рец. на книгу Г.А. Недошивина «Очерки теории искусств» — Д.С.) // Журнал «Вопросы философии», 1954, №6 (в соавторстве с Г. Матвийцом).

1955

19. Выставка работ С.Т. Коненкова // Журнал «Искусство», 1955, №1. Перепечатано в сборнике: Высокое призвание советского художника, М., 1957.

20. О творчестве К.А. Савицкого (к 50-летию со дня смерти) // Журнал «Искусство», 1955, №3.

21. И.Е. Репин // БСЭ, издание 2-е, т. 36. М. 1955 (соавтор).

22. РСФСР. Изобразительно искусство и архитектура // БСЭ, издание 2-е, т. 37. М. 1955 (соавтор).

23. Замечательный мастер рисунка (о графике И.Е. Репина — Д.С.) // Журнал «Смена», 1955, №19.

24. Great Russian Painter (о творчестве И.Е. Репина — Д.С.) // ВОКС. Бюллетень. М., 1955, №5 (94).

25. Творчески относиться к наследию // Газета «Советская культура». 22.12.1955. Перепечатано: Высокое призвание советского художника. М., «Искусство». 1957.

26. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века. М.—Л., издательство «Искусств». 1955. 300 стр.

27. И.Е. Репин. М., 1955. Издательство «Искусство». 74 стр.

28. Переиздано на английском, шведском, китайском языках Издательством литературы на иностранных языках. М., 1955–1958.

29. К вопросу о взаимоотношениях древнерусского и византийского искусства. М., 1955, издательство АН СССР. 43 стр. Переиздано в журнале «Byzantinoslavica», Prague, XIX/1, 1958.

1956

30. И.Е. Репин. Альбом. Вступительная статья и составление. М., 1956, ИЗОГИЗ. Второе издание — 1974.

31. Мозаики Кахриэ-Джами // Журнал «Иностранная литература», 1956, №3.

32. Сокровищница национального искусства (к юбилею Третьяковской галереи — Д.С.) // Газета «Советская культура». 12.05.1956.

33. Неувядаемое искусство // Газета «Советская Россия». 23.07.1956.

1957

34. Заметки о творческом методе Александра Иванова // Журнал «Искусство». 1957, №1.

35. De la relation entre l'art byzantin et l'art ancien russe // Actes du X-eme Congres International d'Etudes Byzantines. Istanbul, 1957.

36. Итоги и перспективы (о современном советском изобразительном искусстве) // Журнал «Вестник истории мировой культуры», 1957, №5. Перепечатано в сборнике Probleme de arta plastica. Бухарест. 1958, №5.

37. Выставка работ А.О. Гиневского. Каталог выставки (Предисловие). М., 1957.

38. Der Bildhauer Sergey Konenkov // Журнал «Bildende Kunst», 1957, №12.

1958

39. А.Е. Архипов. Альбом. Вступительная статья и составление. М., ИЗОГИЗ, 1958.

40. С.А. Чуйков. М. Советский художник. 1958. 161 стр. + илл.

41. Выставка произведений Р.Р. Фалька. Предисловие к каталогу. М., 1958.

42. /Рец./ Новая книга о Репине (на книгу Мары Цончевой «И.Е. Репин») // Журнал «Искусство». 1958, №1.

43. Достижения советского искусствознания в области изучения дореволюционного русского искусства // Материалы научной конференции, посвященной 40-летию советского искусствознания. М., 1958, с. 25–50.

44. Les arts plastique russes au XIX-e siecle // Cahiers d'histoire mondiale. Contributons a l'histoire russe. 1958, с. 241–266 (в соавторстве с А.А. Федоровым-Давыдовым).

45. Kirjankuvitus-taidetta (Советская иллюстрация) // Журнал «Neuvostoliitto». Хельсинки. 1958, №9.

46. Выставка произведений Л.А. Бруни, Н.Н. Купреянова, П.В. Митурича. Каталог. М., 1958 (Вступительная статья к разделу, посвященному Л.А. Бруни).

1959

47. Русская живопись XIX века. Альбом. Вступительная статья и составление. М. : ИЗОГИЗ, 1959. Второе издание — М., 1962.

48. В.А. Серов // Журнал «Творчество». 1959, №1.

49. Монументальная живопись на выставке достижений народного хозяйства // Журнал «Творчество». 1959, №10. Перепечатано: «Sowjet Literatur». 1960, №2.

1960

50. К вопросу о многообразии советского искусства // Вопросы эстетики. Выпуск III. М., 1960.

51. Искусство — в повседневную жизнь. // Вопросы эстетики. Выпуск IV. М., 1960. Перепечатано в сборнике «Probleme de arta plastica» (Бухарест), 1962, №3.

52. Semjon Tschuikow. Berlin. Henschelverlag. 1960.

53. Краски Армении // Газета «Гракан торт». Ереван. 1960, 19 февраля (на армянском языке).

54. Художник, краевед, воспитатель (о творчестве Д.И. Архангельского) // Газета «Московский художник». 1960, №4.

55. Краски наших будней // Газета «Московская правда». 21.03.1960.

56. Четверо разных (о выставке литовских художников — Д.С.) // Литературная газета. 19. 05. 1960.

57. Tariba ir nudiena (Живопись и современность) // Газета «Tiesa». Вильнюс. 05.06.1960 (на литовском языке).

58. /Рец./ Репин и Украина (рец. на книгу В. Москвинова «Репин на Харьковщине» — Д.С.) // Журнал «Дружба народов». 1960. №10.

59. Martiros Sarian, peintre du soleil // Журнал «Oeuvre et opinions», Москва, 1960, №9.

60. Русская жанровая живопись. I. Альбом. Вводная статья и составление. М. : Издательство «Советский художник». 1960.

1961

61. Валентин Серов. М. : издательство «Знание». 1961.

62. Изложба на с'ветските художници Семьен А. Чуйков и Евгения Малеина /Каталог выставки/ Вступительная статья. София. 1961.

63. Праздник красок (о Константине Коровине – Д.С.) // Журнал «Юность». 1961, №8.

64. Le poete de la terre: Arcadi Plastov // Журнал «Oeuvre et opinions». Москва. 1961, №12.

65. Слънцето на Сарьян // Журнал «Изкуство». София. 1961, №7.

1962

66. Традиции надо беречь // Газета «Советская культура». 05.06.1962.

67. «Купанье красного коня» // Журнал «Творчество». 1962, №7.

68. Our young Painters // Журнал «Soviet Literature». Москва. 1962. №9.

69. Реальные плоды синтеза // Журнал «Творчество». 1962, №9.

70. Создать объективную историю советского искусства // Газета «Московский художник». 1962, №11.

71. Народный художник (об А.Е. Архипове) // Журнал «Крестьянка». 1962, №8.

72. Цельность таланта. К шестидесятилетию С.А. Чуйкова // Газета «Советская культура». 30.10.1962.

1963

73. World of Art // Журнал «USSR». Москва. 1963, сентябрь.

74. История русского и советского искусства. Методическое указание для студентов заочных и вечерних отделений исторических факультетов государственных университетов. Издательство МГУ. 1963. 60 стр. Второе издание – 1966.

75. В. Суриков. Альбом. Вступительная статья и составление. М., ИЗОГИЗ. 1963.

1964

76. В.А. Серов в воспоминаниях Н.Я. Симонович-Ефимовой. Послесловие // Н.Я. Симонович-Ефимова. Воспомина-

ния о Валентине Серове. Л., издательство «Художник РСФСР». 1964.

77. Не Paint the Modern Village // Журнал «USSR». 1964, март.

78. Жизнелюбие (О выставке П.П. Кончаловского — Д.С.) // Газета «Краснодарский рабочий». 1964, 10 июня.

1965

79. Художник из легенды (о П.В. Кузнецове — Д.С.) // «По Советскому Союзу». (Вестник АПН). 05.01.1965. Перепечатано: «L'Unita». 13.02.1965.

80. Галерея замечательных образов // Газета «Вечерняя Москва». 16.01.1965.

81. Поэзия простого мира (о П.В. Кузнецове) // Газета «Литературная Россия». 29.01.1965.

82. Правда и красота (К 100-летию со дня рождения В.А. Серова) // Журнал «Крестьянка». 1965, №1.

83. Реформы Валентина Серова // Журнал «Творчество». 1965. №1.

84. Le centenaire de Valentin Serov // Журнал «Oeuvre et opinions». Москва. 1965, №2.

85. Прекрасный мир Сарьяна // «Культура и искусство» (Вестник АПН). 1965, 24 февраля.

86. Северные легенды. Уникальная коллекция древней русской живописи. // «Культура и искусство» (Вестник АПН). 1965, 10 марта.

87. L'exposition de Pavel Kouznezov // Журнал «Oeuvre et opinions». Москва. 1965, №6.

88. L'uomo nuovo e la «vecchia terra» // L'Unita. 1965. Febbrale.

89. Выставка произведений Р.Р. Фалька. Каталог. Вступительная статья. Ереван. 1965.

90. Путь художника. К 150-летию со дня рождения П.А. Федотова. // Журнал «Творчество». 1965, №7.

91. Исповедь Павла Федотова // «Культура и искусство» (Вестник АПН). 1965, 9 декабря.

92. Petrov-Vodkin a Pavel Kuznecov // Газета «Vytvarna prace». 1965, 13 zari. Praha.

93. В.Г. Перов и бытового жанр 1860-х годов // История русского искусства. Т. IX, кн. 1. М., 1965. С. 76–142.

94. И.Е. Репин // История русского искусства. Т. IX, кн. 1. М., 1965. С. 445–563.

1966

95. Пленэр Сильвестра Щедрина // Журнал «Огонек», 1966, №3.

96. Notes on the Paintings of Kuzma Petrov-Vodkin recently exhibitet in Moskow // Журнал «Soviet Live». 1966, №1.

97. Falkova tvurci cesta // Журнал «Vytvarne umeni». Прага. 1966, N1.

98. Ainulaadne naitus // Газета «Ohtulcht». Таллин. 1966, 14 апреля.

99. Каталог выставки картин, рисунков и акварелей русских художников из собрания Я.Е. Рубинштейна. Предисловие. Таллин. 1966.

100. Амедео Модильяни // Журнал «Творчество», 1966, N8. Перепечатано в сборнике «Художники XX века». М.: издательство «Советский художник», 1974.

101. Современность и классическое наследие // «Культура и искусство» (Вестник АПН). 9 ноября 1966. Перепечатано: Журнал «Лик». София, 1967, N11.

102. Творческий путь Фалька // Р. Фальк. Выставка произведений. Каталог. М., 1966.

1967

103. Живопись Фалька // Журнал «Творчество». 1967, №2.

104. Вгльбената живопис на Фалк // Журнал «Изкуство». София. 1967, N1.

105. Robert Falk Exhibition // Журнал «Soviet Literature». 1967, N3. Перепечатано: Журнал «Oeuvre et opinions». 1967, N5.

106. Средняя Азия в творчестве Фалька // Журнал «Звезда Востока». 1967, №3.

107. Образы века. О русской живописи XIX века, ее мастерах и их картинах. М.: Издательство «Молодая гвардия». 1967. 175 стр.

108. Новосибирская картинная галерея. Живопись и графика художников первой трети XX века. Из собрания Я.Е. Рубинштейна и Т.С. Жигаловой. (Предисловие к каталогу). Новосибирск, 1967.

109. 2 Biennale der Ostseeländer. DDR, Rostok. 1967. Вступительная статья к Советскому разделу каталога.

110. Вторая Биеннале Балтийских стран // Журнал «Творчество». 1967, №12.

111. Revolutionsöonis sundimet kunst (Искусство революционного десятилетия) // Журнал «Noogus» (Таллин), 1967, №12.

112. L'art russe des Scythes a nos jours. Tresors des musees Sovietiques. Grand Palais. Octobre 1967 – Janvier 1968. Предисловие к каталогу (совместно с М.В. Алпатовым).

1968

113. Чудесный дар (в связи с кончиной П.В. Кузнецова – Д.С.) // Газета «Московский художник». 1968, 1 марта.

114. Выставка произведений С.А. Чуйкова. Каталог. М., 1968. Вступительная статья.

115. Молдавское искусство на Всесоюзной выставке // Газета «Советская Молдавия». 1968, 6 февраля.

116. П.П. Кончаловский. Вступительная статья к подборке репродукций. М., 1968.

117. Певец Киргизии // Газета «Советская Киргизия». 1968, 11 января.

118. /Рец./ Исследование о Левитане (монография А.А. Федорова-Давыдова – Д.С.) // Журнал «Творчество». 1968, №4.

119. Жорж Руо // Журнал «Творчество». 1968, №6. Перепечатано: сборник «Художники XX века» М. : «Советский художник». 1974.

120. Moldavian Art today // Журнал «Soviet Literature». 1968, №8.

121. Русское искусство первой половины XIX века // Детская энциклопедия. Изд. II. Т. XII. М., 1968.

122. П.А. Федотов // Там же.

123. М.А. Врубель // Там же.

124. В.А. Серов // Там же.

125. Шестеро из Армении // Журнал «Юность». 1968, №12.
126. Введение // История русского искусства. Т. X. М., 1968 (совместно с Г.А. Недошивиным и Г.Ю. Стерниным).
127. В.А. Серов // Там же (совместно с Е.Б. Муриной).
128. Semijon Chuikov. Delhi. 1968. Вступительная статья в каталоге выставки.
129. Львовские художники // Журнал «Творчество». 1968, №12.

1969

130. А. Никич. М., 1969. Каталог выставки. Вступительная статья.
131. The Painting of Anatoli Nikich // Журнал «Soviet Literature». 1969, №5.
132. Симонович-Ефимова // Вступительная статья к подборке репродукций. М. : «Советский художник». 1969.
133. Несколько слов о Наталии Гончаровой // «Прометей», №7. М., 1969.
134. Ф.Ф. Платов. Каталог выставки. Вступительная статья. М., 1969.
135. Павел Федотов. М. : Издательство «Изобразительное искусство». М., 1969. 295 стр.
136. Поздний Федотов и некоторые вопросы русского романтизма // ГМИИ им. Пушкина. Материалы научной конференции. Искусство романтической эпохи. М., 1969.
137. Суриков. Из серии «Образ и цвет». Выпуск 1. Альбом. Составление и вступительная статья. М. : ИЗОГИЗ. 1969.

1970

138. Суриков. Из серии «Образ и цвет». Выпуск 2. Альбом. Составление и вступительная статья. М. : ИЗОГИЗ. 1970.
139. В.А. Серов. Вступительная статья и примечания // Мастера искусства об искусстве. Т. VII. М., 1970.
140. Vystava ze statnich Umeleckych sbirek SSSR. Od nejstarších veku po naše casy. Praha. 1970. Предисловие к каталогу (совместно с М.В. Алпатовым).

1971

141. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971. 145 стр. Перепечатано: *Pictori rusi moderni*. Editura Meridiane, Bucuresti, 1974. В серии «Biblioteca de arta». Глава «Восток Мартироса Сарьяна перепечатана в кн.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван : Издательство «Советакан грох». 1980.

1972

142. Les peintres russes et l'Orient // Журнал «Oeuvre et opinions». 1972, janvier.

143. Под знаком исканий. Живопись Советского Закавказья // Журнал «Искусство», 1972, №2 / Перепечатано: сборник «Советское станковое искусство». М., 1974; сборник «Живопись народов СССР», М., 1977.

144. Искусствознание и литературоведение // Журнал «Искусство», 1972, №5. Перепечатано: *Kustwissenschaft und Literaturwissenschaft*. — *Kunst und Literatur. Sowietwissenschaft*. Berlin. 1973. Heft 1.

145. Мудрость зрелости (К 70-летию С.А. Чуйкова — Д.С.) // Журнал «Огонек», 1972, №44.

146. *Kunstiteadusest ja Kirjandustdesest* // Журнал «Kunst», №42/2. Таллин, 1972

147. А.А. Иванов // БСЭ, издание 3, т. 10. М., 1972.

1973

148. П.В. Кузнецов // БСЭ, издание 3. Т. XIII. М., 1973.

149. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М. : издательство «Искусство». 1973. 225 стр.

150. Мир Моранди // Журнал «Творчество». 1973, №10.

151. Русские живописцы начала XX века. Новые направления. Л. : издательство «Аврора». 1973. 207 стр. с илл.

1974

152. Русская реалистическая живопись второй половины XIX века среди европейских школ // Вестник Московского университета. Серия IX. История. 1974. №1.

153. Алексей Васильевич Бабичев художник, теоретик, педагог. М. : издательство «Советский художник». 1974. 111 стр.

154. В.А. Серов. Альбом. Составление и вступительная статья. М. : издательство «Искусство». 1974.

155. О национальных особенностях романтизма в русской живописи начала XIX века // «Советское искусствознание. 73». М., 1974.

156. /Рец./ К. Пигарев. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1972 // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1974. №1–2.

157. Открытая книга искусства (о книге М.В. Алпатова — Д.С.) // Газета «Советская культура». 1974. 1 октября.

158. Robert Falk. Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen des Künstlers und einem biographischen Übersicht, herausgegeben von A.W. Stschekin-Krotowa. VEB Verlag der Kunst. Dresden. 1974. 315 стр.

159. Русское искусство XVIII века и Запад // Материалы научной конференции (1973) «Художественная культура XVIII века». М., 1974.

160. В.Э. Борисов-Мусатов и художники группы «Наби» // ГТГ. Вопросы русского и советского искусства. Выпуск III. М., 1974.

1975

161. К проблеме сравнительного изучения русской и западноевропейской живописи // Журнал «Искусство». 1975, №7.

162. Павел Кузнецов. Автор-составитель (совместно Л.А. Будковой). Вступительная статья. М. : Изд. «Советский художник». 1975.

163. В.Г. Перов // БСЭ, изд. III, т.19. М., 1975.

1976

164. Семен Чуйков. М. : изд. «Советский художник». 1976. 266 стр. (Издание второе, исправленное, дополненное).

165. Суриков и европейская историческая картина // «Советское искусствознание. 75». М., 1976.

166. Zur Ausstellung. Вступительная статья в каталоге: Russische Malerei 1830–1917. Bilder aus Museen der UdSSR. Sta-

delsches Kunstinstitut und Stadtische Galerie. Frankfurt am Main. 1. Oktober 76 bis 9. Januar 77.

167. В.А. Серов // БСЭ. Издание III, т. 23. М., 1976.

168. Preface. Вступительная статья в каталоге: La peinture russe a l'epoque romantique. Galeries Nationales de Grand Palais. 1976–1977. Paris.

1977

169. Russian and Soviet Painting. Вступительная статья в каталоге выставки того же названия. The Metropolitan Museum of Art. 1977.

170. Передвижники и их предшественники // Сб. «Передвижники» М. : Изд. «Искусство». 1977.

171. /Рец./ Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. Монографическое исследование и предисловие Ф.Я. Сыркиной // «Советские художники театра и кино. 1975». М., 1977.

172. Перед зеркалом времени. Заметки о русском автопортрете // Журнал «Знание – сила». 1977, №7.

173. П.А. Федотов // БСЭ. Издание III. Т. 27.

1978

174. Наталия Егоршина. Николай Андронов. Каталог выставки. Вступительные статьи. М., 1978.

175. К концепции русского автопортрета // «Советское искусствознание. 77. 1». М., 1978.

176. Давид Штеренберг // Журнал «Творчество». 1978. №7.

177. Павел Кузнецов. 1878–1968. К столетию со дня рождения. Каталог выставки. Вступительная статья.

178. Федотов. В серии «Образ и цвет». М. : ИЗОГИЗ. 1978.

179. Репин и русская живопись второй половины XIX века // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. М., 1978.

180. Nineteenth Century Russian Culture: Art // Review of the Arts. Volume 2, Number 3. 1978–79. Minneapolis.

181. Об очерках и исследованиях В.Н. Петрова и об их авторе // В.Н. Петров. Очерки и исследования. М., 1978.
182. С.А. Чуйков // БСЭ. Издание III, т. 29. М., 1978.

1979

183. Павел Кузнецов и традиции русской живописи // Журнал «Искусство», 1979, №3.
184. L'art russe et soviétique. 1900–1930 // Paris-Moscou. Catalog d'exposition. Paris, 1979.
185. Михаил Владимирович Алпатов. Набросок к портрету // М.В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусства. М., 1979.
186. Николай Андронов // «Советская живопись – 76/77». М., 1979.
187. Наталья Егоршина. Каталог выставки. Вступительная статья. М., 1979
188. Роберт Фальк. Рисунки, акварели, гуаши. ГМИИ им. Пушкина. Каталог выставки. Вступительная статья. М., 1979.
189. Talent und Fleiss. Die Kunst der Natalja Gontscharowa // Künstlerinnen der russischen Avangarde. Galerie Gmurzynska. Köln. 1979.
190. К определению стиля модерн // «Советское искусствознание '78/2». М., 1979.
191. Русское искусство первой половины XIX века // История русского и советского искусства. Учебное пособие. Издательство «Высшая школа» М., 1979. Стр. 144–199.
192. Рисунок и акварель русских и советских художников XIX – первой трети XX века из собрания С.Я. Фельдштейна (г. Москва). Каталог выставки. Вступительная статья. Чебоксары. 1979.

1980

193. Мир глазами Венецианова // Журнал «Искусство». 1980, №2.
194. C'est ici que j'ai vu le soleil... // Les Nouvelles de Moscou. 2 mars 1980.
195. И традиции, и новаторство (о живописи М.В. Элькиной – Д.С.) // Газета «Московский художник». 6 июня 1980.

196. Р.Р. Фальк // Выставка одного портрета. Пермь. 1980.
197. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М. : издательство «Советский художник». 1980. 261 стр.
198. The Painting of Liubov Popova // The Avant-Gard in Russia. 1910–1930: New Perspectives. Los Angeles. Каталог выставки. 1980.
199. Художник и стиль // ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики). Проблемы формализации средств художественной выразительности. Стиль, фирменный стиль, стайлинг, мода. М., 1980.

1981

200. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия. Россия и Запад // «Советское искусствознание. 80/1». М., 1981.
201. Новаторство художника. К 150-летию со дня рождения Н.Н. Ге // Журнал «Творчество». 1981, №7.
202. Художник и стиль // Журнал «Техническая эстетика». 1981, №8.
203. Der Raum der Malerei und des Design // Von der Malerei zum Design. Ausstellung. Oktober – Dezember 1981. Galerie Gmurzynska. Kohn.
204. Русское и советское искусство 1900–1930 // Москва – Париж (Каталог выставки. М., 1981. Перепечатано: Ruske a sovetske umeni 1900–1930 // Журнал «Vytvarna kultura» 1982, №2.
205. Коллекция Арама Абрамяна. В дар Советской Армении. Вступительная статья. Ереван, 1981.
206. Творческий путь Семена Чуйкова // сборник «Певец киргизского народа». Фрунзе, 1981.
207. Врубель. М. : Издательство «Изобразительное искусство». Альбом. Вступительная статья и составление. 1981. Переиздание: Dmitrij Sarabjanov. Wrubel. Krajowa Agencja Wydawnicza. Warszawa. 1983.
208. Die Russische Malerei und Graphik der ersten Halfte des 19. Jahrhunderts // Russische Malerei der ersten Halfte des 19. Jahrhunderts. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Niedersächsische Landesmuseum Hannover. 1981–1982.

1982

209. Natalia Egorschina und Nikolai Andronow // Nikolai Andronow, Natalia Egorschina. Gemalde. Stadt Aachen. Neue Galerie – Sammlung Ludwig. 1982.

210. К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX – начала XX века // Журнал «Вестник Московского университета». Серия 8. История. 1982, №3.

211. /Рец./ Кочик О.Я. Живописная система В.Э. Борисова-Мусатова // «Советское искусствознание. 1981'1». М., 1982.

212. Орест Адамович Кипренский. Л. : Издательство «Художник РСФСР». 1982. 207 стр. с илл.

213. Валентин Серов. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л. : изд. «Аврора». Вступительная статья. Составление альбома (совместно с Г.С. Арбузовым). 1982.

214. Николай Андронов. Живопись. Монументальное искусство. Альбом. М. : издательство «Советский художник». Вступительная статья, составление. М. : изд. «Советский художник». 1982. 136 стр. с илл.

1983

215. Нико Пиросманашвили среди русских художников на выставке «Мишень». Тбилиси. 1983.

216. Выставка Ларионова // «Советская живопись'5». М., 1983.

217. Виктор Петрович Киселев. Живопись. Театрально-декорационное искусство. Каталог выставки. Вступительная статья. М., 1983.

218. Die moderne Stromungen in der russischen Malerei der vorrevolutionaren Jahrzehnts. Russland und der Westen // Sieg uber die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Schriftreihe der Akademie der Kunste. Band 15. Berlin. 1983.

219. Александр Тышлер. 1898–1980. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. К 85-летию со дня рождения. Каталог (Вступительная статья). М., 1983. Перепечатано с некоторыми изменениям: Александр Тышлер и мир его фантазии. М., 1998.

1984

220. Последняя работа В.Н. Прокофьева // «Советское искусствознание '82/2». М., 1984.

221. /Рец./ Перспективное начинание // Журнал «Искусство». 1984, №5.

222. Tatlin festeszete // V. Je. Tatlin. Corvin Kiado, Budapest, 1984. Второе издание (на немецком языке): Die Malerei Tatlins // Gemeinschaftsausgabe des VEB Verlag der Kunst, Dresden mit dem Kunstverlag Weingarten GmbH, Weingarten und Corvina Kiado, Budapest. 1987.

223. Moskauer Maler. 1910–1930 // Sieben Moskauer Künstler. 1910–1930. Ausstellung. Galerie Gmurzynska. Koln. 1984.

224. Г.Ю. Стернин — исследователь русской художественной культуры (Предисловие) // Г.Ю. Стернин. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.

1985

225. Фронтвик-искусствовед (к 80-летию Р.С. Кауфмана) // Газета «Московский художник». 1985. 12 апреля.

226. Павел Андреевич Федотов. Л. : Издательство «Художник РСФСР». 1985. 175 стр. с илл.

227. Г. Якулов и традиции искусства Востока // Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству. Тезисы докладов. Ереван. 1985.

1986

228. Заметки об автопортрете // Журнал «Искусство». 1986, №7.

229. Нико Пиросманашвили и русские художники. // Нико Пиросманашвили. 1862–1918. Каталог выставки. М., 1986.

230. Два дара // Журнал «Творчество». 1986, №10.

231. Р.Р. Фальк. К столетию со дня рождения художника // Журнал «Искусство», 1986, №10.

232. Удивительный мир Филонова // Журнал «Огонек». 1986, №50.

233. Об автопортретах Зинаиды Серебряковой // З. Серебрякова. Сборник материалов и каталог экспозиции к 100-летию со дня рождения художника. М., 1986.

234. К читателям (послесловие к книге — Д.С.) // Олег Семенов. Иван Билибин. М. : изд. «Детская литература». 1986.

235. Свидетель и участник (предисловие к книге — Д.С.) // В.И. Костин. Среди художников. М., 1986. Перепечатано: Костинские чтения. Наедине с совестью. М., 2002.

1987

236. Нико Пиросманавили и русские художники // Журнал «Сабчота хеловнебе» («Советское искусство») 1987, №3 (на грузинском языке).

237. Ускользящий лик Шагала // Журнал «Творчество», 1987, №6. Перепечатано: Марк Шагал. К 100-летию со дня рождения. Живопись и графика из французских и советских музеев и личных коллекций. Каталог выставки. М., 1987; Шагал. Возвращение мастера. М. : издательство «Советский художник», 1988; Марк Шагал. М. : издательство «Изобразительное искусство», 1992; Mark Chagall. 1908–1985. Saggi Sylvie Forrester, Nicoletta Misler, Dmitry Sarabjanov, Lionello Venturi. Artificio. Milano, 1992.

238. Живопись Владимир Татлина. Вслед юбилею // Журнал «Искусство». 1987, №8.

239. Аристарх Лентулов. 1882–1948. Живопись / графика / театр. Каталог выставки произведений (Вступительная статья). М., 1987.

240. Валентин Серов. Альбом. Составление и вступительная статья. Л., 1987, издательство «Аврора» Перепечатано в том же издательстве на английском, французском, немецком языках. Второе издание — М., 1996.

241. Новое искусство — новый быт. 1917–1927. Живопись. Графика. Каталог выставки. Вступительная статья. М., 1987.

242. Все в той же позиции. Полемические заметки об Академии художеств СССР // «Литературная газета», 1987, 2 декабря.

243. Георгий Якулов и традиции искусства Востока // сб. «Советская живопись. 9». М., 1987.

244. /Рец./ Художники «Бубнового валета» (о монографии Г.Г. Пospelова, вышедшей на немецком языке в ГДР — Д.С.) // Журнал «Искусство», 1987, №12.

1988

245. Русская живопись на театральной сцене // Русское театрально-декорационное искусство. 1880–1930. Каталог выставки из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1988.

246. Собрание русской живописи. XX век. Три первых десятилетия // Журнал «Огонек», 1988, №9.

247. М.А. Врубель // Там же.

248. В.А. Серов // Журнал «Огонек» 1988, №13.

249. М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова // Журнал «Огонек». 1988, №17.

250. И.И. Машков, П.П. Кончаловский // Журнал «Огонек», 1988, №45.

251. В.В. Кандинский // Журнал «Огонек», 1988, №49.

252. Высокие взлеты Аристарха Лентулова // Журнал «Искусство», 1988, №5.

253. Загадки Вейсберга // Журнал «Творчество». 1988. №6.

254. П. Кузнецов. Избранные произведения. Альбом. Составление и вступительная статья. М.: Издательство «Советский художник». 1988.

255. Eduard Schteinberg // Edik Schteinberg. Peintures. Galerie Claude Bernard. Paris, 1988. (Каталог, вступительная статья).

256. На трудном пути к художественному плюрализму // Газета «Советская культура». 1988, 10 ноября.

257. Alexei Venetsianov. Aurora Art Publishers. L., 1988.

258. К.С. Малевич и искусство первой трети XX века // Казимир Малевич (Каталог выставки). Ленинград, Москва, Амстердам. 1988. Перепечатано (с некоторыми изменениями): Журнал «Искусство» 1988, №11.

259. Выставка подделок (совместно с Е. Ковтуном и Г. Пospelовым) // Газета «Советская культура». 1988, 18 июня.

1989

260. Андрей Петрович Рябушкин // Журнал «Огонек» 1989, №5.

261. Любовь Сергеевна Попова // Журнал «Огонек», 1989, №9.

262. Мартирос Сергеевич Сарьян // Журнал «Огонек» 1989, №21.

263. Владимир Евграфович Татлин // Журнал «Огонек». 1989, №29.

264. Александр Васильевич Шевченко // Журнал «Огонек», 1989, №37.

265. В.Ф. Степанова, А.М. Родченко / Журнал «Огонек», 1989, №45.

266. Gli anni migliori della pittura Russa // Avanguardia Russa. Dalle collezioni private Sovietiche. Origini e percorso 1904–1934. Milano, 1989. (Каталог выставки, вступительная статья).

267. /Рец./ Встреча с Шагалом (В связи с выходом монографии А.А. Каменского в Париже – Д.С.). Газета «Советская культура» 1989, 18 мая.

268. О Кандинском // В.В. Кандинский. 1866–1944. Каталог выставки. Живопись, графика, прикладное искусство. Л., 1989. Вступительная статья.

269. Обретая гармонию. К 100-летию со дня рождения Л.С. Поповой // Журнал «Искусство», 1989, №5.

270. Введение, раздел III (Русское искусство первой половины XIX века), Заключение // История русского и советского искусства. Учебное пособие. Издание второе, исправленное, дополненное. М.: Издательство «Высшая школа». 1989. С. 5–9, 165–223, 430–431.

271. /Рец./ Продолжение следует? (в связи с выходом книги Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 1900–1910-х годов» – Д.С.) // Журнал «Творчество», 1989, №5.

272. Эффект Кандинского // Газета «Правда». 1989. 4 июля.

273. Wassily Kandinsky – Kunstler und Burger Europas // Wassily Kandinsky. Die erste Sovjetische Retrospektive. Shirn Kunsthalle. Frankfurt. 1989

274. Искусствознание: основные направления исследовательских разработок // Вестник Академии наук СССР. 1989, №8.

275. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // «Советское искусствознание. 25». М., 1989.

276. Отдавать долги легче всего памятниками / Мемориал жертвам сталинских репрессий // Журнал «Декоративное искусство СССР». 1989, №8.

277. Памяти ученицы и коллеги // И.С. Болотина. Проблемы русского и советского натюрморта. М., 1989.

278. История русского искусства второй половины XIX века. Курс лекций. М. : издательство МГУ, 1989. 383 стр.

279. Стилль модерн. Истоки. История. Проблемы. М. : Издательство «Искусство». 1989. 295 стр.

280. Изобразительное искусство. Живопись, графика, сценография // Музей русского искусства / Коллекция профессора А.Я. Абрамяна. Ереван, 1989.

281. Сюжеты и мотивы живописи мирискусников: иконографические заметки // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX века. Материалы первых Дягилевских чтений. Пермь, 1989.

282. Lioubov Popova. Paris. Phillippe Sers. 1989. (Совместо с Н.Л. Адаскиной. 320 стр. Переиздано: N.-Y., 1990.

1990

283. Streben nach Harmone. Zum 100. Geburtstag von Ljubow Popowa // Bildende Kunst. Berlin, 1990, №5.

284. Живописные медитации Розанны Форино // Розанна Форино (Каталог выставки). Милан, 1990.

285. Крепостные и забытые живописцы Прикамья. Каталог выставки. Предисловие. М., 1990.

286. Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. Painting, Sculpture, Architecture. London. Thames and Hudson. 1990. 320 стр. Переиздано: Paris, Albin Michel. 1990.

287. Станковая живопись и графика Л.С. Поповой // Л.С. Попова. 1889–1924. Каталог. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. ГТГ. М., 1990.

288. Kazimir Malevich and his Art. 1900–1930 // Kazimir Malevich. 1878–1935. Washington, Los Angeles, New York. 1990–1991.

289. The Rise and Fall of the Wanderers // The Wanderers Masters of 19th Century Russian Painting. An Exhibition from the Soviet Union Texas Press. 1990.

290. Malevich at the Time of the «Great Break» // Malevich Artist and Theoretician. М.–Р., 1990.

291. Эксперименты с детьми и эксперименты детей // Журнал «Архитектура и строительство России». 1990, №12.

1991

292. Preface // The Twilight of the Tsars. Russian Art at the Turn of the Century. Hayward Gallery. London, 1991.

293. Какие имена! // Журнал «Огонек». 1991, №13.

294. Он сохранил России Рублева (Запись беседы с Д.И. Сарабьяновым / об И.Э. Грабаре /) // Газета «Труд». 1991, 22 марта.

295. Малевич в эпоху «великого перелома» // Малевич художник и теоретик. М., 1991.

296. Предисловие к публикации отрывка из книги Шарлотты Дуглас «Лебеди иных миров. Малевич и истоки русского абстракционизма» // «Советское искусствознание. 27». М., 1991.

297. Los mejores años de pintura Rusa // Vanguardismo Ruso de Colecciones privadas. 1900–1935. Каталог выставки. Valencia, 1991.

298. Символизм в России (беседа Е.А. Зингер с В.А. Дудаковым и Д.В. Сарабьяновым // Журнал «Творчество», 1991, №5.

299. Fauvismus – Epressionismus – Neoprimitivismus // Westkunst – Ostkunst Absonderung oder Integration? Каталог выставки. Munchen. 1991.

300. Русское и советское искусство в собрании И.Я. Лучковского (Харьков). Каталог выставки. Предисловие. Калининград. 1991.

1992

301. Simbolismo nella pittura russa // Il Simbolismo russo. Sergej Djagilev e l’Eta d’argento nell’arte. (Каталог выставки). Milano. 1992.

302. Валерий Юрлов. Каталог выставки. Вступительная статья. М., 1992.

303. «Люблю авангард 1910-х годов» (Беседа с Дмитрием Сарабьяновым) // Независимая газета. 1992, 16 мая.

1993

304. Творчество В.В. Кандинского в контексте научной и философской мысли // Русский авангард в кругу европейской культуры. Тезисы и материалы. М., 1993.

305. Трудное время Роберта Фалька. Возвращение художника // Независимая газета. 1993, 26 февраля.

306. Большой мир в малом пространстве. Художник Лев Жегин // Независимая газета. 1993, 18 марта.

307. Казимир Малевич. Живопись. Теория (Совместно с А. Шатских). М. : издательство «Искусство». 1993. 412 стр.

308. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Журнал «Вопросы искусствознания». 1993, №1. Перепечатано: Искусство авангарда: язык мирового общения. Материалы международной конференции 10–11 декабря 1992 г. Уфа, 1993.

309. Время расцвета Рудольфа Хачатряна // Р. Хачатрян. Метаморфозы. Каталог выставки. М., 1993.

310. The Undiscovered World of Grigoryj Perchenkov // Grigoryj Perchenkov. Paintings. /Cat./ Vilnius, 1993.

311. /Рец./ Д.С. Лихачев. Русское искусство. От древности до авангарда // Вестник Российской Академии наук. 1993, №10.

312. Памятники культуры – рядом с нами // Журнал «Новый мир», 1993. №12.

313. Tatlins Malerei der Jahre 1908–1913 in Kontekst der russischen Avangarde // Tatlin, Leben, Werk, Wirkung. Koln, 1993.

314. История русского искусств конца XIX – начала XX века. Учебное пособие. М. : Издательство МГУ. 1993. 320 стр.

1994

315. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М. : Издательство «Галарт». Серия «Новая галерея». 1994 (Совместно с Н.Б. Автономовой). 174 стр.

316. Aristarch Lentulov // Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avangarde in Mittel und Osteuropa. Band 1. Bonn. 1994.

317. Vassilj Kandinsky. Там же.

318. «На костре собственного вдохновения» // Наше наследие. 1994. №31.

319. «Встреча на перекрестке» // Любовь Попова, Александр Константинов. Прямая и обратная перспектива русского минимализма / Каталог выставки / Государственный музей Царицыно – Палас Лихтенштейн. М., 1994.

320. Стиль и индивидуальность в русской живописи начал XX века // «Вопросы искусствознания». 1994. 2–3.

321. Кандинский и русский символизм // Сообщения РАН. Серия литературы и языка. Том 53. 1994, №4.

322. Любовь Попова. М. : Издательство «Галарт». Серия «Новая галерея». М., 1994. 80 стр.

1995

323. Выставка сокровищ Ренэ Герра и ее герои // Они унесли с собой Россию... Русские художники-эмигранты во Франции. 1920–1970-е. Из собрания Ренэ Герра. Каталог выставки. М., 1995.

324. Варвара Бубнова в «Союзе молодежи» и ИНХУКе // Каталог выставки: «Бубнова. 1886–1983. От русской революции к японскому модернизму...» Токио, 1995.

325. Умеющий видеть // Юрий Купер. «Графика» (Каталог выставки). Editioni d'Arte Fratelli Pozzo. 1995.

326. /О М.Н. Яблонской/ // Круг художников (Каталог выставки. М., 1995.

327. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // «Вопросы искусствознания». 1995, №1–2.

328. Один на один с миром // В.И. Яковлев. Живопись. Графика (Каталог выставки). М., 1995.

329. Открытие художника (введение в проблему) (О творчестве Е.П. Левиной-Розенгольц – Д.С.) // Независимая академия эстетики и свободных искусств. Академические тетради. №3. М., 1995.

330. An der Spitze der internationalen Avangarde. Russische und deutsche Kunst von 1910 bis in die zwanziger Jahre // Berlin – Moskau 1900–1950. (Каталог выставки). Prestel. Munchen. 1995. Русское издание: Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения // Москва – Берлин 1900–1950. Издательства: Престель – Мюнхен, Нью-Йорк; Галарт – Москва.

331. George Costakis and the Rebirth of Russian Avant-garde // Russian Avant-garde 1910–1930. The G. Costakis Collection. 1995.

332. Artisti Russi in Italia nel XIX secolo // I Russi e l'Itali. A cura di Vittorio Strada. Milano, 1995.

1996

333. Van Barok tot Realisme // Het kabinet van de Tsaar. Russische profane Schilderkunst. Van Barok tot Realisme. (Каталог выставки). Snoeck – Ducaju & Zoon. [1996].

334. Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // «Вопросы искусствознания VIII (1/96)». М., 1996.

335. О национальных особенностях русского живописного авангарда 1910-х годов. Авангард и традиция // Искусство XX века. Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Спб. 1996.

336. Русская скульптура на рубеже веков // Газета «Искусство». 1996, №8, август.

337. Личность и индивидуальность в русской портретной живописи // Русское подвигничество (издание, посвященное 90-летию Д.С. Лихачева – Д.С.). М., 1996.

1997

338. Variants or Fakes? // ARTnews. 1997, January.

339. Многомерный мир Рудольфа Хачатряна // Рудольф Хачатрян. Многомерный объект (Каталог выставки). М., 1997.

340. Василий Кандинский в русском контексте. Фрагменты // «Вопросы искусствознания. X. 1/97». М., 1997.

341. Еще несколько слов о Фаворском // Альбом гравюр В. Фаворского. М. : Издание Галереи «На Солянке». 1997. Перепечатано: Газета «Русская коллекция». 1997, №3-4.

342. The Quest and Revelation of Valery Yurlov // Valery Yurlov. Abstracts. The Tabakman Museum Contemporary Russian Art. June 1997.

343. Русское искусство в поисках своей сущности // Русское искусство между Западом и Востоком. Материалы конференции. Москва. Сентябрь 1994. М., 1997.

344. Prefases // Журнал «Experiment/Эксперимент». Vol. 3. Los Angeles. 1997.

345. Предмет, материя и пространство в творчестве Красулина // Журнал «Искусство», 1996/1997. М., 1997. Перепечатано: Андрей Красулин. Старая мастерская. Новая мастерская. Каталог выставки. М., 1998; Андрей Красулин. Образ жизни. Скульптура. Живопись. Графика. (Каталог выставки). ГРМ. Музей Людвига в Русском музее. ГТГ. /2004/.

346. Конкурс РГНФ как выражение основных тенденций развития науки // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1997, №3.

1998

347. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом // Малевич. Классический авангард – 2. Витебск. Сборник материалов III Международной научной конференции. Витебск. 1998. Перепечатано: Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М., 2000.

348. /Рец./ Г.Г. Пospelов. Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени. Очерки // «Искусствознание. 1/98». М., 1998.

349. Искусствоведческая секция РГНФ // Там же.

350. Образ Востока в русской живописи // Россия – Восток – Запад. М., 1998.

351. Огонь и свет у Сурикова (Тезисы) // Суриков и художественная культура его времени. Тезисы докладов научной конференции. М., 1998.

352. Музею – с любовью // Государственному Музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина – 100 лет. М., 1998.

353. Бидермейер – стиль без имен и шедевров // Журнал «Пинакотека» №3. М., 1998.

354. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: «Искусствознание». 1998. 432 стр.

355. Огонь и свет у Сурикова // «Искусствознание 2/98». М., 1998.

356. Кандинский и русская икона // Многомерный мир Кандинского, М., 1998.

357. Вступительное слово // Искусство и религия. Материалы научной конференции 19–21 мая 1997. М., 1998.

358. Malevic tra cubismo francese e futurismo italiano // Polifonia. Da Malevic a Tatjana Bruni. 1910–1930. Bazzetti teatrali dell'avanguardia Russa. Milano, 1998.

359. After the Avant-garde: Dmitrii Sarabianov and John E. Bowlit discuss Postwar Russian Art (интервью) // ARTLetter. Los Angeles. Spring 1998. Volum 7, Numder 1.

360. О Душане Конечном // Газета «Русская коллекция». №11–12 (21–22) М., 1998.

361. Предмет и материя в русской живописи // К 70-летию В.Н. Топорова. М., 1998.

1999

362. Кубофутуризм: термин и реальность // «Искусствознание. 1/99». М., 1999. Перепечатано: Русский кубофутуризм. Спб., 2002.

363. Русский авангард // Журнал «Русская галерея». 1999, №1.

364. Многообразие, скрепленное единством // Михаил Ларионов, Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись (Каталог выставки). ГТГ.

365. Liubov Popova and artistic Synthesis // Amazons of the Avant-garde. Deutsche Guggenheim. Berlin, 1999. Перепечатано: Синтез Любови Поповой // Амазонки русского авангарда. М., 2000.

366. «Боюсь власти концептуализма» (Интервью) // Журнал «Эксперт», 49. 1999, 27 декабря.

367. Неопримитивизм — фовизм — экспрессионизм // Пространства жизни. К 85-летию академика Б.В. Раушенбаха. М., 1999.

2000

368. Forword // Nina Gurianova. Exploring Color. Olga Rosanova and the early Russian Avant-Garde, 1910–1918. N.Y. 2000.

369. Чутье на художественное качество (к юбилею Г.Г. Поспелова — Д.С.) // Газета «Московские новости», 2000, №3, 25–31 января.

370. Wassily Kandinsky dans le contexte de la culture russe // Kandinsky et la Russie. Martigny Suisse, 2000.

371. /Рец./ Возбудитель мысли (Рец. на книгу Г. Вдовина «Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета» // Газета «Ex libris (Приложение к «Независимой газете»). 24.2.2000.

372. Кандинский. Обретение беспредметности // «Искусство» (Приложение к газете «Первое сентября». №10 (78). Март 2000.

373. /Рец./ Е.А. Бобрииская. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков // «Искусствознание. 1/00». М., 2000.

374. Неопримитивизм в русской живописи и поэзии 1910-х годов // Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования. 1911–1998. М., 2000.

375. Об ограничении понятия «авангард» // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

376. Валентин Серов. Альбом. Составление. Вступительная статья. М.: Издательство «Арт-родник». 2000.

377. /Стенограмма выступления/ // Вечер памяти Дмитрия Сергеевича Лихачева. Первые чтения. 28 ноября 1999 года. Дом-музей Марины Цветаевой. М., 2000.

378. Д.С. Лихачев и искусствознание // Археографический ежегодник за 1999 год. М., 2000.

379. Kandinsky. La scoperta dell'astrazione // Wassily Kandinsky / Tra Monaco e Mosca. 1896–1921. Milano. 2000.

380. «Цельное знание» мастера (От творчестве В. Вейсберга – Д.С.) // Журнал «Наше наследие». №55. М., 2000.

381. Марк Шагал на земле и в небесах // «Искусство». Приложение к газете «Первое сентября». №46 (214). Декабрь 2000.

2001

382. Символизм в авангарде: некоторые аспекты проблемы. Тезисы // «Искусствознание. 1/01». М., 2001.

383. Вспомним об Игоре Грабаре // Общая газета. 2001, №12.

384. Заметки о саратовской школе // В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Саратов. 2001.

385. Приобщение к пустоте // Журнал «Проект классика». I – ММІ. Иностранное тело. М., 2001.

386. Предисловие (совместно с В.С. Турчиным) // В.В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Т.1–2. М. : Издательство «Гилея», 2001. Там же: Перевод и комментарий к статье «И». Кое-что о синтетическом искусстве». Второе издание – М., 2007.

387. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М. : Издательство «Галарт». 2001. 303 стр.

388. Модерн. История стиля. М. : издательство «Галарт». 2001. 344 стр.

389. Суриков: национальные аспекты творчества // Язык и культура. Факты и ценности. К 70-летию Ю.С. Степанова. М., 2001.

390. Русские сокровища француза Ренэ Герра // Журнал «Библиография». М., 2001, №2.

391. Фотопортреты // Лев Мелихов. Кто сто. М., 2001.

392. Завещание Шварцмана // Михаил Шварцман (Каталог выставки в ГРМ). 2001.

393. La pittura russa. Tomo secondo. La pittura moderna. Milano. Electa. 2001. P. 671–963.

2002

394. Казимир Малевич. «Черный квадрат». Мнения экспертов // Аукционный дом «Гелос». М., 2002.

395. Ватто/Федотов // Диалог в пространстве культуры. ГМИИ им. Пушкина (Каталог выставки). М., 2002.

396. Wassily Kandinsky in the 1900–1910s in the Context of Russian and German Art // Kandinsky. The National Museum of Modern Art. Tokyo. 2002.

397. Запоздалые соображения о комплексной истории русского искусства // «Искусствознание. 1/02». М., 2002.

398. /Рец./ Т.А. Карпова. Смысл лица // Там же.

399. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // «Искусствознание. 2/02». М., 2002. Перепечатано: Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003.

400. Две неизвестные работы Казимира Малевича // Журнал «Искусство». 1/02. М., 2002.

401. Основания искусства и задачи критики (Интервью) // Там же.

402. Памяти Бориса Маркевича (совместно с Е. Муриной) // Газета «Время новостей». М. 2002, 28 октября.

403. Послесловие // Григорий Ревзин. Очерки по философии архитектурой формы. М., 2002.

404. Русский пейзаж в ситуации стилевых взаимодействий. Заметки // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. Сборник статей. К 60-летию научной деятельности академика Н.И. Балашова. М., 2002.

405. Неизвестный альбом Ивана Пуни // Журнал «Пинакотека». 15. М., 2002.

2003

406. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде. М., 2003.

407. Русский кубофутуризм // Cubisme – Кубизм – Kubismus. Художественный прорыв в Европе. 1906–1926. (Каталог выставки). М., Ганновер. 2003.

408. Скульптоживопись / Живописный рельеф // Там же.

409. Неизвестное произведение Казимира Малевича // Журнал «Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования». №7–8, июль – август 2003 (В соавторстве с А. Сарбьяновым).

410. На параллельных путях. Русско-немецкие художественные связи. XIX век. Живопись // Гармония и контрапункт. Россия – Германия. Живопись. XIX век. Каталог. ГМИИ им. Пушкина. М., 2003.

411. Russia – Europa. Arte e Architettura. Editoriale Jaca Book SpA, Milano. 2003. 295 стр.

412. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. Издательство «Искусство – XXI век». М., 2003. 296 стр.

413. Памяти Нины Дмитриевой // Газета «Время новостей». 2003, 25 февраля.

2004

414. Les maitres etrangers aux expositions du «Valet de Carrea» // Les peintres Russe de «Valet de Carreau» entre Cezanne et l'avan-garde. Palace editions. 2004.

415. Robert Falk pendant et argris le «Valet de Carreau» // Там же.

416. Иностранные мастера на выставках «Бубнового вале-та» // «Бубновый валет» в русском авангарде (Каталог). СПб., 2004.

417. Многомерный мир Рудольфа Хачатряна // Rudolf Khachatryan. Многомерный объект. Каталог выставки. М., 2004.

418. Институт истории искусств в середине и второй поло-вине 1950-х годов // Дом на Казицком и его обитатели. М., 2004.

419. Мнение // Журнал «Антик. Инфо». 2004, апрель.

2005

420. Вместо предисловия // Толстой Андрей. Художники русской эмиграции. М., 2005.

421. Поиск и обретение героя // А. Каменский. Марк Шагал. Художник из России. М., 2005.

422. The many Faces of the Russian Avant-garde: Late 1900-s to early 1920-s // Russia. Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections. Guggenheimmuseum. N.-Y. 2005.

423. За первые полвека (Интервью) // Журнал «Антиквар-иат». 2005, №2.

424. Больше чем муза // А.В. Щекин-Кротова. Мой Фальк. М., 2005.

425. Земной рай Елены Волковой // Елена Волкова. Мир всем! (Каталог выставки). М., 2005.

426. L'art russe en quete d'authenticite // L'art russe dans la second moitie du XIX-e siecle en quete d'identite. Musee d'Orsay. Paris. 2005.

2006

427. Нездешний свет Никола де Сталя // Шаршун. Лан-ской. Поляков. Де Сталь. Русская абстракция во Франции се-редины XX века. (Каталог выставки). М., 2006.

428. Мы неотвратимо движемся назад // Газета «Время но-востей». Раздел: Мнения. М., 2006, 22 апреля.

429. Гений места в пейзажном творчестве Роберта Фалька // Vittorio. Международный научный сборник, посвященный 75-летию Витторио Страды. М., 2006.

430. Филонов сам по себе и среди других // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. М., 2006.

431. Живопись Роберта Фалька // Д.В. Сарабьянов, Ю.В. Диденко. Живопись Роберта Фалька. Полный каталог произведений. М., «Элизиум», 2006. Стр. 34–137.

432. Свободное зрение Ирины Старженецкой // Ирина Старженецкая. Запад солнца. М., 2006.

433. Посвящение Шарлотте Дуглас // Журнал «Пинакотека». №22–23. М., 2006.

434. Наша анкета. На ее вопросы отвечают Д. Сарабьянов, Н. Апчинская, Г. Островский // Шагаловский международный ежегодник. 2005. Витебск, 2006.

435. О Георгии Карловиче Вагнере и его суждениях о русском авангарде // Георгий Карлович Вагнер — ученый, художник, человек. М., 2006.

2007

436. Живопись // Е.П. Львова, Д.В. Сарабьянов, Е.А. Борисова, Н.Н. Фомина, В.В. Березин, Е.П. Кабкова, Л.М. Некрасова. Мировая художественная культура XIX века. Изобразительное искусство, музыка и театр. Питер-пресс. 2007. Стр. 188–328.

437. Русское изобразительное искусство // Е.П. Львова, Д.В. Сарабьянов, Е.П. Кабкова, Н.Н. Фомина, В.А. Хан-Магомедова, А.Г. Савенкова, Г.И. Аверьянова. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн. Питер-пресс. 2007. Стр. 226–277.

438. Канон Модильяни // Модильяни (Каталог выставки в ГМИИ им. Пушкина). М., 2007.

439. «Нарядно-обнаженные» Амедео Модильяни // Газета «Известия». М., 2007, 21 марта.

440. «А что же у Жилинского?» // Дмитрий Жилинский (Каталог выставки) М., 2007.

441. /Рец./ Е. Бобринская Русский авангард. Границы искусства // «Искусствознание. 1–2/07». М., 2007.

442. Иван Пуни. М. : Издательство «Искусство – XXI век». 2007, 375 стр. с илл.

443. Абстракция под вопросом // Вячеслав Михайлов. Архитектура (Каталог выставки). Государственный музей архитектуры им. Щусева, галерея «Наши художники». М., 2007.

444. «Объективная истина все-таки существует» (интервью) // Журнал «Ностальгия» 2007, №2.

АЛЕКСАНДР ИЛЬИЧ МОРОЗОВ



Факты биографии

Родился 24 ноября 1941 года в г. Сталинонабад (Душанбе).

1959–1964 – студент отделения истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

1959–1961 – музейный рабочий Третьяковской галереи.

1964–1965 – научный сотрудник-экскурсовод Третьяковской галереи.

1965–1968 – аспирант Института Искусствознания.

1969 – защитил кандидатскую диссертацию на тему «Живопись позднего П.П. Кончаловского».

1968–1974 – младший научный сотрудник Института Искусствознания в секторе русского и советского изобразительного искусства и архитектуры XVIII–XIX вв.

1974–1975 – старший преподаватель, доцент кафедры изобразительного искусства ГИТИСа им. Луначарского.

1976–1981 – заведующий кафедрой изобразительного искусства ГИТИСа им. Луначарского.

1981–1985 – доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

1985–1991 – и.о. заведующего кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

1989 – защитил докторскую диссертацию на тему «Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике».

1991–2002 – профессор, заведующий кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

В МГУ А.И. Морозов читал основной курс истории отечественного искусства XX века, вел семинар по этому курсу, а также — по художественной критике; читал спецкурсы по проблемам советского искусства 1930-х годов, советского искусства 1970-х годов, становления и развития национальных художественных школ в советском искусстве. Совместно с В.В. Кирилловым и О.Т. Козловой была создана и введена в практику обучения новая программа курса истории отечественного изобразительного искусства и архитектуры XX века. За два десятилетия работы на кафедре А.И. Морозовым подготовлено около 100 дипломников, 9 кандидатов наук.

С 1974 — член Союза художников СССР.

1976–1987 — занимает выборный пост председателя бюро секции критики и искусствоведения Московской организации СХ РСФСР, был членом правлений МОСХ, СХ РСФСР, СХ СССР.

1987–1991 — секретарь правления СХ СССР (по критике).

С 1988 — член Международной ассоциации художественных критиков при Юнеско (АИКА).

1989–1991 гг. — вице-президент АИКА.

1991–2007 — председатель Ассоциации искусствоведов (АИС).

С 2008 — Почетный председатель Ассоциации искусствоведов.

2001 — избран членом-корреспондентом Российской академии художеств.

2002 — присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации.

2002–2004 — заместитель генерального директора Государственной Третьяковской галереи по науке, куратор раздела искусства XX века (Крымский вал).

2004 — по настоящее время — главный редактор издательства Галарт (бывший «Советский художник»).

Интервью А.И. Морозова с Е.В.Грибоносовой-Гребневой и А.П.Салиенко

ВОПРОС: Александр Ильич, расскажите, пожалуйста, немного о своем детстве, о Ваших родителях. Как Вы считаете, профессиональная деятельность Ваших родителей оказала какое-либо влияние на Ваше воспитание и формирование?

Родители по профессии были педагоги-дефектологи. Отец Морозов Илья Никифорович (1885–1954), мать — Бакунина Маргарита Аркадьевна (1906–1979). Родился я в городе Сталинабаде (Душанбе). Отец туда перед войной уехал, он был направлен в Таджикистан директором Педагогического института. Когда началась война, мать к нему отправилась, уже беременная. В ноябре месяце я там появился на свет. Растила меня местная коза. Для того, чтобы купить молока от этой козы, отец и мать работали на шести работах. Где-то в конце войны вернулись обратно в Россию. Позже отец работал в подмосковных школах.

Мать была из семьи потомственных священнослужителей, поэтому она не могла получить формально высшего образования. Она была довольно одаренным музыкантом, владела музыкальным инструментом и на рубеже 1920–30-х годов окончила курсы по обучению ритмике. Работала с отцом во вспомогательных школах, потом — музыкальным работником в детском саду. Кругом своих интересов и своими коллежанскими связями она, несомненно, меня вводила в мир каких-то художественно-артистических пристрастий, хотя специально к этим занятиям не привлекала.

Отец умер, когда мне было 12 лет. Но я хорошо помню, что его очень ценили как педагога ученики разных поколений. Ценили его умение и способность взаимодействовать как со старшими, так и с младшими. К нему шли как к наставнику его коллеги — учителя точно так же как и дети, которых они обучали. Всегда он был центром какого-то человеческого, неформального общения. Мне так представляется, что в ка-

кой-то степени определенные педагогические наклонности у меня от отца, а артистические от матери.

В конце сороковых отца отправили работать директором Учительского института в город Ворошилов-Уссурийский. Там прожили года два. А потом, когда мы вернулись, он работал в Лесной школе в Подмосковье, около Дедовска. В усадьбном доме Гучковых «Садки» располагалась школа, и он был ее директором. В 1952 году уже тяжело больным, будучи уважаемым человеком, со званием заслуженного учителя, отец получил квартиру в Москве. Семья переехала в Москву. Квартира наша была в высотном доме у Красных ворот. Кстати, за одной стенкой нашим соседом был А.А. Федоров-Давыдов, а за другой — П.М. Сысоев, ученый секретарь Академии художеств Александра Герасимова.

В школу я пошел в Ворошилове, сразу во 2-й класс. Когда жили в Садках, в школу ходил за два километра. Третий-четвертый классы запомнились зимней дорогой. Пустынное Волоколамское шоссе, снег в глаза, резкий холодный ветер почти валит с ног...

Когда мы переехали в Москву, отец уже был совсем болен, мать была связана уходом за ним и, кроме того, работала, заниматься мной было некому. А надо было устраиваться в школу. И вот одним прекрасным сентябрьским утром, выйдя из дому, я отправился вслед за мальчишкой с портфелем, который явно шел в школу. Он и привел меня школу — №346, у Разгуляя, в Толмаковом переулке, довольно далеко от нашего высотного дома: эту школу я и окончил в 1958-м году. Я захожу, звонок на урок уже прозвенел. В вестибюле старой четырехэтажной школы 1930-х годов стоит дама очень сурового вида, как потом оказалось, директор Мария Павловна. И тут же ко мне: «Ты почему опоздал?» Отвечаю: «Я хочу устроиться в школу». С собой у меня был прошлогодний дневник. В этот же день меня отправили в 5-й «Д» класс. Учился средне. Например, категорически неспособен был, терпеть не мог математику. Окончил школу всё же с серебряной медалью. Это значит, какие-то у меня были приличные оценки и по физике-математике тоже. Но только благодаря тому, что всю эту математику я списывал у друга, с которым я сидел за одной партой. Да и учителя были более или менее снисходительны. Наша литераторша,

Роза Даниловна Геллер, я очень любил ее предмет, вела еще драмкружок, который я посещал. Вообще, изначально школа была бандитская. Но когда появились девчонки в 7-м классе, нас всех охватили какие-то романтические увлечения, все стали увлекаться драмкружками, сначала в школе, потом в Доме пионеров. Нас это явно «гуманизировало», «скотские» аспекты стали исчезать из нашей жизни. Я также играл в студии в Бауманском Доме пионеров. Лучше всего мне давались роли острохарактерные, особенно стариков. Например, в «Любови Яровой» играл профессора Горностаева, сторожа Чира, в «Плутнях Скапена» Мольера – сеньора Арганта...

ВОПРОС: Как дальше складывалась Ваша судьба? Почему Вы выбрали именно профессию историка искусства?

Закончив школу, первый год пытался поступать в театральные училища – Щепкинское и Щукинское, и меня сразу все не приняли. Потом год отработал в школе лаборантом не где иначе, как в кабинете физики. На следующий год уже стал поступать в Университет на искусствоведение. Такой выбор не был абсолютно случайным. Это было всё-таки искусство, пусть и не театральное, но близкое, а самое главное, у меня было касательство со сферой искусствоведения и музейной жизни. В нашем доме часто останавливалась, гостила дочь самарской подруги матери Аннета Яковлевна Басс, Нэта, которая работала в Куйбышеве в местном музее. Потом она стала знаменитым директором Самарского музея, успешно работала несколько десятков лет, обрела большую известность. Тогда Нэта была молодым искусствоведом, окончившим Ленинградский Университет, Она с огромным увлечением занималась комплектованием музея, атрибуцией, возила через наш дом какие-то картинки, которые она получала для музея в Москве и Ленинграде. Всё это было на моих глазах – разговоры, вещи. Потом я любил очень ходить в музеи – и в Пушкинский, и в Третьяковскую Галерею, и, вообще, куда можно, обожал собирать открытки, которых тогда много было по изобразительному искусству. То есть для меня эта область уже параллельно существовала рядом с моими театральными увлечениями и не была чужой. Таким образом, потерпев фиаско

в своих сценических амбициях, я тут же переквалифицировался в искусствоведы. И, поступив в Университет, на вечернее отделение (отца уже не было, мы с матерью жили вдвоем, надо было зарабатывать), я тут же устроился в Третьяковскую галерею «музейным рабочим». Сидел в залах зрителем, был в «рабочей бригаде», лаборантом в фототеке.

ВОПРОС: Расскажите, пожалуйста, о годах учебы в Университете. Вам довелось слушать лекции крупнейших историков искусства, лучших представителей нашей профессии. Какими были Ваши учителя? С кем вместе Вы учились? Что запомнилось особенно?

Учились мы на одном курсе с М. Алленовым, Н. Корсовой (Адаскиной), О. Колупаевой (Алленовой), Т. Малининой, В. Ароновым, Л. Монаховой, Ю. Маркиным. И дневное, и вечернее отделения, мы учились фактически вместе, с утра все ходили на работу. Вообще, я считаю, что университетское студенческое время было самое интересное, радостное и безоблачное во всей моей биографии. Оно окрашено необычайным увлечением всем тем, чему нас обучали. И плюс к этому, у нас была исключительно хорошая атмосфера на курсе. Мы вместе готовились, занимались, сидели в библиотеках, в неформальной обстановке обсуждали свои работы, бесконечно ходили в музеи, на выставки. То есть у нас была такая коллективная подзарядка. Вот это сочетание страстной, увлеченной атмосферы среди ребят на курсе и великолепной педагогической когорты оставило ощущение, что все эти пять лет, как один год пролетели. Великолепна была даже сама процедура поступления. Готовились мы следующим образом: приходили на кафедру в Университет, еще на улице Герцена, 6, получали список литературы, и нас пускали на месяц в Ленинку в общий читальный зал. Мы там сидели, и вот эту литературу всю, которую нам давали по программе к экзамену по истории искусства (он тогда был отдельно от истории), мы осваивали, как ошалелые, в течение месяца, почти не выходя из читального зала в Пашковом доме, таким вот «обвалом», «шквалом». Мы переворачивали и проглатывали все книги из полученного списка: «История западноевропейского искусства» Н.Н. Пунина¹, «Аполлон» С. Рейнака², «Египетский скульптурный портрет»

В.В. Павлова³, не так давно вышедшую «Всеобщую историю искусств» М.В. Алпатова⁴ и др. Вступительный экзамен по специальности я сдавал Ю.К. Золотову. А педагоги у нас были сказочные совершенно. Новое русское искусство — это А.А. Федоров-Давыдов и Д.В. Сарабьянов, древнерусское — М.А. Ильин, советское — Р.С. Кауфман. Ученики Федорова-Давыдова В.В. Кириллов и О.С. Евангулова ездили с нами на практики. Античность — немножко нам достался Ю.Д. Колпинский, но в основном это были его коллеги из ГМИИ, В.В. Павлов начинал Египет (он тогда уже нездоров был, мы ходили к нему домой), средневековые потрясающе читал А.А. Губер. Возрождение читал В.Н. Лазарев, после него — В.Н. Гращенков, Западноевропейское искусство XVII–XVIII вв. Ю.К. Золотов, XIX–XX — В.Н. Прокофьев, теоретические проблемы искусства новейшего времени — Г.А. Недошивин. В.М. Василенко вел семинар по «описанию и анализу» и народное искусство. «Марксистско-ленинскую эстетику» читал И.Л. Маца. Корпус преподавательский был совершенно уникальный. Все эти люди были глубокими фундаментальными знатоками своего предмета, то есть это было гарантированное качество историко-художественной информации. И плюс к этому они были очень яркие личности, и совершенно завораживающе, блистательно рассказывали о своем любимом материале.

(Из статьи «Критика: было так»⁵)

«Незабываемым удовольствием и ценнейшей школой стали для меня соприкосновения со многими яркими художниками разных поколений, и моего собственного, и старших. Первым из них было знакомство с Павлом Дмитриевичем Коринным.

Повод к нему дал мой начальный и очень наивный опыт искусствоведческого сочинения – курсовая работа на тему «Портреты Корина» в университетском семинаре по «описанию и анализу памятников». С ней все сложилось на удивление удачно. Будучи студентом-вечерником, я поступил музейным рабочим в Третьяковскую галерею и познакомился здесь с людьми, которым очень обязан и которые весьма многим мне помогли. Прежде всего, должен вспомнить Н.А. Корину, родственницу Павла Дмитриевича, занимавшую скромную должность в отделе советской графики. Видя мое увлечение живописью «дяди Паши», которую я мог сколько угодно изучать в подлинниках собрания галереи, Наталья Алексеевна (дочь

еще более старшего выходца из Палеха, передвижника А. М. Корина) привела меня в дом художника, где я должен был прочесть свою курсовую самому мастеру и его супруге Прасковье Дмитриевне.

Мое, как теперь понимаю, не лишнее наглости выступление, – мальчишка перед мэтром, тесно общавшимся с Нестеровым и Горьким, хорошо знавшим многих ярчайших людей русской культуры своего века, – нашло одобрение, но главное было даже не в этом. Главное – завораживающей внутренней красоты и яркости седовласый хозяин удивительного дома, мастерской-музея, где рядом с вами висели редкостные иконы, стояли у стен портреты самобытнейших персонажей отечественной истории, людей русской церкви, образы, от которых веяло колоссальной духовной мощью. И, конечно, сорокавосемиметровый белый холст, свидетель истории неоконченного коринского «Реквиема».

Трудно было поверить: все это – не книжка, не театр, а живая действительность, все это существует во плоти рядом с тобой, а не только в воображении. Это и оказалось самым поучительным, заставив другими глазами смотреть на многое в искусстве как современности, так и прошлого. Приоткрывалась некая кровная связь между русским художником XX века и, например, гениями Возрождения, к которым в записках Корина обращено немало пылких, восторженных слов. И с другой стороны, но всем ее подлинном масштабе вставала перед глазами трагическая тайна судьбы художника нашего века, человека, которому было дано столь многое, но отказано в главном – возможности воплощения его самых глубоких душевных прозрений». (С. 93)

ВОПРОС: Вы поступили в Университет в 1959-м году. Ведь это была эпоха «оттепели». Ваши университетские годы совпали с переломным периодом в истории нашего искусства — зима 1962–63 гг. — выставка «30 лет МОСХ» в Манеже. Какое значение имело для вас, студентов-искусствоведов, это событие? Почему в качестве специализации Вы выбрали именно историю искусства XX века?

На наших глазах сменялось множество выставок. Показывали Дрезденскую галерею, открыли экспозицию французского искусства в 1956-м году в ГМИИ им. Пушкина, потом открыли Кремль, в Манеже шли выставки самые разнообразные — республики Прибалтики, дизайн, театрально-декора-

ционное искусство, различные российские регионы и т.д. Мы только-только начали всё это переваривать, постигать. Художественная жизнь была насыщенной и интенсивной, плюс к этому московские выставки в Доме художника на Кузнецком, масса новых имен, которые нас привлекали. А западные выставки: и Пикассо, и Леже, и мексиканцы, и еще много чего. Многие студенты с нашего курса стали заниматься ХХ веком. Это было наше искреннее увлечение. Причем мы интересовались художественной жизнью широко. Смотрели премьеры в театрах, кино; в университетском ДК, который был на ул. Герцена, «Андрея Рублева» Тарковского. Начинается конкурс им. Чайковского, все стремятся на прослушивание, начинается Кинофестиваль, все стремятся попасть туда. Обсуждения были бурные. Выступали студенты с филфака, журфака, рассказывали нам что-то про Кандинского. Мы не поправляли. Почему? Наверное, потому, что круг интересов у нас был очень широкий, а круг непосредственного общения и самопроявления довольно узкий. Мы были очень замкнуты в своем кругу: вы делайте свое, а мы будем изучать свою историю искусства, и не влезайте особенно.

Диплом я писал у Г.А. Недошивина: «Эстетические воззрения Герцена эпохи “Колокола”». Он нам читал совершенно потрясающий спецкурс, произведший на нас огромное впечатление, — «Теоретические проблемы современного искусства». Вводил в проблемы искусства ХХ века, преимущественно западноевропейского, но также, естественно, и отечественного. А это происходило на фоне чего? То были годы «Манежа». Страшно обостренное восприятие того, что вообще происходит в искусстве, какие-то фантастические процессы, сдвиги мы же хотели это как-то понять, связать с нашей классической школой. Вообще, впечатления от выставки 30-летие МОСХ в Манеже были очень контрастные к тому, что мы привыкли видеть здесь раньше. Ведь с 1958 года здесь проходили основные парадные ежегодные выставки — всесоюзные, республиканские — вполне официального характера, с определенным стереотипом. Сильно политизированная вводная часть, ленинские скульптуры, тематические картины, и потом постепенно самый разный материал, дальше, уже в глубине Манежа более или менее интересное что-то вылавлива-

лось. А поскольку выставки были громадные, то там, конечно, отнюдь не только соцреализм был. И наиболее интересные вещи запрягивались экспозиционерами куда-то вглубь экспозиций или, как тогда любили, в отделы театрального, прикладного искусства. Это была типичная практика. Но, в общем, такие выставки носили официальный характер: движение начиналось от плакатного официоза, постепенно разжижающегося в глубине Манежа. А выставка МОСХа была совершенно другая. Экспозиция была двухъярусная, в невысоких интерьерах помещались вещи 1920–30-х годов, и акцент уже был не на эти огромные, помпезные работы, а на музейный материал станкового искусства, разнообразие стилей и группировок московской живописи. Вот это всё уже прочитывалось. Например, где-то висела пресловутая «Обнаженная» Фалька 1923-го года, а рядом недалеко был Вейсберг, и вы могли это сопоставлять. Скажем, бубнововалетские ранние вещи и натюрморты Нариманбекова или раннего Андропова, увлеченных «Бубновым валетом». Это была уже переакцентировка на реальную историю, которая не была написана и не преподавалась нам в Университете. Кауфман ничего этого нам не читал, он избегал этого материала, он совершенно официальную давал картину без всяких коллизий и проблем. А это мы впервые увидели на выставке «30-летия МОСХ».

(Из статьи «Критика: было так»)

«Ю.Д. Колпинский, также популярный у студентов, объявил спецсеминар «Актуальные проблемы современного искусства», но в 1963–1964 учебном году фактически предпочел уклониться от его проведения. Явно смущенный этим, Колпинский одним солнечным майским утром собрал записавшихся в семинар и поставил нам без всяких опросов зачет. За закрытыми дверьми старой аудитории на Герцена, 6 мы подняли гвалт, требуя, чтобы по такому счастливому случаю он хоть чуть-чуть рассказал нам об «эпопее Манежа». Юрий Дмитриевич долго жался и наконец с характерными гримасами, с некоторым даже смаком произнес одну только фразу. «Если голым задом кататься по свежей траве, он ведь будет зеленым...» После этого профессор мгновенно исчез. Фраза лично мне показалась крайне загадочной, и лишь со временем пришло понимание: скорее всего, Ю.Д. высказался в духе гораздо более ясного и в народе любимого выражения «за что боролись, на то и напоролись»».

(С. 91)

Никто в аудитории из наших преподавателей касательно текущих событий рта не раскрывал, ясно совершенно, что всё это было табуировано для обсуждения в студенческой аудитории. Р.С. Кауфман нарочито ограничивал и лимитировал себя в лекционной подаче материала. Но одновременно в общении он рассказывал много интересных подробностей по поводу тех же самых картин и художников; когда вы писали курсовые работы, он начинал погружать вас в какую-то многомерную реальность, где возникали эти вещи, он вас побуждал весь исторический контекст «расковыривать», постигать, и это было в очень существенном противовесе с тем материалом, который он давал в официальном лекционном курсе. Хотя он не акцентировал внимание ни на каких конфликтах, сплетнях, одиозных коллизиях из истории нашего искусства, а какими-то тонкими и деликатными средствами старался пробудить в студенте историческое чутье. Те же самые вещи вы начинали видеть по-другому. Свой курс он заканчивал чуть ли не на искусстве Великой Отечественной войны и компенсировал это на семинарах, в общении со студентами очень деликатным «промыванием» глаз и мозгов, чтобы мы видели, как это рождалось, что было рядом, что писали, как это воспринималось. Параллельно западное искусство XX века нам читал В.Н. Прокофьев. К.М. Кантор читал спецкурс про дизайн, мы все к нему ходили. Тогда было время жуткого увлечения «технической эстетикой». Одновременно по современному монументальному искусству читала спецкурс С.С. Валериус. Только что был построен комплекс Дворца пионеров на Ленгорах и мы спецсеминаром ходили смотрели эту архитектуру, эти рельефы, мозаики: Васнецов, Эльконин, Шаховской, Аблин... Всё это прожевывали, обговаривали, писали на эту тему семинарские работы. Д.В. Сарабьянов читал спецкурс по группировкам 1910–20-х годов, по «Бубновому вальту». Параллельно Г.А. Недошивин читал фундаментальный курс, который нас вводил в теоретическую проблематику модернизма и авангарда. Например, он блистательно читал о Пикассо, много о нем говорил, и подробно.

Герман Александрович произвел на весь наш курс совершенно неотразимое впечатление. Он был человек невероятно яркого интеллектуального обаяния. Человек, который очень

глубоко и мощно «сечёт» во всех проблемах нашей профессии. А, кроме того, он переживал очень сложный период своей жизни. Ведь он начинал лояльным марксистским теоретиком и историком искусства. Писал правоверные «Очерки марксистско-ленинской эстетики». Многие его очень не любили за это, считали, что он человек конъюнктуры. В то же время, он серьезно занимался западным средневековым искусством и древнерусским. Его небольшая книжка «Реймский собор»⁶ была включена в обязательную литературу при подготовке к вступительному экзамену. Как я теперь думаю, Недошивина приглашали на кафедру как лояльного, правильного советского эстетика, а потом он начал резко меняться.

(Из статьи «Критика: было так»)

«Помню, мы, студенты-искусствоведы МГУ, не раз пробовали попытаться от наших профессоров (скорее догадываясь, нежели зная об их участии в конфронтациях художественной жизни тех лет), что все-таки происходило на самом деле в Манеже декабря 1962 года, потому что открытая информация была крайне туманной, да к тому же еще и сверхмногословной. Монументальный доклад хрущевского «секретаря по идеологии» Л.Ф. Ильичева на пленуме ЦК летом 1964 года занимал чуть ли не целую тетрадку газеты «Правда», но выудить из него что-то конкретное было достаточно трудно...

...До нас каким-то образом доходило: Г.А. Недошивин, которого мы любили и уважали, на одном из собраний в МОСХе по адресу сталинской Академии художеств СССР высказался знаменитой вольтеровской фразой: «Раздавите гадину!»; однако в стенах университета он хранил стоическое молчание, никак не касаясь волновавших всех нас событий. Наверное, он полностью отдавал себе отчет: «партийная критика» обновления в советской культуре вот-вот должна обернуться очередными репрессиями против инакомыслящей интеллигенции, и не желал, чтобы мы слишком близко почувствовали обжигающее дыхание переломной эпохи. Вместе с этим, оберегая нас, Герман Александрович многое сделал, чтобы продвигать молодые мозги к самостоятельному пониманию происходящего, читая в начале 1960-х годов неповторимо блестящий и очень глубокий спецкурс о теоретических проблемах искусства XX века».
(С. 91)

В те годы Герман Александрович переживал глубокий перелом во всей своей научной и, думаю, человеческой тоже, биографии. Глубокую трансформацию всего своего менталитета, и научного, конечно, в первую очередь, поскольку речь шла о его общении со студентами. Он был очень заинтересован, чтобы его поняли, поэтому необычайно выкладывался на своих лекциях. Это была интенсивная, яркая лекторская работа. Он хотел быть глубоко и серьезно воспринятым и понятым. Такая психологическая атмосфера к нему очень располагала. По сути, как вы понимаете, зная наши программы, которые не слишком изменились с тех пор, у студентов Университета всё-таки преобладал пиетет к классическому искусству, студентам же той переломной эпохи было необходимо хоть как-то подобрать ключи к искусству другого плана. Если средневековое искусство, как некий феномен своеобразный, мы более или менее готовы были воспринять, поскольку нам его хорошо читали, то модернизм ведь несколько не похож на средневековое искусство, хотя и связан с ним некими нитями. Одним словом, мы почти совершенно не имели ключей для постижения искусства от рубежа веков и дальше в XX век. И вот Герман Александрович нам эти ключи давал. Я имею в виду ключи методологические, теоретические. Не то, что мы не знали, что рядом существуют великие художники, к которым нужно испытывать некий пиетет, но как воспринять всё это? Мы же все были молодые люди. И в любом случае, любишь ли ты Сурикова или Врубеля, но ход к «Черному квадрату» представлял уже серьезнейшую проблему. И не только к «Черному квадрату», но также, допустим, и к Пикассо. Герман Александрович обладал и желанием, и способностями, и возможностью дать нам ключи к пониманию этого искусства. Он подсказал нам, что вся эта глубочайшая формальная революция имела мотивацию не только отвлеченного философского порядка, но очень глубокую мотивацию в психологии личности художника. Он всё это завязал, обосновал процессами трансформации личности, судьбы художника, которая уходит в XIX век, в проблематику романтизма. Это было чрезвычайно важно, после такого курса у нас уже не было табу для самостоятельного восприятия «другого» искусства. Потом плодотворные идеи Недошивина проявились в книге

«Теоретические проблемы современного изобразительного искусства»⁷, которую он защитил как докторскую диссертацию несколько лет спустя после того, как читал свой курс нам. Но я убежден, что его лекционная интерпретация была гораздо более яркой, богатой, нежели то, что отложилось в «защищенную» книжку. Ему мешали, на него писали доносы, ему срывали защиту, но ему всё-таки удалось преодолеть эту жуткую компанию и защитить докторскую диссертацию. Вот такой он был Герман Александрович Недошивин. Мне безумно хотелось именно у него поработать, под его руководством написать дипломную работу. И то, что он мне дал этого Герцена, мне было абсолютно всё равно, хотя не могу сказать, что это было предметом моих мечтаний. Но мне было важно поработать под присмотром Г.А. Недошивина.

ВОПРОС: как складывалась Ваша профессиональная деятельность по окончании университета и начиналась Ваша научная карьера?

После окончания университета я снова пошел работать в Третьяковскую галерею. Потом по рекомендации того же Г.А. Недошивина пошел в аспирантуру в сектор русского и советского изобразительного искусства и архитектуры в Институт истории искусства. Руководил сектором Г.Ю. Стернин. Для сектора важно было, чтобы у меня была тема советская. Таким образом, в качестве темы диссертации был выбран П. Кончаловский. Иезуитская идея состояла в том, чтобы его «легализовать» по тем временам. «Живопись позднего П. Кончаловского», — так, в конце концов, называлась моя тема, так ее утвердили, чтобы я уже «Бубновым валетом» не занимался. Тогда происходило отвоевывание русского XX века, но отвоевывать это было очень трудно. На Козицком написали знаменитый 10-й том грабаревской Истории искусства⁸, где начало XX века было впервые позитивно трактовано. Так ведь несколько лет этот том не выходил, уже готовый к печати, потому что В.С. Кеменов и Академия Художеств этому всячески препятствовали.

В руководители мне назначили А.Д. Чегодаева. Но фактически настоящим коллективным руководителем был весь наш сектор. От меня потребовали изложить тезисы диссертации.

Обсуждения на секторе вообще были подробные, абсолютно бескомпромиссные. Не то, чтобы кто-то кого-то поносил и стирал в порошок, но они были достаточно жесткие. Так было и в моем случае, никто не думал, что надо защитить молодого специалиста. Все высказывались в едином, принципиальном, корректном по форме, но в то же время требовательном плане. Такая практика жизни сектора была настоящей школой.

После аспирантуры меня оставили младшим научным сотрудником того же сектора, и я занимался вместе с коллегами разработкой всего того, что нужно было делать по истории советского искусства. Первое задание, данное мне заведующим сектором, Григорием Юрьевичем Стерниным, в рамках коллективной работы «Очерки современного советского искусства» была глава про политический плакат, за который никто не хотел браться. И я даже не без удовольствия этим занялся, фактически открыв для себя эту область. Кстати, в 1960-е гг. политический плакат был даже отчасти модным. Наши молодые художники стали получать международные премии, потому что эта сфера очень ярко развивалась в соц-странах, например, в Польше. То есть, я бы сказал, из маргиналии высветился довольно любопытный аспект, который постичь было очень даже полезно в профессиональном отношении.

ВОПРОС: Александр Ильич, на Ваш взгляд, где профессиональная команда была сильнее, в МГУ или на Козицком?

В какой-то степени, как научное сообщество, кафедра была на спаде. Там уже не было глубокого взаимодействия и взаимопроникновения разных составляющих. Все эти блистательные ученые были сами по себе, и они, я думаю, ценили Университет, потому что в сущности, никто не лез в то, что они читали, в аудитории никто их не контролировал. Это было сборище замечательных, очень ярких и незабываемых ученых и талантов, но договоренности между ними отсутствовали. Козицкий же отличался тем, что это был коллектив, который делал огромную работу «Истории русского искусства», другие текущие труды, общими усилиями. Это была очень интенсивная и детальная, кропотливая проработка каждой руко-

писи, каждой страницы, они читались, совместно осмысливались и т.д. В смысле сообщества научных авторитетов Университет был, наверное, ярче, потому что на Козицком тогда превалировало уже в основном более молодое поколение учеников наших старших мэтров, но они были в тесной связи со своими учителями, и они были очень плодотворно сфокусированы на коллективную работу. В этом было огромное преимущество Института.

ВОПРОС: В 1981-м году Вы вернулись в Университет, но уже в качестве преподавателя. Потом Вы возглавили кафедру Истории русского и советского искусства. Так получилось, что Ваши студенческие годы пришлись на эпоху Оттепели, а заведование кафедрой совпало с другой переломной эпохой — Перестройкой. Как в этих непростых условиях Вы решали Ваши академические и административные задачи?

Проработав с 1968 по 1974 гг. в Институте истории искусств, я ушел преподавать в ГИТИС, где читал Всеобщую историю искусства — от Древнего Востока до XX века и заведовал кафедрой изобразительного искусства.

А в 1981-м году меня пригласили в Университет, на кафедру Истории русского и советского искусства. Советское искусство читали уже пожилой Р.С. Кауфман и М.Н. Яблонская. Заведовал кафедрой Дмитрий Владимирович Сарабьянов, который имел в виду «слепить» из меня своего преемника. И в 1985-м году я стал и.о. заведующего кафедрой, а с 1991-го года — заведующим.

Я старался поддерживать и укреплять кадровый состав кафедры, чтобы мои сотрудники в обстановке безразличного, а порой и прямо негативного отношения со стороны руководства факультета могли бы получить тот статус, которого они заслуживали. То есть моей задачей было в условиях нарастающей деструкции сохранить какой-то островок, в котором был еще дух старой кафедры.

Получается, что моё заведывание пришлось на очередной переломный период. Курс советского искусства, который мы слушали в 1960-е годы, в лекционном изложении доходил до Великой Отечественной войны, не далее. М.Н. Яблонская,

как человек своего поколения, вводила материал уже современный, то есть проблематику шестидесятников. Сохраняя то, что называется историей советского искусства, я ни в коем случае не собирался держать ее в рамках протокольного соц-реализма. Наша задача заключалась в том, чтобы не только ввести в позитивном плане материал 1970–80-х годов, но и выстроить стройную линию, которая охватывает классический авангард, неоднозначную трактовку искусства 1930–40-х и какую-то объективную, более-менее гибкую, адекватную трактовку современного, текущего материала.

Всё было направлено на то, чтобы представить студентам объективно полный объем историко-художественного материала XX века. Мы делали это совместными усилиями. Мне в высшей степени помогали Владимир Васильевич Кириллов, с его знанием модерна и любовью к конструктивизму и Ольга Тимофеевна Козлова с ее увлечением постмодернизмом. Мы с ними сделали новую программу курса Истории отечественного искусства XX века, куда вошел и авангард, и все новые явления искусства, включая ультрасовременные, чтобы никакой художественный материал не дискриминировался в университетских аудиториях. Фактически складывался некий адекватный способ преподавания искусства XX века в университетском образовании. Мы приглашали читать спецкурсы таких известных специалистов, знатоков современных художественных процессов, как Е.Н. Романова, А.В. Ерофеев, Л.А. Бажанов. И дипломы по искусству XX века на нашей кафедре защищались самые разные. «Запретных» тем практически не существовало. Я всегда старался предоставить студенту возможность выбора, свободу интерпретации. Таков материал искусства XX века. Однозначных трактовок быть не может. Конструктивный диалог здесь гораздо важнее начетничества, а диктаторство вообще категорически неприемлемо.

ВОПРОС: Александр Ильич, в 1970–80-е годы Вы стали известным художественным критиком, активно занимающимся проблемами современного искусства. Ваши статьи часто появляются в разных печатных изданиях. Вы получаете реноме «неуправляемого искусствоведа», поддер-

живая искусство, находившееся в некоторой оппозиции официальной линии. Расскажите, как складывалась Ваша деятельность на этом поприще?

Моя работа в критике складывалась из разных аспектов, включала в себя много пластов. В основе лежала глубокая личная заинтересованность в том, что искусствовед моего поколения мог найти у молодых художников, своих сверстников — семидесятников, к кругу которых мы непосредственно, физически принадлежали. Имелась возможность всё это смотреть, всё это широко выставлялось на молодежных выставках. Это был очень интересный материал, который привлекал тем, что там устанавливалась личная ситуация диалога зрителя с произведением искусства. Я, например, и, думаю, многие из моих коллег, хорошо ощущали, что это искусство про нас, наше, с нашими ощущениями, переживаниями. Воспринималось оно как аутентичное. Эта своеобразная гротесково-экспрессивная трансформация рисования академического, отход от красот колористической живописи, насыщение какими-то драматичными и острыми, интеллектуальными моментами самой ткани визуальной, всё это воспринималось как автопортрет. Не то, что там изображали они себя, тебя или кого угодно «из нас», а сама материя их творчества воспринималась как документ личности. Это было чрезвычайно увлекательно и привлекательно. И вот художник это дает, а мы что? Ходим, смотрим и всё? Нет. Мы должны это обговорить и словесно обеспечить какую-то общественную апроприацию такого искусства, тем более, что это происходило в обстановке конфликтного, резкого его неприятия. Зритель смотрел не без интереса, но всё-таки это было ему чуждо. Вот, например, устраивается Молодежная выставка на Кузнецком мосту. Туда (отношение же всех партийных, комсомольских инстанций к молодым художникам было скользкое) водят делегации от заводов, от каких-то серьезных учреждений, комсомольский актив. Мы, начинающие критики, водили для них экскурсии. Постоянно разговаривали со зрителями, показывали публике эти выставки. Комсомольцы-активисты тебя послушали и: «Нет, всё-таки, главное в искусстве должен быть оптимизм». И ты, искусствовед, что хочешь, то и делай. Как преодолеть барьер непонимания? С обычной публикой было лег-

че, ее можно было разговорить, убедить. Хуже гораздо было со старшими коллегами, зачастую не принимали семидесятников художники-шестидесятники. Им казалось, что это попрание пластических принципов. Они были за пластические ценности искусства 20-х годов, школу ВХУТЕМАСа, с увлечением открывали тогда «забытых художников» 30-х годов, а эти молодые черт знает что тут лепят. То, что потом пошло по квалификации постмодернистских понятий; то есть полная деградация пластической основы искусств. Но, помимо этого поколенческого, исторического барьера, существовал еще конъюнктурный, официальный. Колоссальные структуры были задействованы на борьбу с этим всем, партийные органы, Академия Художеств СССР. В их НИИ существовал сектор актуальных проблем, где всё время сочиняли доносы на молодых художников, на искусствоведов, которые о них писали. Борьба с Академией Художеств — в нее неизбежно был вовлечен молодой искусствовед-критик, который хотел заниматься молодым искусством. В этих условиях нам приходилось делать свое дело. По счастью мне повезло в том смысле, что я нашел полное взаимопонимание с лучшими искусствоведами и критиками старшего поколения в позитивном отношении к новому материалу. Мы все сошлись. Это были те же Г.А. Недошивин и Д.В. Сарабьянов, А.А. Каменский, Ю.Я. Герчук и Ю.А. Молок, Г.В. Плетнева, Л.И. Акимова, Е.А. Зингер, В.И. Костин, еще целый ряд авторитетных коллег, начавших писать о семидесятниках. Мы, что называлось, московская критика, были абсолютно солидарны. И все оказались под прицелом Горкома партии, о нас писали злые статьи в газетах, нас разоблачали.

(Из статьи «Критика: было так»).

«Так десятилетие 1964–1974 годов, вопреки и благодаря усилиям власти, стало временем героического подъема альтернативных официальному социализму творческих сил внутри советского изобразительного искусства, подъема, вызвавшего живой отклик в нашем тогдашнем обществе. Центральной его фигурой был именно «молодой художник», едва ли не более притягательный, интригующий в глазах публики, чем даже громкоголосый «эстрадный поэт». Кстати, одним из итогов того десятилетия стала четкая поляризация сил обновления. Некий более массовый вектор его представляло те-

перь движение молодых внутри самого СХ (активное ядро так называемого «левого МОСХа»), а помимо того – те самые «неформалы», ориентировавшиеся на Запад (еще через десять с небольшим лет они конституируются под собирательным именем «другого искусства»). Время от времени вспыхивавшая полемика приверженцев двух этих течений, в свою очередь, разогревала общественную атмосферу вокруг цеха художников. То был во многих смыслах стимулирующий пытлившую мысль контекст, внутри которого складывались личные отношения художника и искусствоведа.

Многие из коллег могли бы, без сомнения, рассказать собственную историю этих отношений. Для меня, говоря в целом, они оказались уникальной возможностью соприкосновения с феноменом живого искусства, причем и того, что возникает сегодня, и других, ушедших времен, потому что ведь «памятник» можно воспринимать рационально, академически как некоторый рафитет, и можно его «переживать» всей полнотой чувств. Соприкосновения не школьного, книжного, а психологически полнокровного и многогранного, в котором наша интуиция обретает способность «отделять злаки от плевел», различать фальшь и художественную неподдельность. Считаю последнее весьма важным, потому что в советской действительности нас окружало великое множество «эстетических» фантомов разного рода». (С. 92)

«Мое поколение инстинктивно стремилось избежать «влипания» в постылые «народность и партийность» как мысли, так и словесной формы высказывания об искусстве, душившие критику в рамках официоза. Соответственно мы стремились ассоциировать себя с чистым классическим искусствоведением, каким по традиции нашей университетской школы почиталось искусствоведение немецкоязычное, примерно от Ригля и Вёльфлина до Панофского. Мы высоко ценили культуру формального анализа, проникновение в пластическую специфику вещи, отражение нашего видения в точных профессиональных терминах. Первоначальным идеалом многих из нас был слегка «заумный», тяжелоатом академический стиль знаменитых германских и австрийских историков и теоретиков искусства, и мы отнюдь не претендовали на широкую аудиторию наших старших отечественных коллег. Лишь со временем приходило сознание, что критика, в большой мере, – это умение быть понятным в контексте открытой социальной коммуникации. Поэтому в молодости, если честно, среди нас было не много поклонников «легкого стиля». (С. 87)

И критика в нашем понимании состояла в том, что мы подходили к современному искусству через большие исторические процессы. Через историю искусства – к критике. Это наше спасение было. От этих вот оценочных, субъективных вскриков, вскрипов дамских, газетных, поставить на определенную линию эволюции, на определенный вектор, который уходит в десятилетия и в столетия. У нас все мозги были сформированы на базе истории искусства классической. Не все это понимали, к сожалению.

Возможно, для студентов 1960-х годов тут имели решающее значение два момента. С одной стороны, обаяние наших ярко талантливых учителей и великолепного материала истории искусства, преподносимого ими. А с другой – генетическая перекормленность ложью, профанировавшей всю систему ценностей в художественной культуре, заставляя написанный бригадным методом «аплодисментный» гигант сталинских всесоюзных выставок воспринимать наравне с «Афинской школой». Тем больше хотелось нам разобратсья, что же представляют собой «Афинская школа», Капелла Медичи, «Махи» и «Ужасы войны» Гойи, пейзажи Сезанна, исторические эпопеи Сурикова, репинские и серовские портреты, – и как в подобном контексте выглядят наши современники? Не всегда мы могли писать об этом, но внутренне нам было важно отдать себе в этом отчет. Потому критика в наших глазах никогда не уходила далеко от истории искусства. Некоторые схоластически настроенные коллеги любили толковать о различиях между искусствоведам и историком искусства, искусствознанием и критикой. Теоретически рассуждая, есть, вероятно, такие ситуации в истории художественной культуры, когда эти различия приобретают большое значение. В наших условиях, мне думается, это было не так; здесь оценка критика получала реальный вес тогда, когда факт сегодняшней практики творчества раскрывался в его историческом потенциале, значимость «нового» для настоящего и будущего как будто обеспечивалась надежностью его корневых связей с прошлым культуры; и это было «прошлое», измерявшееся отнюдь не скачками от одного партийного съезда к другому». (С. 102–103)

«Случилось так, что в 1976 г. коллеги выбрали меня председателем боро секции критики МОСХ; в этой роли я пребывал до конца 1980-х годов. Потом довелось заниматься делами критики в последнем составе секретариата правления Союза художников СССР, а после распада Союза мы создали Ассоциацию искусствоведов России

и стран СНГ (АИС), в работе которой участвую до сего дня. Иными словами, мне выпала возможность достаточно хорошо узнать искусствоведческую среду и фактически всех крупнейших ее представителей – они составляли передовую когорту московских критиков последней четверти недавно закончившегося века. Когда они сделали меня «дирижером» их творческого сообщества, мне было за тридцать, а им – на двадцать и тридцать лет больше. Это были мои университетские учителя и наставники по «грабаревскому» Институту истории искусств; в их числе А.А. Федоров-Давыдов, В.М. Василенко, Р.С. Кауфман, Г.Ю. Стернин, В.Э. Хазанова. Опыт сотрудничества и житейских контактов с ними позволяют уверенно говорить: объединяла их не страсть отрицания (а им было кого и за что ненавидеть), но в первую очередь, дух утверждения. Приверженность своей профессии, подлинную любовь к искусству, к художнику они, как правило, не стремились демонстрировать. Вместе с тем эта органическая тяга к феномену живого искусства, жажда, позволю себе сказать так, присутствия при его зарождении вовлекали многих искусствоведов в союз художников. Здесь, в тогдашней секции критики и искусствоведения МОСХ, они становились некой коллективной силой». (С. 82–83)

«Нелишне вообще заметить: наши лучшие критики умели писать. Влюбленные в материал, они заражали своим эмоциональным восприятием человека, взявшего книгу в руки. Они обращались именно к людям, которые, как они сами, любят искусство, а не только к клану специалистов. Поэтому их словарь в основном общедоступен, они изъясняются человеческим языком, не злоупотребляя наукообразием, цеховой терминологией, не претендуя на вящую эзотерику. Это в полном и лучшем смысле понятия демократическая установка, особенно характерная для авторов поколения «шестидесятников» и старше». (С. 87)

ВОПРОС: Историю искусства XX века преподавать очень сложно по целому ряду причин. Их много. Пожалуй, сегодня это самый трудный для осмысления отрезок времени. Проходят годы, но проблем всё равно меньше не становится. Они только множатся. Будучи известным специалистом по искусству XX века, автором большого количества статей и ряда монографий, посвященных искусству и творчеству отдельных художников XX века, Вы несколько лет занимали должность заместителя генерального дирек-

тора Государственной Третьяковской галереи по науке, были куратором раздела искусства XX века. Насколько адекватно отражение современного художественного процесса и искусства XX века вообще в наших музейных экспозициях?⁹

Вопрос злободневный и очень сложный. Говоря объективно, именно музейная презентация искусства недавно завершившегося века есть наиболее острая, актуальная проблема. Она затрагивает не только пресловутые коллизии между авангардом и традицией, но включает в себя еще и драматические моменты отношения к реалиям советского времени. Одним словом, XX век — это своего рода «камень преткновения» в подаче и интерпретации истории нашего искусства, а также и в том, как выстраиваются отношения зрителя к современной творческой практике. Сегодня ни одна из наших музейных экспозиций не дает всеобъемлющего представления о русском искусстве XX века: ни Третьяковская галерея, ни Русский музей.

И точно так же вы не найдете завершенной и полноценной, объективно написанной истории искусства XX века в книге. Такой книги нет. Мы знаем, что сегодня поставлена задача — заново писать историю нашего искусства перед некоторыми научными коллективами. Но когда это еще будет написано! Пока нет даже намек на консенсус между специалистами, в принципе, можно даже сказать, никому это не выгодно. На фоне сегодняшних амбициозных схваток за политические и властные позиции в нашем обществе и, в конце концов, за деньги никто отнюдь не стремится высказываться исчерпывающе и откровенно, договаривать все, — люди предпочитают подбирать из истории искусства наиболее выгодные аргументы, способные работать на утверждение их личных взглядов. Все заняты бесконечным нарыванием для себя каких-то собственных «делянок»: кто «окучивает» исключительно классический авангард 1910-х годов, другие — авангард «второй свежести» послевоенного времени, третьи тянут консервативную академическую линию, вариации ахрровского реализма и так далее. Бесконечная борьба «наш» — «не наш», «против кого дружим?»... Между тем наша созидательная задача — всю боль своего прошлого и весь его творческий опыт

положить в основу решения сегодняшних проблем. Я полагаю, определять, что сегодня следует вешать в наших музеях, должны не чиновники, а форум авторитетных специалистов. Им надо договориться и найти какую-то разумную меру представления всего широкого спектра творческих тенденций, который отражает искусство нашего сегодняшнего дня и предшествующих ему советских десятилетий, ибо ведь и это — российская действительность, целиком «унести» ее за пределы страны не дано никому.

Однако снова и снова приходится отмечать: искусствоведческая наука приносится в жертву конъюнктуре. И политической, и зачастую — экономической. При этом о народе, широком зрителе, о воспитании вкуса людей вообще никто не думает.

Мы — творческая интеллигенция, в значительной своей части, и чиновники, ответственные за культуру, совершили серьезнейшую уступку, допустив приоритет категорий выгоды над требованиями культуры. Если мы из всего — из каждой художественной акции, из каждой музейной экспозиции — «по законам рынка» стараемся любой ценой выбить для себя какую-то житейскую, материальную выгоду, то нам неминуемо предстоит это болото, клоака шоу-бизнеса, мы туда упадём, и мы туда почти что упали. Но это на самом деле вне органической сущности всякого большого искусства, вне природы нашей отечественной культуры, которая как раз нуждается в том, чтобы максимальным образом выявлять, очищать и отстаивать классические ценности. А сегодня традиции, творческие завоевания прошлого, вся художественная классика, в широком её понятии, более чем когда-либо нуждаются в поддержке, защите и популяризации. Считаю, стоило бы договориться приличным людям, которые работают в музеях, занимаются критикой, пишут в газетах и выступают на телевидении, что мы сегодня должны спасти классику в искусстве.

Сейчас ей угрожает не только привычное убожество нашей музейно-выставочной инфраструктуры, но в особенности — сложившаяся вокруг искусства социальная атмосфера. С подачи идеологов новой российской демократии сами люди культуры, пресса допустили, что отношение к классике в нашем обществе сделалось почти безразличным и даже презри-

тельно-ироническим. Профессиональной искусствоведческой критике как бы заткнули рот. Культура понимания классического искусства размывается, едва ли и не совсем утрачивается. Всё захлёстывает дешёвый стёб, в лучшем случае — литература высокомерного самолюбования комментаторов и рецензентов.

ВОПРОС: Александр Ильич, Вы более 20 лет заведовали кафедрой Истории отечественного искусства на историческом факультете в МГУ, читали лекции, вели семинары, подготовили около 100 дипломников. Как Вы думаете, что в наши дни представляет профессия искусствоведа? Насколько она востребована? Исходя из своего большого профессионального опыта, что бы Вы хотели пожелать нашим нынешним студентам?

Много ли мы знали о будущей профессии, собираясь поступать на искусствоведческое отделение? Есть знаменитые музеи с множеством шедевров — они для нас, здесь мы будем работать. Есть книги, не те, на серой бумаге, которые берут из библиотеки на дом, — а тяжелые и большие, в переплетах с золотом, массой картинок. И это для нас. Ну что еще из наивных романтических представлений о редкой специальности?

Масса сведений, тесно сплетенных с разнообразнейшими фактами общей истории человечества. Имена, страны, годы, а главное — образы. Сначала десятки, потом сотни и тысячи изображений надо уложить в памяти искусствоведу. И уметь мыслить этими образами, внутренне видеть их. Только так возникает понятие о движении, жизни искусства. О том, как менялось во времени, на протяжении многих эпох, у разных народов творение рук художника. Или ты этот барьер берешь, или отступаешь от него с почтением: мне не под силу. Искусствоведа постоянно будет сопровождать труд познания строгой исторической данности, факта — и некой волнующей тайны, которая есть Искусство.

Покидая университетские стены и приходя в дом, где живет наша прекрасная тайна, мы убеждались: работа, какую предстоит делать, и сложнее, и прозаичнее, чем мы думаем. Оказывается, картина или скульптура имеют вес, и немалый, и таскать их часто приходится нам самим. Например, про-

зрачного нестеровского «Отрока Варфоломея» в его обрамлении, под толстым стеклом, едва поднимают шесть человек. В музейных запасниках, если это не Лувр, обычно тесно и пыльно, хотя здесь бесконечно протирают полы. Вообще хранение памятника искусства — кропотливейшее занятие, в котором важна каждая мелочь; оно сильно смахивает на ежедневный уход за больным. Мы узнаем также, что в красивых, но душноватых залах вести экскурсию за экскурсией годы подряд — это надо иметь железное горло. И главное, какая нужна преданность своему делу, культура, вдумчивость, знания, чтобы каждый раз, подводя людей к одним и тем же вещам, открывать их для слушателей. И открывать в них что-то очень важное для себя, без этого слово экскурсовода останется мертвым...

Потом — первое научное исследование. Ну, например, ты бесконечно разглядывал какой-то скучноватый холст, запертый в фондах, и тебе, только тебе, забрезжило в нем что-то особенное. Годы сравнений и размышлений, копания в книгах, переписки с коллегами в других городах, и этот холст обретает имя автора или дату создания. Оказывается, перед тобой второстепенная работа полузабытого мастера. Пишешь обо всем этом статейку, месяцами пробиваешь ее в журнал, выходящий крохотным тиражом. И — мир не переворачивается; на улицах тебя, как и прежде, не узнают. А дома друзья, наполовину всерьез, скажут под настроение: «Надо вас всех, искусствоведов, на трактор!» И, выслушав это, на них не обидишься. Ты знаешь и видишь то, чего не знают они: есть все-таки, есть живая нить, связующая тебя с той самой тайной!

Занятия книжного, музейного человека нередко порождают в искусствоведе светобоязнь. Ему нелегко бросаться в общественные баталии, вообще выходить из привычной среды. Сейчас, однако, люди этой профессии все чаще бывают вынуждены порывать с цеховой замкнутостью. Многие ценности нашей культуры в опасности. Это требует от искусствоведов гражданского действия. Порой мы должны становиться трибунами, порой менеджерами или, простите, элементарными «доставалами», толкачами, потому что дом отечественной культуры надо спасти и обустроить на современный лад. Делать же это, когда культура и искусство десятилетиями сохранились в стране по принципу остаточного планирования, ох, как не просто!

Есть еще одна грань нашей профессии, которая связана с современностью наиболее очевидно. Искусство-то создается не только славными мастерами далеких эпох. Рядом с нами тоже работают художники. С этим «живым», сегодняшним искусством и работает критик. Почему «живое» в кавычках? Но ведь ни одно талантливое произведение, когда бы оно ни было создано, не умирает. В том природа искусства, изобразительного — в особенности. Появившись однажды из рук человеческих, картина или статуя могут жить тысячелетиями, не утрачивая своей волнующей силы. А то, что сегодня к наследию добавляется? Микеланджело не похож на Фидия, Роден на Микеланджело; современная пластика, скорее всего, не похожа ни на кого из трех. Что это: развитие традиции или разрушение, победа творца или жалкий провал? Прямого ответа на подобный вопрос не найти в книгах. Надо дать его на свой страх и риск. Интуитивно почувствовать суть работы художника, сказать о ней ярко и убедительно. Это особая миссия критики. Она требует таланта, дерзости, опыта. Получить их вместе с дипломом не удавалось еще никому из искусствоведов. Пожалуй, критика — высшая мера искусства в искусствоведении. На эту ступень искусствовед поднимается в итоге достаточно долгого профессионального самовоспитания.

Проблем на пути критика хоть отбавляй. Откуда они? Кратко не скажешь. Попробую только о главном. Итак, казалось бы, вокруг нас разнообразная, пестрая художественная жизнь. Велик интерес публики к новым выставкам, именам. Все это так. Но нет еще общественной привычки к продуктивной дискуссии, нормальному диалогу — по самым разным вопросам, также и об искусстве. И не хватает даже практических, материальных условий для этого. Без быстрой публикации — какая же критика? Мобильных периодических изданий по искусству у нас не имеется, номер журнала готовится несколько месяцев. Массовая печать критике дает место более чем скупое. Так где же нам «делать» критику? Затем, еще и сейчас на художественной арене немало влиятельных сил, которым невыгодна трезвая критическая оценка, вообще слишком много света в делах, которыми они заняты. И, наконец, поразительна нетерпимость иных читателей, которые не дают себе труда спокойно прислушаться к любому суждению об искусстве, от-

личному от их собственного. Словом, времена культа, застоя оставили прорехи огромные. И во всем нашем сознании, и в воспитании наших душ, нашего художественного вкуса. И в материальном деле культуры: охране художественного наследия, музейном строительстве, системе эстетического просвещения.

Искусствоведу, само собой, работы здесь непочатый край. И для такой деятельности требуется не только его традиционная профессиональная культура. Сегодня, можно сказать, трижды возрос спрос на искусствоведа с общественным темпераментом. Такими и хотел бы видеть наших студентов.

А.И.Морозов. Историография

Список трудов А.И. Морозова открывается небольшой статьей 1967 года, посвященной картине В. Попкова «Воспоминания». Написанная еще несколько робкой рукой недавнего студента, она, тем не менее, уже вполне отражает основные черты художественно-критического стиля ее автора. Это, прежде всего, пристальное внимание к пластической ткани и образному языку произведения, умение постигать целое, не упуская детали изображения, способность обнаруживать в отдельно взятом творческом акте талантливого художника отзвуки большой традиции и фактор актуального времени.

С подобным весьма перспективным профессиональным багажом Морозов в 1969 году публикует автореферат своей кандидатской диссертации «Живопись позднего П.П. Кончаловского», чему предшествует статья того же года в журнале «Искусство» с анализом творческой биографии художника. В этих текстах молодой исследователь вместо ожидаемой от него бесконфликтной апологетики творчества Кончаловского советского периода предложил взвешенный и проблемный подход к анализу искусства одного из крупнейших мастеров отечественной живописи XX века. Свои исходные научные побуждения автор формулирует следующим образом: «Данное обращение к наследию мастера в большой степени определяется неудовлетворенностью, которое вызывает популярное мнение о природе таланта Кончаловского, — мнение, счи-

тающее его «стихийным» художником, обладающим чуткостью лишь к физическим проявлениям жизни, к плоти явлений и не задумывающимся об их внутреннем смысле»¹⁰.

На основе проделанного в диссертации исследования очерчивается внушительная, но весьма противоречивая фигура живописца, неизбежно погруженного в конфликтную и коллизийную ткань эпохи и отражающего своим творчеством некие эволюционные закономерности, которые и вскрывает А.И. Морозов. «Последние достижения мастера принадлежат не только его личной истории. Для всей нашей культуры они есть свидетельство перелома, отделившего пору юности от истинной зрелости. Они несут на себе печать общего углубления исторического сознания советской культуры, которое в «середине века» дало почву новому подъему искусства»¹¹.

Вступая в период 1970-х годов, А.И. Морозов основную долю своего критического внимания посвящает, с одной стороны, монографическому анализу творчества преимущественно молодых тогда художников-семидесятников, а с другой — выявлению и решению тех проблем и вопросов, которые возникают в ходе живого творческого процесса. Так, в поле его зрения оказываются Игорь Орлов, Олег Лошаков, Татьяна Назаренко, Виктор Калинин, Илья Табенкин, которые, отражая новые тенденции того времени, переходят от художественной «социологии» к некоей «натурфилософии»¹², нередко погружаются в атмосферу «философской мечты»¹³, «метафизической» сосредоточенности, острого гротеска или тонкой интеллектуальной метафоры. Наряду с этим Морозов, стремясь наиболее полно охватить картину тогдашней художественной жизни, не обходит стороной и более камерное и эмоционально спокойное искусство, как, например, лирические пейзажи Николая Крапивина¹⁴.

Наряду с монографическим принципом изучения современного искусства молодой ученый активно погружается в его жанрово-стилевую проблематику. Закономерная потребность концептуально обобщить и осмыслить разнообразные визуальные впечатления выливается у А.И. Морозова в особый интерес к проблеме портрета. Начиная со статьи «Лицо или маска» в журнале «Художник» за 1971 год, посвященной анализу ленинградской выставки «Наш современник», он раз-

рабатывает эту проблему в течение десяти лет, суммируя и развивая свои изыскания в монографии «Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи», изданной в 1981 году. Обоснованно называя портрет одним из ведущих жанров в развитии искусства 1970-х годов, автор акцентирует такие позиции, как обогащение в этот период пластической выразительности портрета, его многонациональный характер, зарождение современной на тот момент концепции личности в недрах «сурового стиля», указывает на роль ведущих мастеров картины 60-х годов в развитии портрета. Данные аспекты раскрываются на страницах глав, посвященных, в частности, типологии портрета, превращениям его камерной формы, широте типизации портретного образа, поискам идеала в портретном творчестве, наконец, актуальным вопросам оценки портрета.

В этот период А.И. Морозов уделяет также большое внимание стилеобразующим, эволюционно содержательным и нравственно-эстетическим сторонам советского искусства, чему он отводит серию статей на страницах профилированных журналов и специализированных сборников. Например, заметный акцент он делает на категории «романтическое», которая в новых историко-культурных условиях приобретает особые смысловые градации. Как позднее резюмирует сам Морозов, «дискуссия о «романтическом» на страницах журнала «Творчество» акцентировала значение романтических тенденций в практике мастеров старшего и нового поколений и вообще в формировании эстетического облика искусства социалистического реализма. Позиция автора была в том, чтобы развести понятие о романтическом мироощущении и коренящихся в нем конкретных стилевых структурах, т.е. указать на фактический полистилизм романтического потока в нашем искусстве 20–70-х годов, который «неправомерно сводить к какой-то единственной тенденции»¹⁵.

Параллельно исследователь предпринимает отнюдь небесполезные экскурсы в, казалось бы, отдаленные от непосредственной сферы его интересов области. Например, в издании 1975 года¹⁶ он публикует очерк «Искусство политического плаката и его проблемы», где удачно показывает как историю становления этого молодого «революционного»

жанра, так и его последующее развитие в отечественной художественной практике.

По-видимому, для молодого историка искусства и художественного критика немаловажным текстом следует считать публикацию в журнале «Художник» за 1977 год¹⁷. Приуроченный к широко отмечаемой тогда «круглой» революционной дате этот текст, при некотором отвлечении от его неизбежного пафоса, внушает уважение благодаря искренней профессиональной попытке подвести объективный итог более чем полувековому развитию советского искусства и наметить основные разделы его воображаемого на тот момент музея. В этом смысле, примечательно стремление автора избежать тенденциозности в репрезентации этих разделов, где наряду с агитационно-массовым и «ангажированным» искусством присутствует и конструктивизм, и творчество крупных художественных объединений и группировок 1920-х годов (АХРР, ОСТ, «Круг художников» и др.), и яркие выступления молодых художников 70-х. В этой связи аргументированным и закономерным оказывается вывод: «Весь этот зрелый творческий организм есть наше крупное социальное достояние, есть живая и глубоко своеобразная ветвь в развитии мировой культуры»¹⁸.

На протяжении 1980-х годов А.И. Морозов продолжает увлеченную художественно-критическую работу с творчеством современных художников. Список его «подопечных» пополняется такими именами молодых авторов и зрелых мастеров, как Вадим Кулаков, Елена Рубанова, Владимир Андреев, Татьяна Насипова, Александр Васильев, Виктор Макеев и другие. В это время он также активно расширяет географию своих интересов, внимательно отслеживая, в частности, прибалтийские художественные тенденции, подчас окрашенные более смелыми творческими поисками, нежели российское искусство. По-прежнему уделяя преимущественное внимание живописи, Морозов останавливается на таких проблемах, как противоречивое сочетание новаторства и преемственности в развитии, формирование узнаваемых черт и особенностей нового героя, многогранность реалистического образа и т.п.

Значимым итогом данного периода стала защищенная Морозовым в 1989 году по совокупности трудов диссертация на

соискание ученой степени доктора искусствоведения под названием: «Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике». Здесь первостепенной задачей исследователя «стало подойти к системному пониманию явлений современного творчества в их социокультурной исторической обусловленности»¹⁹. Справедливо рассматривая в контексте «эпохи застоя» наличие двух противоборствующих тенденций в оценке искусства: консервативной, сформировавшейся в 1930–50-е годы, и прогрессивной, выступившей в результате «оттепели» одновременно с художниками «сурового стиля», — Морозов как представитель последней озабочен, прежде всего, феноменом «многообразия тенденций современной творческой практики»²⁰ при отрицании «любых попыток догматической регламентации»²¹.

Исходя из подобных установок, ученый и критик последовательно раскрывает конкретные составляющие констатируемой им «дифференциации». Это, прежде всего, весьма продуктивный для развития искусства 60–70-х годов диалог с фольклорными традициями, с одной стороны, сообщивший интересное своеобразие для творческой реализации национальных школ, а с другой — определивший очень выразительное, наряду с «фотореализмом» направление «примитивистов» (Н. Нестерова, Е. Струлев, А. Ишин, К. Нечитайло) в русле так называемой «ретростилистики» 1970-х годов²².

Кроме того, автор указанной выше диссертации в качестве важной составляющей искусства 70-х видит «усложняющееся личностное мироощущение», которое «требовало широкого обращения к условно-символической образности»²³. Выявляя особенности пластической реализации «семидесятников», Морозов не только усматривает «глубинную поляризацию» их авторских позиций в свете индивидуально избирательного отношения к традиции, но и объясняет их главное отличие от похожих, на первый взгляд, явлений западного искусства. «Часть живописцев, графиков, скульпторов, исходя из традиции, поднималась до синтеза собственной выразительной системы, индивидуальной в каждом конкретном случае. Иначе говоря, эти художники оказались в состоянии творить свой достаточно органичный мир. Именно это отличает «ретро-

стилистику» таких «семидесятников», как Т. Назаренко, Л. Баранов, и некоторых их коллег от тенденции западного «пост-модернизма», где проблема адекватности изобразительного языка и вообще создаваемой образной «модели» индивидуальному «я» автора принципиально снимается»²⁴.

Немаловажным фактором усложнения творческого сознания оказывается, по словам Морозова, «обострение экологической ситуации в современном мире», что неизбежно влечет за собой «новые для нашего искусства конфликты, возникающие при столкновении человека с феноменами НТР, природы с «высокотехнологической» цивилизацией, человека с машиной и той же природой»²⁵. Затрагивающие разные направления «семидесятников», подобные тенденции, по мнению Морозова, в большей мере нашли отражение в практике «фотореалистов», которые предложили в тот момент своеобразный стилевой парадокс: «Заимствуя приемы зарубежного поставангарда, «фотореалисты» вводили их в новый контекст, и это также оказывался контекст развития реализма»²⁶.

Именно в этих и многих других художественных явлениях и жанрово-стилевых аспектах 1970-х годов автор обоснованно усматривает характерную для этого периода «интенсификацию всего культуротворческого потенциала искусства», в значительной степени замешанной на «противоречиях передовых и регрессивных элементов художественной ситуации 60–70-х годов»²⁷.

Одним из ключевых трудов, в ряду других вынесенных диссертантом на защиту, стала изданная в 1989 году монография «Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов»²⁸. Явившись итогом большого числа статей с обзором и анализом молодежных выставок, это издание полноценно раскрывает совокупную динамику развития отечественного искусства трех важных десятилетий, объективно очерчивая зону действия искусства «молодых художников» в пределах периода от середины 1950-х до середины 1980-х годов. Построенная по хронологическому принципу подачи материала, монография включает в себя четыре главы: «Художественное и нравственное. Конец 1950–1960-е годы», «Окно в бесконечность. Рубеж 1960–1970-х годов», «Диалог в пространстве культуры. 1970-е годы», «Время выбора. 1980-е го-

ды». Автор последовательно показывает поступательные шаги обновления отечественного искусства, начавшиеся во второй половине 1950-х годов, еще до возникновения «сурового стиля», и прослеженные, примерно, до второй половины годов 1980-х.

Отгалкиваясь от возрожденной пленэрно-импрессионистической лирики в искусстве «оттепели», через монументально обобщенные картины «суровых» и «порубежный романтизм»²⁹ конца 1960–начала 1970-х годов, через «самоанализ личности в пространстве культуры» и полистилизм 1970-х годов с его нравственно-социальной бескомпромиссностью и тягой к историческим темам и символично-мифологическим сюжетам (Т. Назаренко, В. Калинин, А. Ситников, О. Булгакова, И. Правдин и др.), автор книги переходит к раскрытию кризисных явлений в молодом искусстве первой половины 1980-х годов. По мнению Морозова, они, прежде всего, связаны с упрочением консервативного ремесленничества³⁰, ослаблением линии фотореализма, нарастанием компромиссных и эклектичных тенденций в творчестве.

Однако к середине 1980-х годов намечаются и некоторые положительные сдвиги в искусстве молодых художников (Т. Файдыш, Н. Желтушко, В. Брайнин, И. Лубенников, А. Сундуков, М. Кантор, Л. Табенкин и др.). Как резюмирует позднее исследователь, «многие молодые авторы тяготеют к обостренному концептуальному гротеску социально-критического содержания. Становится возможным введение в открытую художественную жизнь опусов, примыкающих к исканиям зарубежного неоавангарда, постмодернизма»³¹. Констатацией специфического присутствия неоавангардной линии в отечественном искусстве второй половины 1980-х годов завершается в указанной монографии разговор о сложной неоднородности молодежной сцены, сложившейся к началу «перестройки». Называя эту линию «третьим пришествием» авангарда, Морозов верно определяет ее значимое срединное место в расстановке художественных сил на тот момент. «Авангардистская альтернатива стала реальной проблемой для широкого круга художников и зрителей. Тем самым наряду с реалистической установкой и ее антиподом, конформистским ремесленничеством, перед молодыми как бы возник «третий путь»: перспек-

тива искусства, заявляющего о своей независимости от прочих областей социальной практики, от общепринятой, традиционной иерархии материальных и духовных ценностей жизни»³².

Период 1990-х годов отмечен, пожалуй, наибольшим напряжением и разнообразием исследовательских устремлений А.И. Морозова, так как последнее десятилетие XX века оказалось исключительно бурным и поворотным этапом в развитии уже постсоветского искусства. Долгожданное отсутствие цензуры позволило, наконец, произвести объективную и непредвзятую оценку довлевшего надо всем творческим процессом соцреалистического метода и порожденной им художественной продукции³³. Появилась возможность вписать в историю искусства неоправданно забытые имена художников, в основном, 1920–30-х годов, подчас отражавших в своем творчестве оппозиционные по отношению к официальной линии настроения³⁴. Остро встал на повестке дня вопрос о реабилитации искусства неконформистов как представителей «второго русского авангарда» 1955–1988 годов³⁵. Назрела необходимость серьезного и глобального подведения итогов отечественного искусства XX столетия, выстраивания его истории, адекватной реальным событиям, фактам и значениям.

Последняя задача, кстати, была блестяще решена Морозовым в цикле специальных публикаций под общим названием «Искусство России – XX век»³⁶. Его разделы, такие как «Революция в искусстве. Искусство в революции большевиков», «Тридцатые годы», «Война. Осень вождя», «Переломы и перепутья», «От семидесятых к девяностым» обозначили ключевые проблемы и коллизии советского искусства с учетом основных этапов его развития. На последних страницах этой внушительной ретроспекции, по своему значению явно выходящей за рамки публицистически выдержанного текста, мы находим очень верные слова, позволяющие нам более полноценно суммировать наш визуальный опыт постижения искусства XX века. «О чем непременно надо сказать в заключение: есть еще некая конструктивная сила, которую мы пока недооцениваем и которая, думается, должна прирастать в будущем. Это обретенное нами «в итоге века» историческое сознание.

Вряд ли какое из предыдущих поколений в этом смысле располагало таким богатством, как мы сегодня. Тоталитаризм оскоплял память людей. И только когда рухнуло всевластие «революционной идеи», российское общество начало действительно возвращать себе ценности культуры, прежде забытые, а нередко — затоптанные. Среди них и тот же художественный авангард первой четверти века, который мы смогли по-настоящему рассмотреть, о котором смогли толком прочесть лишь в последнее десятилетие века. А неоднородность художественного сознания той эпохи, когда, казалось, все задавлено сапогом «культы»? Ключи к его шифрам тоже подобраны совсем недавно. Сегодня приходит все более острое понимание необходимости многомерного восприятия творческой практики позднесоветских десятилетий, которая вовсе не сводится к лобовой сшибке цековских наушников и любителей со столичным «подпольем», при полном к последнему уважении.

/.../ По мере знакомства с творческой историей нашего вчера и сегодня, постижения этой «книги», которая нам впервые доступна как целое, более зрелым должно стать и видение перспектив отечественного искусства. Ничего тут не надо изобретать и навязывать. «Рулить» нами должен, прежде всего, наш исторический опыт»³⁷.

Появление столь масштабного по объему и взвешенного по содержанию текста стало возможным благодаря предшествующим ему опытам по созданию целостно-обобщенной картины русского искусства XX века. В этом смысле помимо подготовленной Морозовым (в соавторстве с коллегами) «Программы курса истории отечественного искусства XX века»³⁸ следует особо выделить его монографию 1995 года «Конец утопии». Эту книгу можно назвать первым серьезным и объективным анализом одного из самых многослойных и неоднозначных десятилетий. Три ее части раскрывают основные векторы художественного сознания 1930-х годов, не только параллельно развивающиеся, но и рисующие подчас прихотливую и драматичную картину пересечений.

Часть первая под названием «Власть и искусство» очерчивает пути и методы сложения и утверждения вертикального вектора давления власти на искусство, вскрывает идейно-

содержательную сторону тоталитаризма и пластические составляющие его реализации в работах таких ангажированных художников, как И. Бродский, В. Ефанов, А. Герасимов и др. Вторая часть «Время, вперед! или светлый путь» посвящена различным аспектам мифотворческого сознания и закономерностям его реализации в русле мифологемы «светлого пути» как стержневой художественно-поэтической модели эпохи, находящей, например, отражение в солнечных и мечтательно романтических образах П. Кузнецова, А. Лабаса, А. Дейнеки, Н. Чернышева, А. Шевченко и др. Часть третья «Отпадение» показывает разнообразные проявления альтернативного художественного сознания в условиях сталинского тоталитаризма, вскрывает особенности «неявной психологической оппозиции» в отдельных работах П. Корина, М. Нестерова, П. Кончаловского, в творчестве таких забытых в советское время мастеров, как А. Древин, М. Соколов, А. Шипицын, К. Зефирова, П. Басманов, Н. Лапшин и др.

О главных побудительных мотивах исследователя, столь своевременно выпустившего названную книгу, можно прочесть на последней странице его работы: «Поколения наших родителей и учителей вынуждены были существовать с зажатым ртом. Поколение наше собственное принадлежит пространству и времени российской истории середины XX века с ее глубочайшими и еще до конца не разрешившимися переломами. В этом мире «сказки», пытавшейся «сделаться былью» с такой беспримерной настойчивостью, насущной оказывается потребность осознать и каким-либо образом закрепить подлинность пережитого. Стремление сделать это, прежде всего, для себя, расставить точки над «и» в своем недавнем генетическом прошлом как раз и является смыслом и объяснением этой работы»³⁹.

Начиная с конца 1990-х и на протяжении последних лет А.И. Морозов существенное внимание уделяет проблеме реализма или «реализмов» в отечественном искусстве XX века⁴⁰. Имеющая давнюю традицию в западном искусствознании, подобная постановка вопроса в деле изучения у нас стилевых аспектов советского фигуративного искусства стала возможна лишь в постсоветский период. Возможно, интерес к данной проблематике закономерно совпал с начавшимся в 1990-е го-

ды и отчасти продолжающимся до сих пор нередко тенденциозно апологетическим освещением так называемого «актуального» или «радикального» искусства, стремительно развивающегося с приходом «перестройки» и периодически претендующего на стабильные государственные субсидии. Исходя из подчас сомнительных нравственно-художественных ценностей подобной творческой практики, Морозов в большей мере сосредоточен на научно-критической поддержке качественно бесспорного укорененного в традиции искусства, в последнее время однако подвергающегося порой не лишней конъюнктуры дискредитации. В фокус его зрения попадают достойные представители «левого МОСХа», как, например, Б.П. Чернышев⁴¹, или видные российские пейзажисты, как, скажем, Е. Зверьков⁴² и В. Сидоров⁴³, или неоправданно «пропущенные» ранее молодые художники 1970–80-х годов, как М. Тукачева⁴⁴.

Заметной вехой в недавних печатных выступлениях А.И. Морозова можно считать хорошо иллюстрированное издание 2007 года «Соцреализм и реализм», вобравшего в себя как отдельные ранее выпущенные статьи, так и существенно развивающего проблематику реализма в отечественной культуре и искусстве XX века. Первая обширная часть книги, названная «Социалистический реализм и реализм», рельефно показывает феномен соцреализма в его наглядных сравнениях и параллелях с русским дореволюционным и классическим западным искусством, последовательно ликвидируя «дефицит ясности» относительно закономерностей и специфики бытования реалистической парадигмы на русской почве. В итоге, логически обусловленным оказывается вывод автора: «Из крупных художественных тенденций, связанных с русско-советскими десятилетиями, лишь одна, очевидно, исчерпала свой творческий ресурс, причем случилось это еще до конца XX века — социалистический реализм. Утрачивая своего заказчика, советскую власть, свое государственно-политическое обеспечение, питавшую его философскую доктрину и связанную с ней человеческую веру, соцреализм оказывался не в состоянии плодоносить в живом творчестве. Поэтому он превращается в искусство сугубо музейное, делается предметом антикварного интереса и должен оцениваться в соответствующих исторических сопоставлениях»⁴⁵.

В отличие от подобного объективного исторического приговора совсем иной оценки заслуживает, по мнению Морозова, живая и неизменно творчески состоятельная пленэрно-импрессионистическая линия советской живописи, идущая еще от новаторских в свое время фактурно-колористических экспериментов членов возникшего еще до революции «Союза русских художников». Именно этой традиции, а также иным фигуративным проявлениям советского искусства второй половины XX века посвящена в книге вторая часть «Русские «реализмы» в культуре XX века», выразительно освещающая серьезные художественные события последних лет и значимые музейные выставки в Москве и в США.

Список трудов А.И. Морозова завершается на данный момент статьей «Шестидесятые как история», и, думается, что это симптоматично. Вспоминая отнюдь не бесконфликтную художественную жизнь того переломного десятилетия, автор статьи непосредственно, но убедительно соединяет свои живые впечатления тогдашнего студента и начинающего искусствоведа и критика с трезвым и продуманным анализом многослойной творческой практики тех лет, предпринятым с расстояния почти полувековой дистанции, которой измеряется сегодня и профессиональный, и исторический опыт исследователя. Стремясь выделить узнаваемую самость данного этапа в развитии отечественного искусства, критик пишет: «Уникальность ситуации 60-х годов в том, что тогдашние выставки не только заключали в себе потенциал дискуссионности, но и тут же, на месте, раскрывали его. /.../ Открыто общественный характер отношений зрителя и искусства 60-х кажется едва ли не более важным моментом состояния нашей культуры, чем сама по себе внутривидовая борьба, ознаменовавшая закат официального соцреализма»⁴⁶.

Вместе с тем, говоря о положительной эволюции таких лидеров 60-х, как Н. Андронов, П. Никонов, А. Васнецов, Морозов как бы опрокидывает начало в конец, проводя убедительные параллели с насущной ситуацией. «/.../ Их выбор как будто предвидел проблемы, со всей остротой вставшие перед живописью, пластическими искусствами в целом уже в наши дни, на исходе прошлого и в начале нынешнего веков. Это проблемы самоопределения в пространстве культуры, где

жестко сталкиваются запросы сознания массового и элитарного, где классическая эстетика и традиционные средства художественного выражения агрессивно теснятся новейшей техникой. Речь идет о перспективе выживания живописи и пластики рядом с индустрией средств массовой видеoinформации. И представляется, что, уходя от форсированной социальности творчества, мудрейшие из «шестидесятников» смогли нащупать ту суверенную территорию духа и глаза, где классические формы искусства продолжают вызывать интерес и внимание, остаются востребованными и плодоносят, как бы их не теснили всевозможные современные фото-, кино- и электронные шоу»⁴⁷.

Хочется надеяться, что подобные здравые слова и взвешенные оценки не только останутся фактом очевидного на сегодня существенного вклада А.И. Морозова в развитие искусствознания и критики русского искусства XX века, но и послужат залогом его острого профессионального отклика на события завтрашнего дня.

Е.В. Грибоносова-Гребнева

¹ История западноевропейского искусства. Под ред. Н.Н. Пунина. Изд. «Искусство». М., 1940.

² С. Рейнак. История искусств (Аполлон). Изд. «Госстройиздат». М., 1938.

³ В.В. Павлов. Скульптурный портрет в Древнем Египте. М., 1957.

⁴ М.В. Алпатов. Всеобщая история искусств в 3-х томах. М.–Л., 1948–1955.

⁵ Здесь и далее цит. По: А.И. Морозов. Критика: было так. В сб. Искусство в современном мире. Выпуск 2. Изд. «Памятники исторической мысли». М., 2006.

⁶ Г. Недошивин. Реймский собор. Изд. «Искусство». М.–Л., 1946.

⁷ Г.А. Недошивин. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. Изд. «Советский художник», М., 1972.

⁸ История русского искусства под общей редакцией И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева. Том десятый. Зарождение и развитие

русского советского искусства (1917–1934). Изд-во Академии наук СССР. М., 1965.

⁹ По материалам интервью Таисии Пэн, с А.И. Морозовым. Литературная газета. 14–20 ноября 2007 г. №45 (6145). С. 9.

¹⁰ Живопись позднего П.П. Кончаловского // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Защищена в Институте истории искусств Министерства культуры СССР. 1969. Рукопись. С.2.

¹¹ Там же. С. 26.

¹² Поколения молодых. М., 1989. С.79.

¹³ Там же. С. 82.

¹⁴ Глазами лирика // Художник. 1974. №8. С. 22–26.

¹⁵ Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике // Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения в форме научного доклада. Диссертация защищена в МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 1989. С. 6.

¹⁶ Искусство политического плаката и его проблемы // Очерки современного советского искусства. М.–Л., 1975.

¹⁷ В авангарде культуры века // Художник. 1977. №11. С. 15–30.

¹⁸ Там же. С. 30.

¹⁹ Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике // Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения в форме научного доклада. Диссертация защищена в МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 1989. С. 4.

²⁰ Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса... С. 4.

²¹ Там же. С. 5.

²² Там же. С. 5, 11.

²³ Там же. С. 10.

²⁴ Там же. С. 11.

²⁵ Там же. С. 12.

²⁶ Там же. С. 13.

²⁷ Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса... С. 7, 8.

²⁸ Поколения молодых. М., 1989.

²⁹ Там же. С. 87.

³⁰ Там же. С. 217.

³¹ Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса... С. 29.

³² Поколения молодых. М., 1989. С. 220.

³³ Год постсоветского искусства // Арт медиа. 1993. №1.

И. Голомшток. Тоталитарное искусство. Рецензия // Вопросы искусствознания. Вып. 1. М., 1994.

Судьбы советского мифа в живописи среднеазиатских республик // Вопросы искусствознания. Вып. 1–2. М., 1995.

Конец утопии. М., 1995.

³⁴ Иосиф Рубанов. Статья в каталоге выставки. М., 1992.

³⁵ Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Выступление на круглом столе // Вопросы искусствознания – X. М., 1997.

³⁶ Искусство России – век XX. Революция в искусстве. Искусство в революции большевиков // Новая Россия. 1997. №1.

Искусство России – XX век. Тридцатые годы // Новая Россия. 1997. №2.

Искусство России – XX век. Война. Осень вождя // Новая Россия. 1997. №3.

Искусство России – XX век. Переломы и перепутья // Новая Россия. 1997. №4.

Искусство России – XX век. От семидесятых к девяностым // Новая Россия. 1998. №1.

³⁷ Цит. по рукописи. С. 115–116.

³⁸ В соавт. с В.В. Кирилловым и О.Т. Козловой. Московский Государственный университет имени М.В. Ломоносова. Исторический факультет. Программа курса истории отечественного искусства XX века. М., 1996.

³⁹ Конец утопии. М., 1995. С. 218.

⁴⁰ «Реализмы» в русско-советском искусстве // Личность. Образование. Культура. Самара, 1998.

О живом феномене реализма // Галерея. 2004. №3.

⁴¹ Другому времени // Б.П. Чернышев. К 100-летию со дня рождения. М., 2007.

⁴² Ефрем Зверьков. Александр Мичри. Иван Сорокин. Статья в каталоге выставки. М., 2001.

⁴³ И небесная, и земная // Валентин Сидоров. Живопись. Графика. М., 2008.

⁴⁴ Марина Тукачева. Живопись. М., 2008.

⁴⁵ Соцреализм и реализм. М., 2007. С. 162.

⁴⁶ Шестидесятые как история // Русское искусство. 2008. №2. С. 12.

⁴⁷ Там же. С. 16.

Список трудов

В соавт. с Л.И. Певзнер. Картина В. Попкова «Воспоминания» // Искусство. 1967. №3.

Путь художника. Опыт анализа творческой биографии П.П. Кончаловского // Искусство. 1969. №5.

Живопись позднего П.П. Кончаловского // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Защищена в Институте истории искусств Министерства культуры СССР. 1969. Рукопись.

Малявинский хоровод // Художник. 1969. №11.

Новые произведения, посвященные В.И. Ленину // Искусство. 1970. №8.

Лицо или маска // Художник. 1971. №7.

Путь к зрелости. Из мастерской Игоря Орлова // Искусство. 1971. №7.

«Наш современник». Ленинградская выставка портрета // Художник. 1972. №11.

Возвращаясь к проблеме портрета // Художник. 1972. №9.

Художники России — пятидесятилетию образования СССР // Образотворче мистецтво. 1973. №1 (на укр. языке).

Некоторые тенденции развития станковой живописи. По материалам Всесоюзной выставки 1970 года // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973.

О двух аспектах в изучении советского искусства // Искусство. 1974. №1.

Романтическое. Стиль? Мироощущение? // Творчество. 1974. №5.

Глазами лирика // Художник. 1974. №8.

Живопись Татьяны Назаренко // Искусство. 1975. №9.

Искусство политического плаката и его проблемы // Очерки современного советского искусства. М., 1975.

Проблема портретного жанра сегодня // Советское искусствознание–74. М., 1975.

Эстетические и нравственные начала искусства // Искусство. 1976. №8.

В поисках нового содержания // Творчество. 1976. №10.

Общность творческих поисков // Художник. 1976. №12.

Олег Лошаков. М., 1976.

Творчество молодых. М., 1976.

Искусство – своему времени // Искусство. 1977. №10.

В авангарде культуры века // Художник. 1977. №11.

Искра творческого поиска // Художник. 1978. №4.

В.И. Костин. ОСТ. Рецензия // Советское искусствознание–77. Вып. 1. М., 1978.

Татьяна Назаренко. М., 1978.

Размышляя о критике // Декоративное искусство СССР. 1980. №1.

Виктор Калинин. Статья в каталоге выставки. М., 1979.

Илья Табенкин. Статья в каталоге выставки. М., 1979.

Советская живопись 70-х. М., 1979.

Монументальный лиризм Вадима Кулакова // Декоративное искусство СССР. 1980. №1.

Живопись молодых // Творчество. 1980. №5.

Портреты Елены Рубановой // Советская живопись–78. М., 1980.

Владимир Андреенков. Статья в каталоге выставки. М., 1980.

Татьяна Насипова. М., 1980.

В соавт. с А.Т. Ягодковской. Живопись // Очерки истории советского искусства. М., 1980.

Обретая творческий опыт // Искусство. 1981. №1.

Выставка и художественный процесс // Творчество. 1981. №8.

Художник и мир личности. М., 1981.

Критика и альтернативы творческого процесса // Творчество. 1982. №5.

А.П. Васильев. Статья к каталогу выставки. М., 1982.

Современные вопросы и опыт истории // Советское искусствознание–81. Вып. 1. М., 1982.

Установка на реальность // Максла. 1982. №4 (на латв. языке).

Выставка молодых советских художников // Искусство. 1982. №7 (на болг. языке).

Петр Кончаловский // Искусство Советского Союза. Л., 1982.

Татьяна Назаренко // Искусство Советского Союза. Л., 1982.

Станковая живопись А.П. Васильева // Советская живопись-5. М., 1982.

Реальное — возможное — должное // Творчество. 1983. №3.

К истории выставки «Художники РСФСР за 15 лет» // Советское искусствознание-82. Вып. 1. М., 1983.

Александр Васильев. Живопись. М., 1984.

У портретных работ молодых // Творчество. 1984. №3.

Искусство в диалоге со временем // Искусство. 1984. №6.

Картины, люди, время // Културос барай. 1984. №8 (на литов. языке).

Виктор Makeев. Статья в каталоге выставки. М., 1984.

Современный герой и художественное наследие // Творчество. 1985. №1.

Человек на земле // Творчество. 1985. №4.

Многогранность реалистического образа // Искусство. 1985. №8.

Преимственность в развитии советского искусства // Советское искусствознание-19. М., 1985.

Молодость страны-1982 // Советская живопись-6. М., 1985.

Александра Колганова. Георгий Сателъ. Статья в каталоге выставки. М., 1985.

Ответственность перед временем // Искусство. 1986. №6.

Регимантас Мидвикис // Декоративное искусство СССР. 1986. №9.

Развивающееся искусство // Искусство. 1987. №1.

Определиться // Творчество. 1987. №12.

Художественное сознание 1980-х годов // Искусство. 1988. №3.

Искусствовед в современной духовной жизни // Творчество. 1988. №8.

«Лабиринт» и вокруг // Искусство. 1988. №11.

Татьяна Назаренко. Л., 1988.

Другой опоры нет // Декоративное искусство СССР. 1989. №3.

Поколения молодых. М., 1989.

Советское искусство 60-х годов и опыт «нового реализма» // Советское искусствознание—25. М., 1989.

Альтернативы художественного сознания 80-х // Аикарк. Бюллетень АИСА. М., 1989.

Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике // Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения в форме научного доклада. Диссертация защищена в МГУ имени М.В. Ломоносова. М., 1989.

Выставка 26 московских и ленинградских художников. Статья в каталоге выставки. Л., 1990.

Наши ожидания // Творчество. 1990. №1.

Мы и художник // Знамя. 1990. №9.

The Art of Glasnost // 20th Century Russian Art. The Avant-Gard Years. The Glasnost Years. // New York., 1992.

Иосиф Рубанов. Статья в каталоге выставки. М., 1992.

Год постсоветского искусства // Арт медиа. 1993. №1.

Проблема выбора // Искусство. 1993. №1.

Валентин Пурьгин. Статья в каталоге выставки. М., 1993.

Георгий Сатель и Александра Колганова. Статья в каталоге выставки. М., 1993.

Сергей Семенов. Статья в каталоге выставки. М., 1993.

Они выбирают искусство // Русская коллекция. М., 1994.

И. Голомшток. Тоталитарное искусство. Рецензия // Вопросы искусствознания. Вып. 1. М., 1994.

Художник сегодня: проблема выбора социальной роли // Современное искусство в контекстах: история, теория, география, общество. Материалы научной конференции. М., 1995.

Судьбы советского мифа в живописи среднеазиатских республик // Вопросы искусствознания. Вып. 1–2. М., 1995.

Конец утопии. М., 1995.

Путешествие с Евгением Бачуриным. Статья в каталоге выставки. М., 1996.

К будущей «Истории русского искусства XX века» // Вопросы искусствознания—VIII. М., 1996.

В соавт. с В.В. Кирилловым и О.Т. Козловой. Московский Государственный университет имени М.В. Ломоносова. Исторический факультет. Программа курса истории отечественного искусства XX века. М., 1996.

Владимир Ильющенко. Статья в каталоге выставки. М., 1996.

М'Арс: вторая коллекция // Русская коллекция. Конец XX века. Каталог второй выставки. М., 1996.

Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Выступление на круглом столе // Вопросы искусствознания–X. М., 1997.

Искусство России — век XX. Революция в искусстве. Искусство в революции большевиков // Новая Россия. 1997. №1.

Искусство России — XX век. Тридцатые годы // Новая Россия. 1997. №2.

Искусство России — XX век. Война. Осень вождя // Новая Россия. 1997. №3.

Искусство России — XX век. Переломы и перепутья // Новая Россия. 1997. №4.

Искусство России — XX век. От семидесятых к девяностым // Новая Россия. 1998. №1.

«Реализмы» в русско-советском искусстве // Личность. Образование. Культура. Самара, 1998.

Вячеслав Ливанов. Саров. Статья в каталоге выставки. М., 1998.

Уходящий и оживающий век. Новое в Третьяковке // Новая Россия. 1999. №3.

Всегда вопреки? От авангарда до «оттепели» // Русская галерея. 1999. №1.

«Прибавочный элемент» Татлина // Русская галерея. 2000. №1–2.

Николай Белянов. Живопись и графика. Статья в каталоге выставки. М., 2000.

Александр Лабас. Статья в каталоге выставки. М., 2000.

Искусство и жизнь. Взгляд из Москвы // Modern Art in Belarus. Amsterdam, 2000.

Художественные фантазии Пурьгина // Имена. Самара, 2000.

Ефрем Зверьков. Александр Мичри. Иван Сорокин. Статья в каталоге выставки. М., 2001.

Сокровища русской живописи. Вступительная статья к альбому. М., 2001.

Неизвестный Кончаловский // Неизвестный Кончаловский. Живопись из собрания семьи художника, частных коллекций и ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2002.

Русский импрессионизм в советской действительности // Пути русского импрессионизма. М., 2003.

Socialist realism: Factory of the new man // Traumenfabrik Kommunismus. Die visuelle kultur der Stalinzeit. Frankfurt, 2003.

После выставки. Еще раз о русском импрессионизме // Галерея. 2003. №1.

О живом феномене реализма // Галерея. 2004. №3.

Связь времен // Галерея. 2004. №4.

В поисках исторической целостности // Мир искусств. Альманах. СПб., 2004.

Рисующий светом. Статья в каталоге выставки М.П. Митурича. М., 2004.

Мастера. Новые встречи // Галерея. 2005. №2.

«Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Рецензия на книгу О.О. Ройтенберг // Русское искусство. 2005. №2.

Дню Победы. М., 2005.

Река времен. Международная художественная выставка «Победа» // Архитектура, строительство, дизайн. 2005. №3.

Вступление (С.В. Герасимов и В.И. Володин) // Над рекой Москвой. М., 2006.

Сверим часы. Советское время в истории русского искусства // Собрание. 2006. №2.

Критика: было так // Искусство в современном мире. Вып. 2. М., 2006.

Это принято называть искусством офорта // Александр Суворов. Пространство офорта. М., 2006.

Мастер // Г.Ю. Стернин. Два века. М., 2007.

Выбор // Юрий Рысухин. Рисунок. Живопись. Оренбург, 2007.

Другому времени // Борис Петрович Чернышёв. М., 2007. Соцреализм и реализм. М., 2007.

И небесная, и земная // Валентин Сидоров. Живопись. Графика. М., 2008.

Марина Тукачева. Живопись. М., 2008.

Шестидесятые как история // Русское искусство. 2008. №2.

История искусства
в Московском университете
1857–2007

Компьютерная верстка Степаненко А.Ю.

Формат 84×108/32. Бумага офсетная №1.
Гарнитура Баскервиль. Печать офсетная.
Объём 16,25 печ. л. Уч.-изд.л. 21,33. Тираж 300 экз.

Ордена «Знак Почёта» Издательство
Московского университета. 125009, Москва,
ул. Б.Никитская, д. 5/7.
Отпечатано: 141221, Московская обл., Черкизово,
ул. Зеленской, д.5