

## ЭКСПРЕССИОНИЗМ - НЕМЕЦКОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### **К выставке "Образы экспрессионизма" в Германском национальном музее г. Нюрнберга**

*Ксени, Ирине Павловым:  
In memoriam*

Начало нэпа, Евпатория, южная ночь, из открытого окна  
5-й этюд сочинения 8-го Скрябина - как будто вернулась  
"та" жизнь... У Мейерхольда один из персонажей "уходил  
на гражданскую войну", его на мгновение останавливали  
звуки Allegretto из Третьей сонаты...

Из рассказов современника

Для любителя пластических искусств термин "экспрессионизм" обычно вызывает в памяти стилевое направление немецкой живописи, графики и скульптуры первой трети XX века. В целом, это верно, хотя и требует уточнений: предтечей экспрессионизма является последний корифей европейской живописи голландец Ван Гог, течение нельзя представить себе также без норвежца Мунка, без поздних (и самых значительных) работ русской Голубкиной и обращенных к разборчивому зрителю скульптур бельгийца Жоржа Минна, а также мастеров российского происхождения, растворившихся затем (подчас не без потерь) в т. н. Парижской школе - Шагала, Сутина, Цадкина. Кое-кто добавит, что и французский "фовизм" является ближайшим аналогом, а то и детонатором экспрессионизма немецкого. Но такая поверхностная, оперирующая банальными аналогиями и "строгими фактами" точка зрения, вскормленная когда-то объяснимыми, но сегодня, после резко возросшего во всем мире интересе к русскому и немецкому искусству, смешноватыми претензиями Франции на роль гегемона в художественной жизни нового и новейшего времени, представляется совершенно неосновательной. Некогда полупарадоксально, а может быть, и скрыто-иронично по отношению к, в общем-то, любимым французам было сказано: единственный недостаток словечка экспрессионизм это то, что придумано оно не в Париже. Но оно и не могло быть там придумано. Для "выражения" (Expression) надо, чтобы было, что выражать. Не-духовность французского искусства, его самоудовлетворенное формальное гурманство, начиная с импрессионизма, самоочевидны - иначе не возникло бы сразу же, в лоне течения, протеста против него в лице знаменитой троицы Сезанн - Гоген - Ван Гог. Наиболее щедро от природы живописно одаренный из них Сезанн, равный по задаткам великим венецианцам или Делакруа, в конечном счете не пробился к grand art, пренебрегши "человеческим, слишком человеческим". И, напротив, все возрастает в своей притягательности искусство Ван Гога в силу своей беспримечной обращенности к людям, их страданиям, радостям, надеждам.

Да, немецкие экспрессионисты бывали в Париже, да, опыт фовизма был ими учтен, но что общего, по сути дела, между ними и "живописцем богачей" Матиссом, "клоуном буржуазии" Пикассо или "изготовителем экспрессионистских чудищ" Руо? Ничего или почти ничего. В одном случае серьезное, честное, пусть со срывами и потерями, духовное искусство, в другом - безоглядная работа на рынок, требующий одного: "удивлять, удивлять, удивлять".

Выставка "Образы экспрессионизма" (Expressionistische Bilder), проходившая в нюрнбергском Германском национальном музее с 23 октября 1996 по 16 февраля 1997 года, помимо своего большого эстетического заряда, наводит на многие и многие размышления. Немцы трогательно любят свое национальное искусство и не скрывают этой любви, как до сих пор избегают они, из уже атавистической боязни быть неверно понятыми, говорить о своей любви к Отчизне, Vaterland'y. Одно из последних тому свидетельств внушительно заполненная в нерабочие дни выставка 1996 года Ловиса

Коринта в мюнхенском Доме искусств (Haus der Kunst) при одновременно мертвенно-пустых залах будто бы любимого на Западе русского абстрактивизма из собрания небезызвестного Костакиса. По меркам провинциального Нюрнберга интерес к экспрессионизму был не менее впечатляющим. Возможно, какую-то роль сыграла электронная видеореклама на станциях метро, но публику, а особенно "простого" зрителя на мякине не проведешь, свои шесть марок он зря тратить не станет. Значит, затрагивает какие-то струны в народной душе это искусство, чем-то притягивает к себе, волнует, влечет.

Надо сразу сказать, что "обличительные", "социальные" или "большевизанские" пласты экспрессионизма на выставке не представлены (или в очень малой мере). И, по правде сказать, слава Богу - видно, бесповоротно ушли в "архив изобразительных искусств" Жорж Грос и ему подобные: какая мало-мальски уважающая себя нация согласилась бы долго лицезреть себя исключительно в обликах человеческого зверья - свинных харь у любого народа предостаточно, хотя не из них только он состоит. Но, конечно же, и "чистым" искусством экспрессионизм не сделаешь, как ни старайся. Причем относится это не только к экспрессионизму 20-х годов, когда его добытые потом и кровью достижения стали разменной монетой в руках салонного или политически левого искусства, но и к "настоящему", первоначальному экспрессионизму 1900-1910-х, к "школе Мурнау" и объединению "Голубой всадник". С большой силой этот ранний, "мюнхенский" (не только географически) экспрессионизм, бывший в целом одним из заключительных аккордов европейского искусства XIX века, выразил острое ощущение тревоги, катастрофичности, смятенности сознания, которое овладело наиболее чуткими художниками перед первой европейской бойней, результатом которой после короткой передышки была вторая, окончательно ознаменовавшая переход от "заката Европы" к "европейской ночи". В свое время проницательнейший музыковед Леонид Сабанеев писал, что различия между музыкой Скрябина и Моцарта неизмеримо менее значительны, чем между музыкой Скрябина и Прокофьева. Это действительно так. И зрелый Скрябин-экспрессионист (начиная с 3-й сонаты и Божественной поэмы), и довоенный немецкий экспрессионизм, при всех своих новациях, все еще искусство XIX века, классическое искусство. И поэтому, на наш взгляд нуждается в пересмотре представление о роли Василия Кандинского как о вдохновителе немецкого экспрессионизма. Место вождя "Голубого всадника" досталось ему в силу большей амбициозности и той "выгранности" в роль пророка, которой он сумел обольстить простодушных немцев. Может быть, это и неизбежно: у каждого объединения (если уж объединяться) должен быть свой "Вавила Барабанов". Но и в мюнхенском Доме Ленбаха, лучшем в Германии собрании работ "Голубого всадника", и на нюрнбергской выставке не только глазами, но и буквально кожей чувствуешь самозванность этой фигуры - не только как претендента на роль создателя подлинно духовного искусства, но и просто как "мастера живописного цеха". Абстрактивист Кандинский на выставке, естественно, не представлен, но вещи его мюнхенско-мурнауского периода ("Верхний рынок в Мурнау", 1908; "Этюд II для вида Мурнау с церковью", 1910; акварель "Гора", 1911) свидетельствуют о довольно умеренной живописной одаренности. Они по-своему милы, как, скажем, и постимпрессионистские работы Малевича, но им далеко до аналогичных произведений Ларионова, которому, в силу большого таланта, просто ни к чему было затем кидаться в душемутительную заумь, нашедшую, впрочем, своих "ценителей и потребителей". Зато не очень известный у нас в России Франц Марк (1880-1916) предстает как фигура первой величины. С фотографии (их вообще немало на выставке) на нас глядит строгое, мужественное, в сегодняшнем восприятии, старше своих лет лицо (тогда выросли рано); такие встречаются и в современной Германии, которая, несмотря на две опустошительные войны, сохранила свою национальную породу: по ней все же не прошли систематические селекционные "покосы". Впрочем, Марк пал жертвой, но "смертью храбрых", под Верденом, жертвой

демократического "равенства", отнюдь не отказывавшегося от "блюдов из жареных соловьев" (Гумилев).

Такое же строгое, честное, мужское, как и его лицо, искусство Марка. И оно чертовски красиво и завершено, непререкаемо - трудно представить, чтобы что-то можно было изменить или добавить в драгоценных темперках "Сказочный бык II (Лошадь)" и "Бык" - обе 1913 г., "Три лошади", писанные маслом на бумаге как бы в соперничестве с темперой и встречающиеся "на воздушных путях" с одновременными озарениями Павла Кузнецова. Ехидная память подскажет: не подрисуешь, как "купец Пукин матиссов шедевр" (Андрей Белый). И поверх эмблему доллара пульверизатором не изобразишь: не провоцирует на такое "деяние".

Почти не уступает Марку Алексей Явленский (1864-1941). Наш, русак из Торжка, дворянско-военная косточка, подчеркивавшая это нарочитым "фон" перед своей славянской фамилией, выпускник Московского кадетского корпуса, ученик И. Е. Репина в петербургской Императорской академии художеств. Не "погиб еще тот край", в котором будут появляться люди, подобные Явленскому, способные совершить "прыжок Брумеля" (мы хорошо помним это имя, какого бы по этому поводу мнения ни были парижско-русские Марьи Алексевны) от Торжка 1860-х и "Расей" 1880-х годов к мировому искусству 1910-х. Единственный "упрек" его живописи: ее можно (при особенностях личного вкуса) счесть слишком красивой, словно художник поставил себе законом, по ибсеновской Гедде Габлер, быть "только красивым". Но это его право не оспоришь, когда глядишь на "Женщину в красной блузе" 1911 г., "Вакханку" 1912 г., "Молчание" 1912/13 гг., "Манолу" 1913 г. Вроде бы и Сезанна можно вспомнить, а также Руо, Матисса и других "диких". Да нет: "то же слово, да не так молвлено". Своя, русская, исконная любовь к звонкому локальному цвету, к дерзким для "тонально воспитанного" глаза красочным сопоставлениям, которая дает о себе знать подчас в "самых неподходящих местах" европеизированного (не к ущербу для него) русского искусства, начиная с братьев Никитиных, Вишнякова, Антропова. Это, собственно, и выводит Явленского за границы немецкого искусства: не предъявляя никаких счетов, сохраняя чувство искренней признательности всем странам, приютившим носителей русской культуры, не смогшим жить по большевистской указке, мы должны считать их своими, независимо от того, где они похоронены - в далекой Америке, как Сергей Рахманинов, на Монпарнасе, как Александр Алехин или Осип Цадкин, в Висбадене ли, как Явленский, покончивший с собой в ничего хорошего миру не суливший 1941 год после изгнания большинства его и других экспрессионистов работ из музеев третьего Рейха и запрета на публичные выставки.

Нацизм третировал и преследовал экспрессионизм как искусство "порочное" ("вырожденческое", "дегенеративное") и политически "левое". По-своему прав он был только в первом случае. С позиций любого "классицизирующего" искусства - а личные вкусы "Фюрера Германской нации" были весьма старомодными, вскормленными (как и он сам) буржуазнейшим XIX веком - это полное "вырождение", "разврат", "распад". Но и любой классицизм, даже самого высокого разбора, не говоря уже о всех его, начиная с XVIII века, "нео"-воплощениях, на роль классики претендовать не может, и его инвективы против "порочности" предыдущего художественного поколения (Пуссена против барочных "халтурщиков", Давида против Бушэ и Фрагонара, нацистского и позднесталинского академизма против "растленного буржуазного искусства") характеризуют, в первую голову, самих поклонников классики. Что касается политической левизны, то эта отнюдь не "детская" болезнь проявилась в экспрессионизме в основном после очередной национальной катастрофы 1918 года. Нюрнбергская выставка, хочется думать, не из ложной стыдливости, а просто по велению здорового хорошего вкуса эту болезнь не демонстрирует. Перед нами доброкачественное, высококультурное, истинно германское искусство в преддверии "настоящего XX века".

На нем не лежит и налета сектантского однообразия, присущего, скажем, кубизму - у каждого мастера свое лицо, и что надо отметить особо, женщины - участницы движения

не пытаются походить на мужчин, отчего их искусство ни в коей мере не становится дамским. Многолетняя подруга жизни Кандинского Габриела Мюнтер творчески от него автономна: пусть на ее впечатлительность производит впечатление, скажем, Матисс, преломленный все же по-своему, "по-мюнхенски", но есть у нее и своя "песня в искусстве" - такова прелестная картинка "Кандинский с друзьями (После чая II)" 1911 г., заставляющая вспомнить аналогичные "жанры" Шагала и Ларионова (вряд ли имело место влияние с чьей-либо стороны). И нельзя пройти мимо работ очаровательного друга великого Рильке Паулы Модерзон-Бекер, наиболее "старинствующих" на выставке, но серьезных какой-то ван-гоговской серьезностью его "углекопского", "Боринажского" периода - "Деревенский вид" 1900 г. смело выдержал бы соседство с видами Нуенена гениального голландца, а "Голова старухи" (ок. 1904 г.) проникнута той же непоказной любовью к людям труда, которая одушевляет его будто бы неумелые крестьянско-рабочие типажи, открывшие путь к такому беспримерному взлету западного искусства "конца века", как "Едоки картофеля".

Из явно вдохновленных зрелым Ван Гогом работ на выставке обращает на себя внимание картина Петера Аугуста Беккштигеля "Дорожка в саду зимой" (1912); это несколько не умаляет ее достоинств - она того же уровня (но не стиля), что лучшие вещи "мюнхенца" по выучке Игоря Грабаря, которыми по праву гордится русское искусство ("Февральская лазурь", "Мартовский снег"). По жизни Беккштигеля "жестокая эпоха" прошла основательно - родившийся в 1889 году, он, можно сказать, не отклонил от себя ни одного ее удара (в западном варианте), солдат на русском и румынском фронтах в 1915- 1918 гг., объект художественного остракизма с 1937 года, свидетель и жертва людоведской бомбардировки Дрездена в 1945 г., когда погибла его мастерская и почти все хранившиеся в ней эстампы и гравировальные доски. Умер в 1951 году в родном Арроде, под Билефельдом, дожив как и Габриела Мунтер, до дня торжества, когда восставшая из пепла Германия Аденауэра очистила от нацистской скверны мюнхенский Дом искусств его повторной (после 1937 года) инаугурацией 1949 г. в виде выставки экспрессионизма.

Мысли о том, почему экспрессионизм вызывал неистовое остервенение у нацистов, не покидают (по крайней мере, меня) всякий раз, когда я гляжу на полотна таких добротных, истинно немецких мастеров, как Аугуст Маке (1887-1914, погиб на полях Шампани) - выставленная в Нюрнберге его "Витрина" (акварель, темпера; 1913) сделала бы честь раннему Малевичу, или как Карл Шмидт-Ротлуфф (1884-1974) с его "Двумя обнаженными посреди зелени" (1913), не говоря уже о такой капитальной фигуре, как Эмиль Нольде (1867-1956) - к сожалению, на выставке не представлены его поистине волшебные темно-белые красочные симфонии, а те работы "послеверсальской эпохи" - "Ингеборг" (1919) и "Мужчина с дочкой" (1926), которые мы видим, мало впечатляют после работ Хаима Сутина. Впрочем, графика всех этих мастеров, как и весьма в свое время известного Эрнста Людвиг Кирхнера (1880-1938), сегодня оставляет в лучшем случае равнодушным зрителя любой политической ангажированности, а уж для поклонника "порядка" и "основ" в прошлом это была как красная тряпка для быка. Но вот это-то экспрессионистское бунтарство умерло бесповоротно. А жив тот дух беспокойства, неупорядоченности, отталкивания от всего "заранее разрешенного", до экспрессионизма воплотившийся в таких проявлениях германского духа, как движение "Бури и натиска", творениях Гофмана, Шумана, Гельдерлина.

В своем обличии 1920-х годов, когда он стал почти что эталоном художественной моды в странах германской культуры, экспрессионизм по большей части невыносим. Одно дело, когда его новации творчески усвоили большие мастера предыдущего поколения, как Ловис Коринт (восприимчивый ко всему новому, как наш Серов - свидетельством тому на выставке его превосходные виды Вальхензее 1920 и 1925 гг.), другое - когда стали припудривать экспрессионизмом свои работы такие в сущности салонные мастера, как Макс Бекманн, показанный в Нюрнберге, в соотношении с другими мастерами, слишком щедро. Его полотна - "Гардероб" (1928), ставший афишной эмблемой

выставки, "Две дамы на софе" (1937) и др. - не без шика, но шика берлинского пошиба, до парижанина Ван Донгена далеко (хотя оглядка на него чувствуется). Что уж говорить об экспрессионизме в зеркале такой художественной провинции, как Нидерланды 20-х годов, где имели немалый успех тошнотворные поделки "под экспрессионизм" Хана ван Меегерена (в историю искусства он вошел несколько позже своими не менее тошнотворными, но обманувшими "самого" Бредиуса фальшивыми Вермеерами).



*Франц Марк. Три лошади*

Нюрнбергская выставка дает какое-то представление и об экспрессионистской скульптуре. В этой связи хотелось бы отметить только присутствие на ней работ нашего соотечественника, одного из самых значительных скульпторов XX века Осипа Цадкина (1890 -1967). Большая часть его творческой жизни связана с Францией, но сегодняшние немцы считают своим моральным долгом включать в панораму немецкого искусства работы мастеров еврейской национальности, выполненные в Германии. Скульптуры Цадкина, при всей их внешней схожести друг с другом, притягивают к себе, как магнитом, в любой экспозиции - будь то Германский национальный музей, Собрание Крёллер-Мюллер в Оттерло (Нидерланды) и др. И это потому, что перед нами, по слову Пруста, "фрагменты одного и того же мира", "все та же новая и единственная красота", которая нашла окончательное выражение в его бессмертном памятнике "Погибшему городу" - реквиеме по разрушенному нацистской авиацией Роттердаму, установленному в 1953 году в квартале Винного порта, вблизи от площади Уинстона Черчилля. (Эх, кабы да в России такие памятники...)

Под конец мы приберегли для читателя маленький сюрприз: основу выставки (а всего на ней более сотни экспонатов) составило частное собрание, к которому присоединены отдельные вещи из государственных и общественных хранилищ; владелец этого собрания фирменное объединение Алерс, и началось оно с портрета основателя дома Яна Алерса, написанного с него в 1958 году Давидом Бурлюком, участвовавшим в 1911 году в первой мюнхенской выставке "Голубого всадника". Специализируется фирма на современной мужской моде - рубашки, костюмы, пиджаки, брюки, спортодежда, пальто, джинсы - с марками "Юпитер", "Пайонир", "Пионир" и др. Официальное ее название: Adolf Ahlers AG, D-32044 Herford, Deutschland.