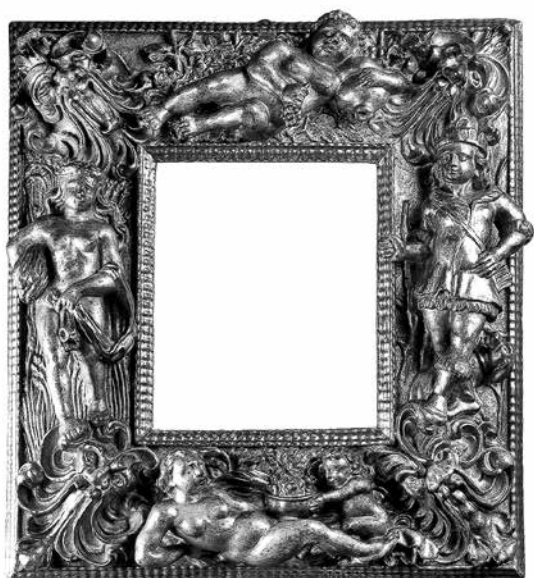




ПАЛАЦЦО

МАДАМЫ

ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ
ИРИНЫ АНТОНОВОЙ

ЛЕВ ДАНИЛКИН

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Москва, 2025

УДК 069(470-25)
ББК 79.147.1:85.1
Д18

Научный консультант **НАТАЛИЯ ДЯДЮНОВА**
Редактор **ЮРИЙ САПРЫКИН**

Данилкин Л.

Д18 Палаццо Мадамы: Воображаемый музей Ирины Антоновой / Лев Данилкин. — М. : Альпина нон-фикшн, 2025. — 584 с.

ISBN 978-5-00223-585-8

Несгибаемая, как Жанна д'Арк, ледяная, как Снежная королева, неподкупная, как Робеспьер, грозная, как Горгона, она сконструировала Пушкинский по своему образу и подобию. Директор, искусствовед и сивилла, чьи благие вести о горних мирах прочертили для нескольких поколений духовные границы, а мнения — определили контуры современного российского идеологического ландшафта, она заставила мир поверить в иллюзию, будто ее музей ровня Эрмитажу и Лувру, и сделала его одним из национальных символов.

Эта биография Ирины Александровны Антоновой (1922–2020) — «воображаемый музей» главной героини, где выставлены 38 объектов, в истории перемещений которых обнаруживается адрес «Волхонка, 12». Посетитель, рискнувший предпринять несогласованную экскурсию к подлинным и мнимым «сокровищам Антоновой», увидит, как эта неистовая женщина распорядилась своей жизнью, как изменила музейный и внемузейный мир — и как одержимость революционными идеями превратила ее саму в произведение искусства и икону.

УДК 069(470-25)
ББК 79.147.1:85.1

ISBN 978-5-00223-585-8

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в интернете и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru

© Лев Данилкин, 2024
© ООО «Альпина нон-фикшн», 2025

Издатель
Павел Подкосов
Руководитель проекта
Татьяна Соловьёва
Художественное оформление и макет Юрий Буга
Корректоры
Елена Рудницкая,
Лариса Татнинова
Верстка
Андрей Ларионов

Подписано в печать
18.08.2025.
Формат 70×100/16.
Бумага офсетная № 1.
Печать офсетная.
Объем 36,5 печ. л.
Тираж 4000 экз.
Заказ №

ООО «Альпина нон-фикшн»
123007, г. Москва,
ул. 4-я Магистральная, д. 5,
строение 1, офис 13
Тел. +7 (495) 980-53-54
www.nonfiction.ru

Интернет-магазин
издательской группы
«Альпина»
ООО «Альпина Паблицер»
115093, г. Москва, вн. тер. г.
муниципальный округ
Замоскворечье,
ул. Люсиновская, д. 12А,
пом. 1/2; ОГРН
1027739552136
www.alpina.ru
e-mail: info@alpina.ru

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ
от 29.12.2010)

16+

Отпечатано с готовых файлов
заказчика в АО «Первая
Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ
ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, Россия, г. Ульяновск,
ул. Гончарова, 14



Ян Вермеер
Аллегория Живописи. 1666/1668
Холст, масло. 120 × 100 см
Музей истории искусств, Вена

Картина вырисовывается следующая. Внутри — зритель снаружи, четвертой стены нет — двое. Художник изображен со спины, рассевшимся на табурете; выглядит скорее гофмалером, нежели ремесленником в домашней мастерской; Веласкес в «Менинах» и тот оделся поскромнее. Миниатюрная модель — тронутые улыбкой губы, театрально потупленные, будто ей велели симулировать Благовещение, глаза — укомплектована «неслучайными» аксессуарами и задрапирована в складчатую, многозначительно округляющую талию ткань, из-под которой торчит повседневное, в пол, платье.

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

Приглашенный сочинить буклет к той «выставке одной картины» искусствовед (и, по совпадению, муж директора ГМИИ) Е. Ротенберг подметил (но не разгадал) аномалию, связанную с фигурой живописца: «Если представить ее не сидящей, а в полный рост, то она неожиданно гигантски вырастает, достигая высоты люстры». В самом деле, далеко не архангеломорфный, художник будто надувается от осознания своей способности «сконструировать» героиню, а она — лучится в предчувствии воплощения; бликующая накидка отражает не то свет из окна, не то как раз ее внутреннее мерцание. Живопись, подразумевается, есть непорочное зачатие, чудо, не требующее ни физического контакта, ни слов, ни сложных пластических

поз, ни вообще движения. Актеры останутся замершими, пока длится люминесценция и занавес не закроется, — а в звенящей тишине являет свое присутствие антураж, бутафория, декорация: типично вермееровская «озаренная» комната — черно-белый, со знаменательным орнаментом из крестов, пол, светопроводящее, но скрытое полузабранной полихромной портьерой окно, свободный, в ожидании кого-то третьего, стул; маска на столе; на стене подробная карта Нидерландов.

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

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

Трудно достоверно сказать, кто именно из обитателей этих «нидерландов» на Волхонке знал «тайну трех карт», однако «магия Пушкинского»* стала проявляться не сразу — но начиная примерно с последней

* Крайне сомнительный термин, однако ж на входе в это здание испытываешь трепет — сродни предвкушению встречи с чем-то торжественным и чудесным в своем совершенстве: как на пороге Уффици или Дома сецессиона или байройтского Фест-

трети XX века, когда владычицей этого зачарованного острова стала Альцина по имени Ирина Александровна Антонова. Ей редко приходилось объяснять, кем именно она является, — и, когда все же требовалось, ограничивалась фамилией, как в известном анекдоте про себя*.

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

* * *

Ближе к финалу своего жизненного пути ИА стала задаваться вопросом, насколько полно соответствует ее самоощущению слишком простое определение — не была ли она чем-то большим, чем «директор Пушкинского»? «Антонова», да — но в чем суть феномена «Антонова»?

шпильхауса; и хотя в Итальянском дворике не увидишь ни «Рождение Венеры», ни Бетховенский фриз, ни «Зигфрида», здесь, как в «доме с привидениями», ощущается присутствие чего-то большего, чем известная сумма находящихся внутри предметов; возможно, это связано с не зарегистрированным в описях, но все же пребывающим здесь исключительным художественным объектом. — *Здесь и далее примечания автора, если не указано иное.*

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

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

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

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

чьи познания в искусствоведении в лучшем случае аналогичны талантам рок-исполнителя, которые демонстрируют участники чемпионата по игре на воображаемой гитаре?

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

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

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

Впавший в меланхолию от осознания, что этой черепахе никогда не догнать Ахиллеса, автор много раз мечтал о том, чтобы ИА явилась ему хотя бы во сне или галлюцинации — как, пожалуй, Богородица св. Бернарду (который, как известно, сочинял ее жизнеописание и однажды настолько «изнемог», что его героиня возникла перед ним и «поддержала»); тщетно, несмотря на то что у ИА были все основания заметить признаки насущной необходимости такого рода визита. Однако ж, не считая нужным вмешаться напрямую, именно она, со своей одержимостью Мальро и его «воображаемым музеем», навела в конечном счете автора на мысль, что лучший способ точно воспроизвести историю — идеи, социального явления, стиля или чьей-либо жизни — представить ее «метонимически», через несколько неслучайных вещей, выстроенных в определенную структурную последовательность. Эта биография ИА есть не что иное, как посвященный ей «воображаемый музей» из 38 арт-объектов, осенивших своим, хотя бы временным, присутствием Пушкинский.

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

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

II



Сандро Боттичелли

Клевета. 1495/1497

Дерево, темпера. 62 × 91 см

Галерея Уффици, Флоренция

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

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

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

Серия сцен производит впечатление если не хаоса, то чрезмерно сложной системы балансов, взаимозачетов, сдержек и противовесов — здесь динамично взаимодействуют друг с другом злодеи и жертвы, господа и слуги, лжи и правды, добродетели и пороки. Несмотря на то что картина выглядит пророческой аллегорической карикатурой на главную героиню этой книги и некоторых ее антагонистов, сходство двух историй про обман, вину, власть, глупость, гнев, зависть, невежество, подозрение, ярость, вероломство, покаяние, коварство и обиду наверняка мнимое. Смысл «Клеветы» крайне неочевиден; в сущности, это картина-загадка, на манер джорджоневской «Грозы» или беллиниевской «Озерной Мадонны». Возможно, он состоит в том, что очевидный магнетизм

абсолютной истины — иллюзия и предполагаемая клевета на ее месте — ничуть не менее привлекательна.

4 апреля 1991 года в американском *The Art Newspaper*¹ была опубликована статья *Spoils of war: The Soviet Union's hidden art treasures*.

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

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

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

ГМИИ же — никогда не обращающий внимание на клевету и наветы — оказался, похоже, и единственным местом в мире, где осколки этой бомбы были напрочь проигнорированы. Меж тем директора,

несомненно, могло бы заинтересовать в этом сочинении многое — и не только финал с упоминанием дворика перед Пушкинским музеем, где летом 1945-го разгружались ящики и, в частности, Пергамский алтарь, который, выяснилось, слишком громоздок, чтобы пролезть в скромные двери ГМИИ (описанная авторами сцена выглядела иллюстрацией более общего тезиса: есть же вот музеи, которые по своей жадности слишком много на себя берут, чтобы в итоге попасть в глупое положение), — но и в особенности то, что текст подписан именем сотрудника ее музея. Вот это было нечто немыслимое: в ее, ИА, коллективе свил гнездо резидент, который устроил мировой скандал, при этом с намеком, что это только анонс и настоящие разоблачения еще последуют.

Теоретически пушкинского «сноудена» уже через десять минут после появления номера американского издания на столе ИА должны были вынести из кабинета директора с обширным инфарктом — и не на Белый пол, где обычно глотали валидол рутинные преступники, а далеко-далеко за пределы Музея, туда, где он должен был умереть в муках от осознания собственной ничтожности.

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

Григорий Козлов — историк (с зоркими и цепкими глазами журналиста-расследователя) и искусствовед-популяризатор (с мертвой хваткой: у читателя ноль шансов выскользнуть). Он лауреат премии «Промисветитель» и автор как минимум двух выдающихся книг — бестселлера «Покушение на искусство» и, с Константином Акиншей, *Beautiful Loot: Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, сенсационной работы о судьбе захваченных СССР в ходе Второй мировой художественных ценностях. Его конек — исследования истории циркуляции произведений искусства в обществе и разного рода смежных социальных практик, от мошенничеств и грабежей до аукционов и арт-стратегий диктаторов, одержимых коллекционированием. Козлов очень дотошный знаток послевоенной истории Пушкинского — особенно «альтернативной», ускользавшей от официальных хроник. Об ИА — стань Г. Козлов сам ее биографом, без этой книги, пожалуй, можно было бы обойтись — он говорит с некоторой иронией в голосе, однако она фигура, к которой он относится с почтением: высокочеловеческий бюрократ, умный шахматист, дипломат,

политик — но при этом малость, что называется, «с левой резьбой». Речь о ее странном желании быть директором не просто Пушкинского, а Эрмитажа-у-Кремля, «что, конечно, невозможно просто по житейским соображениям»; в силу этого, по мнению Козлова, она часто действовала исходя из «своих собственных целей, и цели эти, как мне кажется, не всегда совпадали с реальными целями музея. Ко всему этому, однако, всегда примешивался идеализм — потому что Антонова, безусловно, была человеком идейным, многие этого не понимали и считают ее абсолютным циником»².

В конце 1980-х Г. Козлов был сотрудником готовившегося на тот момент к открытию Музея личных коллекций. Нанимая его на работу, ИА не подозревала о его «скрипке Энгра», как она сама бы выразилась, — втором призвании, однако с самого начала, по его словам, у них «были не совсем такие рабочие отношения, как у других сотрудников»³: они познакомились за несколько лет до ГМИИ — потому что он работал в Минкульте, инспектором в отделе музеев и Пушкинский входил в число тех музеев союзного подчинения (Эрмитаж, Третьяковка, Музей Востока), которые он курировал. Это была, по его словам, невеликая должность, однако он, несомненно, представлял организацию вышестоящую, перед которой ИА обязана была отчитываться. «Например — ежегодно готовился план работы, чем тот или иной музей будет заниматься. И прежде чем этот план утверждала коллегия Министерства культуры, его должен был кто-то просмотреть, собрать подписи. Вот во всем, что касается Пушкинского, таким человеком был я. Я собирал все эти бумажки — мы сидели, сопоставляли — что надо, что не надо, и потом все это подписывалось. Я ничего не решал — но я был человеком, который постоянно мелькал перед глазами Антоновой»⁴.

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

Еще даже до Минкульта — на тот момент молодой сотрудник ВХПО им. Вучетича, готовя порученную ему внутриведомственную выставку к 40-летию Победы, Г. Козлов обратил внимание на странные

воспоминания ветеранов, художников и музейщиков, которые как об абсолютно естественном факте рассказывали о том, что после войны в СССР попали не только Дрезденская галерея и Пергамский алтарь, но и сокровищница драгоценностей саксонских курфюрстов Грюнес Гевёльбе, и некие коллекции графики, и ценности из многих немецких городов. Поняв, что набрел на своего рода Клондайк, Козлов попытался найти документальные подтверждения слухам о вывозе арт-объектов, дальнейшая судьба которых неизвестна. Те самые ветераны либо сами участвовали в отправке, либо знали людей, имевших к этому непосредственное отношение.

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

Непостижимо, почему ИА выбрала именно эту стратегию: сделать вид, будто она незнакома с публикацией *The Art Newspaper*, игнорировать участие в ней своего сотрудника и отвечать «нет» на все вопросы журналистов, дежуривших у входа в музей, касательно «награбленного», — но ровно так она и поступила и придерживалась этой перспективной линии на протяжении нескольких месяцев. Это работало вплоть до 4 апреля 1991-го, потому что все «разоблачения», просачивавшиеся в печать ранее, относились скорее к категории публицистики — неприятных вопросов, от которых можно было отделаться пожиманием плеч: мало ли чего секретного и неучтенного есть в СССР; есть, конечно, — почему не быть.

4 апреля 1991 года были предложены ответы, и в какой-то момент об апрельской сенсационной статье Акинши и Козлова раструбили «Известия». Вот тут песок, в котором ИА спрятала свою светлую голову, раскалился — и в кабинете Г. Козлова раздался звонок: вызов к директору.

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

Объясняя причины своего поступка, Г. Козлов настаивает: «У нас была иллюзия, что есть люди старшего поколения, которых мы уважаем, и они могут что-то такое сделать, чего мы сами не в состоянии... Это сейчас звучит как тотальный идиотизм, но в то время [1991 год] казалось единственно возможным решением: мы считали, что после публикации статьи мы на себя возьмем ответственность перед партийно-государственными органами, а настоящие толковые люди — к которым мы причисляли и Антонову тогда — воспользуются этой ситуацией и, используя свое влияние, от этого утаивания шедевров избавятся. Откроют их миру. А нас — возможно — возьмут в сотрудники для того, чтобы мы просто рассказали им то, что мы уже собрали. Вот я шел на встречу с Антоновой — с надеждой, что она мне скажет: “Молодец! Всю жизнь мы не могли сказать, а вы сказали. Слава тебе господи, и давай работать над тем, чтобы эту историю разрулить”»⁵.

Уже в 1995-м авторам Beautiful Loot было ясно, что Антонова — не просто ноунейм-чиновник, представляющий вляпавшуюся в нехорошую историю институцию, но фигура, любопытная сама по себе; и поэтому Козлов

охотно рассказывал интервьюерам (включая автора этой книги) об обстоятельствах этой «кошмарной» встречи, да и в их собственной книге есть целая сцена с Антоновой. Всего таких встреч у него было две, обе без участия третьих лиц, и мы знаем о них только со слов Г. Козлова — который публиковал их содержание; ИА ни разу не выразила свой протест.

Итак, «она выгнала всех из своего офиса и, усевшись за свой массивный дубовый стол XIX века, немедленно приступила к обвинениям. Любопытный штрих: за ее спиной висел трофейный гобелен XVII века «Времена года»⁶. «Это невозможно: вы сотрудник советского музея. Как можно сотрудничать с зарубежными СМИ? Как вы посмели написать о трофейных произведениях искусства, когда вы не имеете никакого отношения к ним, — да еще в иностранном журнале?» — спросила она. «Вы знаете о государственной важности этой проблемы и о вашей ответственности — не распространять информацию об этом»⁷.

Так она знала уже, что именно им известно?

«Когда Антонова начала со мной разговаривать, она читала пока только выжимки» — и, видимо, полагала, что ей придется вразумлять сотрудника, который, как и много кто в последнее время, слышал звон про «сокровища Третьего рейха», да не знает, где он. «И вот когда я начал говорить об именах, о справках, — у нее было такое лицо, как будто я проник в ее тайные мысли. Она была очень сильно потрясена, это было видно», потому что перед ней сидел человек, ее собственный сотрудник, который, среди прочего, не просто знал, что в Пушкинском находится золото Шлимана, но и указывал также и на конкретный документ, доказывающий, что принимала «Шлимана» в 1945-м именно сама И. А. Антонова⁸, — и, получается, очевидным образом годами — десятилетиями! — публично лгала, отрицая факт его существования.

Подождите: правда — сама ИА в 1945-м? Именно ИА? С какой, собственно, стати — она и работала-то в Пушкинском всего несколько месяцев? Правда: она была в музее в тот момент, когда позвонили с Внуковской таможни и сказали, что прилетел самолет с какими-то ценностями из Берлина, которые не учтены, с ними надо разбираться, и это она поехала туда — и расписалась: «Ее подпись стоит под этими документами, и она была первым человеком в стране — от судьбы не уйдешь, — который принял золото Шлимана в СССР. *Hoch persönlich*, как говорят немцы — ни убавить, ни прибавить, ни придумать, ни забыть. И дальше эти легендарные археологические находки оказались в Пушкинском музее, у них была своя судьба — но именно она их приняла»⁹.

Раскрыв друг другу карты, собеседники вовлекли друг друга в спор, касающийся морально-этической подоплеки их поступков. Козлов заметил, что «согласно кодексу Международного совета музеев — неэтично для музея сознательно хранить объекты, незаконно перемещенные из другой страны. Если такие работы обнаруживают в коллекции, предполагается, что музей должен уведомить законного владельца. “Это не ваше дело, — сказала Антонова. — Это ответственность руководства музея. Чего вы думали добиться своей статьей?”»¹⁰ — «Я хочу сказать правду», — ответил Козлов. «Это демагогия!»¹¹ — воскликнула Антонова. Демагогия?! Но ведь «среди трофейных произведений искусства есть шедевры мировой культуры, которые спрятаны, украдены из мировой цивилизации. И мы лжем, когда говорим, что эти вещи не в СССР»¹².

Затем они вступили в дискуссию о жертвах войны — чьей кровью было заплачено за трофейные произведения искусства: «Есть разные правды». — «По-моему, правда только одна». — «Есть дурацкие правды и умные правды, и ваша правда глупая. А еще есть справедливость. Вы молоды и неопытны. Вы не видели сожженного Петергофа, а я видела. Немцы совершили чудовищные преступления в нашей стране, и высшая справедливость на нашей стороне. Нам не нужно оправдываться, мы можем сами диктовать условия»^{*,13}.

Разумеется, эти двое так ни о чем и не договорились. Под конец ИА дала понять Г. Козлову — осознававшему, естественно, что поставил ее и Музей в трудное положение: проблема трофеев была уже близка к решению и публикация в американском журнале нанесла ущерб Музею. А главное — вот там, наверху (она указала на потолок, как если бы этажом выше был кабинет Горбачева), — «они благодаря вам — вы могли их

* Козлов, однако, был не из тех, кого легко можно пронять исключительно апелляциями к жертвам, чьей кровью было заплачено за трофейные произведения искусства и которых Козлов «предал». Монополия ИА на разрешение этических вопросов такого рода не выглядела для него очевидной. «На что я ей сказал одно. Я родом из города Сталинграда, у меня в метрике стоит “Сталинград”, моя семья находилась в городе, когда шла битва. У моей бабушки было много детей, и она с ними находилась в городе между немцами и русскими, а над ними летали “чемоданы” снарядов. Моему отцу едва исполнилось 17 лет, в каких только передрягах он не побывал. Когда бои закончились, бабушка ему сказала: “Иди в армию, мы все помрем здесь, и ты тоже помрешь с голоду”, — и мой отец пошел добровольцем, когда ему еще не было 18. Поэтому меня не надо агитировать, я понимаю, что такое война, что жертвы и ненавижу нацизм. Но война закончилась полвека назад! Необходимо открыть миру спрятанные шедевры и договориться об их судьбе. Та позиция, которую мы отстаивали, была очень простая: трофеи — это последний кирпич в стене холодной войны. Я говорил это с 1991 года. И я боялся тогда и говорил, что будет ужасно, если он окажется первым кирпичом в стене новой холодной войны»¹⁴.

спровоцировать! — все отдадут. Начнут бояться и возвращать все немцам бесплатно, как это было уже один раз»¹⁵.

Она проявляла все большее беспокойство. Наконец Козлов предложил написать заявление о своем немедленном увольнении, которое она отвергла¹⁶.

Почему он — как любой другой выживший после визита к Минотавр — не обнаружил себя в Склифосовского, с трубочкой, торчащей из ноздри? ИА не кричала на него? Он пуленепробиваемый? Или министерское прошлое давало ему иммунитет, защиту от нее? «Нет, никакого иммунитета, просто в наших отношениях были... Она знала, что я ее... <не боюсь> Она никогда не разговаривала со мной на повышенных тонах — ни разу. Никогда не кричала в наших разговорах»¹⁷. (Кричала, вспоминал Г. Козлов в интервью немецкому *Die Tageszeitung* в середине 1990-х¹⁸.) «А у нас в рамках такого — “личного” — общения зрителей не было. Она публичного разноса не устраивала — еще раз повторяю, она не знала, чем эта история для нее обернется. Она оказалась в ситуации непонимания... Если б это произошло в настоящее советское время, мои дни были б сочтены в течение 15 секунд. Но ситуация была неясна. 1991 год, вильнюсские события... Это все произошло прямо накануне путча. Как будет разыграна эта история с трофеями, кем будет разыграна — она не знала»¹⁹.

«Несколькими днями позже Ирина Антонова проводила совещание с главами отделов, чтобы обсудить вопрос будущего Г. Козлова. Некоторые его коллеги потребовали его крови, другие предпочли сохранить нейтралитет и промолчать. Одни опасались разговаривать с ним, другие намеренно демонстрировали дружелюбие»²⁰. В целом «поступок Козлова» в Музее воспринимали скорее с сочувственным интересом: с одной стороны, Козлов не давал подписку о неразглашении — и формально не нарушал ничего. С другой — Музей — артель, живущая на взаимном доверии, и, конечно, то было некомандное, противоречащее корпоративным нормам поведение; Козлов не мог не осознавать, что репутации Пушкинского это не сулит ничего хорошего. Неудивительно, что, помимо восхищавшихся его поступком, появились и те, кто воспринял его как предателя. Л. Акимова, замзавотделом археологии, к которому относился «Шлиман», впрочем, сухо замечает: «О Г. Козлове не помню никаких разговоров, это не обсуждалось, по крайней мере в той среде, где работала я. Никакой оппозиции у Ирины Александровны не было и быть не могло. Она не терпела инакомыслия»²¹.

Настроенным радикально коллегам ИА заявила, что уволить Козлова невозможно, потому что министр культуры Николай Губенко запретил это: «Не надо использовать эту ситуацию, чтобы ее раздули иностранные журналисты, постараться как бы спустить на тормозах»²². Кроме того, в тот момент общественное мнение, несомненно, было на стороне «правды»: так, «совесть нации» академик Д. Лихачев, еще даже точно не зная, о чем именно идет речь, уверенно заявил, что все трофеи следует возвратить, «устроив предварительно выставку, как это было с Дрезденской галереей», и уж только потом, очистившись, можно пытаться требовать у иностранных партнеров возврата чего-либо в Россию.

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

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

Дело в том, что мимо экскурсбюро время от времени шествовала группа с весами и прочим оборудованием, и все знали, что, согласно музейным правилам во всем мире, если есть золотые вещи, хранителям надо их регулярно взвешивать. Г. Козлов рассказывает, что «существовал специальный старичок — хранитель этого особого фонда» (видимо, речь идет о Юрии Емельяновиче Чистякове, чью деятельность контролировали главный хранитель и специальный сотрудник Комитета финансового контроля), «он и главный хранитель осматривали его регулярно, Антонова при этом присутствовала. Они подписывали некий

особый протокол — и все закрывали обратно: по инструкции полагалось определенное количество просмотров»²³. «Тайну золота Шлимана» в Музее соблюдали (не из-за подписки о неразглашении; это считалось естественной этической нормой — и для тех, кто знал наверняка, и для тех, кто «просто» шушукался), но рано или поздно кто-то должен был рассказать; вопрос был в том, свои или иностранцы.

Козлов продолжал меж тем выполнять свои обязанности и встречаться с ИА на общих собраниях. «Я приходил и делал доклады по своей текущей музейной работе. Она сидела, слушала, в присутствии всех остальных делала мне замечания. Я готовил все это во много раз более тщательно, чем обычно. Я не собирался уходить из музея. Чтобы вы понимали степень идеализма — мы тогда верили, что все изменится к лучшему и что наше поколение будет это лучшее строить. Как она меня воспринимала? Может, считала меня странным, не от мира сего. Мне трудно сказать»²⁴. Самый простой, очевидный и убийственный козырь Козлова состоял в том, что он в любой момент мог объявить, что «золото Шлимана» находится в Пушкинском. «Во время наших разговоров я увидел, что она совершенно точно понимала серьезность собранных фактов». ИА, похоже, действительно предпочитала сохранить плохой статус-кво, чем оказаться в эпицентре еще большего скандала, но проблема в том, что и без Г. Козлова дела обстояли неважно: 26 июня в «Литературной газете» — многомиллионным тиражом — вышел разоблачительный текст «Военнопленное искусство»; тот факт, что такого рода публикации появляются теперь не за рубежом, а непосредственно в СССР, шокировал ее.

В Музее ходили слухи, будто на самом деле у Козлова было противоядие: Антонова чем-то грозила ему, а он якобы записал этот разговор на портативный диктофон, и поэтому ей пришлось отыграть назад. К. Акинша опровергает этот слух — и без диктофона репертуар возможностей ИА был очень ограничен: «Выгнала бы — у нее сразу бы на пороге стояли “Московские новости”, “Огонек”, “Независимая газета”»²⁵. Это был тот момент, когда деятельность Антоновой квалифицировалась общественным мнением как причастность к сталинским преступлениям. «И Антонова понимала, что забьет она сейчас Козлова — и завтра это превратится в общесоюзный скандал; одно дело от немцев отбиваться, а другое от тогдашней “Независимой газеты”»²⁶. К счастью для обеих сторон, внешнеполитический фон, во-первых, отвлекал от Пушкинского внимание, во-вторых, служил катализатором развития событий.

Как выглядел дальнейший сценарий — и чем должен был завершиться конфликт прогрессивных искусствоведов с представителями старой школы? «Мы были уверены, — говорит К. Акинша, — что должны лишь подтолкнуть власти — пусть они сами скажут; это при том, что нас пытали немцы — где что находится. Но мы долго придерживались именно этой позиции: пусть сами скажут. Нам казалось, что есть легальные возможности: в этой ситуации начнутся серьезные переговоры, которые могут привести к миллиарду решений — и будут позитивны для советских музеев: вернуть, получить определенные компенсации за это. В каком состоянии были эти музеи в 1991 году — даже вспоминать не хочется. Решений была масса. И казалось, новый перестроечный Советский Союз все это разрулит и конфликт сойдет на нет в течение полугода»²⁷.

Очень скоро — возможно, из-за конкретных коллег, возможно, почувствовав, что тучи сгущаются, — Г. Козлов понял, что «оставаться дальше было невозможно», и подал заявление об уходе*.

* * *

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

Пушкинский исторически очень серьезно связан с «трофейной историей», и началось это еще до того, как ИА устроилась туда на работу, в первые месяцы 1945-го, когда сотрудники музея или крупные фигуры в мире искусствоведения — создатель картинной галереи ГМИИ В. Н. Лазарев, многолетний сотрудник ГМИИ — ученый секретарь и главный

* И она его спокойно подписала? Нет. Он был хранителем в отделе личных коллекций — «я хранил <коллекцию> Зильберштейна почти всего, тысячи экспонатов, и это были серьезные все вещи». Одна из авторитетных музейных сотрудниц еще весной подсказала ему, что, даже если он и не собирается уходить, на всякий случай следует подготовиться: «Чтоб комар носу не подточил». И на протяжении года он готовился, очень тщательно. И в самом деле, получив заявление, ИА не ограничилась стандартным актом приема-передачи, а назначила проверку во главе с бывшим главным хранителем ГМИИ Е. Георгиевской. По словам Г. Козлова, та была «кристально-чистым, честным человеком и жестким профессионалом, ненавидевшим разгильдяйство» — и ничего она не нашла. «Был подписан акт, что я чист. И я ушел из Пушкинского музея — и никогда потом Антонова не говорила, что я некомпетентен, у меня было все в порядке как у искусствоведа»²⁸.

хранитель особого фонда А. Чегодаев, директор ГМИИ в 1950-е А. Замошкин, — призванные офицерами, стали выезжать в Германию, чтобы разбираться там с сортировкой трофейных арт-объектов. «Ведь все эмиссары, — подчеркивает Козлов, — которые вывозили искусство из Германии, были москвичами. Чегодаев, Замошкин, Дружинин, Белокопытов! — все. А Эрмитаж только принимал эти вещи, да для экспертизы послал профессора Доброклонского. Трофеи — это московская история, центральная история, политическая история, а не искусствоведческая. И так это развивалось с самого начала»²⁹.

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

ИА видела все это изобилие — огромный приход, горы ящиков, визуализированный и овеществленный триумф, победу, добычу; средневековые соборы разве что не стали вывозить — именно в тот момент, когда этот поток захлестнул Пушкинский, и, как бы дальше ни развивалась ее карьера, сам момент «золотой удачи», который бывает раз в жизни, конечно, запомнился ей и не мог не повлиять на ее поведение в дальнейшем. Собственно, ровно поэтому мечты о создании колоссального музея мирового искусства на Волхонке едва ли когда-либо казались ей маниловщиной — она уже видела его у себя во дворе, оставалось только распаковать ящики. Пережив триумф 1945 года, ИА — согласно психологической реконструкции Г. Козлова — всю жизнь стремилась вернуть все это к себе во двор: любой ценой.

Те события наложили свой отпечаток на судьбу и репутацию как музея, так и самой ИА — которая не принимала участие непосредственно

в вывозе объектов из Германии, но принадлежала к кругу, где были распространены определенные мнения; и у нее было достаточно времени и возможностей проконсультироваться с теми, кто наполнил двор ее музея трофейными ценностями, осознать, с чем она / «ее» музей имеет дело, — и выработать (предсказуемую) эмоциональную позицию на этот счет.

В этом смысле любопытны опубликованные письма³⁰ из Германии американиста Чегодаева — для которого только что поверженный рейх был Ассирийским царством, родственным тому своей дикостью, жестокостью и манией величия, — и поделом разгромленным. «Эта чудовищная страна», «я бы выселил немцев из этой земли всех вон». «Германия — отвратительна, быть в ней — тяжело и противно... уродливая, выродившаяся культура, которая — если ее не истребить до самых корней — может быть только источником разложения и одичания для других народов и стран. Немцы связаны круговой порукой; Германия столько награбила по всей Европе, что люди жили здесь до самого конца припеваючи и даже не подозревали (тупые немецкие башки!), что кому-то от войны плохо»³¹. Знакомство с этими неpolitкорректными сочинениями (просвещеннейшего, вестернизированного искусствоведа) помогает понять, почему документально подтвержденные расследования Козлова и Акинши выглядели для ИА (и многих ее коллег) клеветой, а сама идея о том, что после войны «мы» что-то должны — «им», — казалась абсурдом.

III



Ганс Грундиг

Карнавал. 1935

Холст, масло. 100 × 81 см

Галерея новых мастеров, Дрезден

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

Неизвестно, были ли они знакомы напрямую с ИА, но он наверняка принимал участие в передаче дрезденской коллекции из ГМИИ, а она наверняка общалась с его женой — потому что в 1959-м в Пушкинском прошла выставка** Ганса и Леи Грундиг (тоже художницы; в домашней библиотеке ИА была ее автобиографическая книга «Между карнавалом и Великим постом») — 300 экспонатов, в том числе знаменитый триптих «Тысячелетний рейх».

В Дрезденской галерее новых мастеров он и сейчас на почетном месте, рядом с отто-диксовским триптихом «Война», главным сокровищем этого музея. Даже и при таком соседстве он выглядит впечатляюще; особенно левая часть — «Карнавал» (1935). На фоне пылающего, с багряно-оранжевыми альтдорферовскими облаками неба полощутся зловещие черные флаги. Ниже — силуэт очень «немецкого» на вид города — возможно, Дрездена, возможно, Берлина, — который пока еще

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

** Один из сотрудников ИА, специалист по искусству Германии Михаил Либман, в 1974 году написал про него целую книгу¹; в 1982-м на русском языке вышел альбом его рисунков. В Пушкинском, кстати, есть в коллекции его «Знамение будущего» (еще из ГМНЗИ, и это нечто вроде эскиза к будущему триптиху: «Трагический образ гибнущей цивилизации с ее пустынностью и фантастическими образами обезумевших животных рождают картину современного Апокалипсиса») и прекрасный пейзаж — «Осень» 1933 г.²

по-карнавальному весел, но уже жуток; очаг будущего разрушения. Сюрреалистический метрополис кишит живностью, комичной и омерзительной разом. В центре — сцена балагана, вокруг — брейгелевские гротескные фигурки в масках, шляпах и бочках. В толпе антропоморфных существ встречаются живые овощи, отдельные, на босхианский манер, части тела (уши), какой-то садовый инвентарь, птицы. Аккуратные бюргерские дома перемежаются не то недостроем, не то руинами, щетинящимися арматурой: зловещие железные прутья, которыми вот-вот будет избита эта разношерстная толпа. В 1996-м именно «Карнавал» привезли в Москву еще раз.

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

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

По удачному совпадению именно в Германии была самая большая в Европе, под 400 000 человек, компартия, тесно связанная с СССР — и получающая около 6 миллионов голосов на выборах. Именно в этой среде посольство и торгпредство — два базовых структурных элемента тогдашнего советского присутствия в Берлине — рекрутировали надежных

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

сталкеров в неограниченных количествах. Была создана огромная инфраструктура, в значительной степени полулегальная: тесное военнопromышленное сотрудничество противоречило законам демократической Веймарской республики, и поэтому офицеры, инженеры и шпионы выдавали себя за кого-то еще. Словом, Германия была пастбищем, на котором Советы могли беспрепятственно пастись — что они и делали в течение десятилетия, до 1933-го, с феноменальным размахом.

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

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

Семья ИА оказалась в столице Германии за несколько месяцев до биржевого краха, в момент, когда «голдене цванцигер» вспыхнули самым ярким пламенем. Берлин в 1929 году — Берлин Дикса и Гросса, Брехта и Дёблина, Хиндемита и Вайля, Мурнау и Ланга — был, возможно, наиболее примечательным в экономическом (за исключением Москвы, по уточнению К. Ишервуда**), культурном и политическом отношении городом мира. Совсем недавно образовавшийся из нескольких соседних поселков мегаполис — прототип грандиозного ланговского Метрополиса — сконцентрировал в себе лучшее и худшее из того, что было в проигравшей

* Александр Рапопорт³ пишет, что зарплаты высшего менеджмента были очень высоки не то что по советским, а по немецким меркам: тысячи марок. Согласно подсчетам Т. Солоневич, в Берлине совслужакам платили «в среднем в 20–25 раз больше, чем проживающим внутри СССР»⁴.

** Впрочем, судя по другим воспоминаниям, тогдашняя Москва в смысле внешнего вида сильно проигрывала Берлину: «Огромный, четырехмиллионный город, с прекрасными чистыми улицами, площадями и парками, великолепными витринами и разноцветной, феерической ночной рекламой — был так не похож на грязную, обшарпанную, серую советскую Москву, что в первые дни мы ходили как обалделые. Было странно, что можно все купить без очереди, а масса красивых предметов... заставляли нас останавливаться и простаивать подолгу перед витринами»⁵.