

ПО ГЕРМАНСКИМ ВЫСТАВКАМ

I

Восток или Рим?

*Всеволоду Павлову,
Екатерине Некрасовой:
In memoriam*

Имя твое, трижды блаженное, Александрия...
Мих. Кузмин

Мы позволили себе взять в заголовок нашего отклика на выставку "Череда обликов: Портреты на мумиях и египетское погребальное искусство римской поры" название нашумевшей в начале двадцатого столетия книги искусствоведа Йозефа Стржиговского "Orient oder Rom". Оно неизбежно всплывает в памяти всякий раз, когда заходит речь об истоках ряда явлений искусства времени Римской империи и основах искусства Византии. Проблема проявляет себя то явно, так или иначе выдавая историософские, а то и политические пристрастия оппонентов, то приглушенно, в виде демонстративного отказа от полемики и "умозрительных построений" (при сохранении вполне определенной позиции), но острота ее не снята и по сей день. Выставка древнеегипетских погребальных портретов, проходившая во франкфуртском Ширн Кунстхалле с 30 января по 11 апреля 1999 г., вновь напоминает об этом.

Крупнейшие музеи мира - Британский музей, Национальный музей Копенгагена, Музей античных собраний Мюнхена, Египетский музей Берлина, московский Музей изобразительных искусств, равно как и частные коллекционеры, предоставили на выставку не только погребальные портреты, но и, в качестве вспомогательного материала, скульптуру, мелкую пластику, ювелирию, монеты, архивные документы по истории археологии, что позволило создать необычайно репрезентативную, впечатляющую, стимулирующую к размышлениям и углубленной научной работе экспозицию, привлекущую большое общественное внимание и ставшую крупным событием мировой культурной жизни.

Древнеегипетские погребальные портреты относятся к последним векам древнеегипетской культуры. Обычай украшать мумию вместо прежней расписной маски живописным портретом покойника, исполненным на деревянной табличке или льняном холсте, появляется в конце I в. по Р. Х. и сохраняется вплоть до IV столетия, времени общего замирания древнеегипетской цивилизации. Узнали об этих погребальных портретах сравнительно недавно: открытие их основного массива относится к концу XIX - началу XX века. После начатых в XVIII веке раскопок Помпеи, явивших миру античные фрески, это было знакомство с новым пластом древней живописи - станковым портретом, запечатлевшим индивидуально-неповторимые облики людей давно ушедшего времени. По месту находки большинства погребальных портретов - оазису Файюм (Фаюм) в Нижнем Египте их часто называют фаяюмскими (фаяюмскими) портретами.

Фаяюмские портреты были исследованы крупнейшими египтологами и искусствоведами Запада и России (Г. Эберс, В. Голенищев, Фл. Питри, Г. Масперо, А. Стрелков, В. Павлов), однако и по сей день на ряд капитальных проблем, с ними связанных, нет достаточно убедительных или единогласных ответов. Таков, прежде всего, вопрос, являются ли они прижизненными, с натуры, или воображаемыми, посмертными портретами. Портреты поражают своим "сходством" - пусть мы никогда не знали их моделей, но они резко характеристичны, убедительны, жизненны; такую степень достоверности трудно связать с посмертными изображениями. Но, с другой стороны, с

табличек или холстов на нас глядят люди в цвете лет и здоровья, а то и дети, в их обликах отсутствует какая-либо печать недуга и близкой кончины. Значит ли это, что



Погребальный портрет из Эр-Рубайята (75-150 гг. по Р.Х.)

портретирование предпринималось весьма загодя, безотносительно к срокам еще не известной, но неизбежной для всех смерти? Современное состояние египтологии ответа на этот вопрос дать не может, и, скорее всего, он останется одной из вечных "загадок" Древнего Египта.

Другой, еще более важный вопрос относится к национальной специфике этого искусства. Хронологически оно целиком укладывается в рамки римского владычества над Египтом, и франкфуртская выставка называет его "искусством римской поры". Формально, "административно" верное, это определение так или иначе ориентирует посетителя выставки, особенно неподготовленного, в ложном направлении: у него может создаться представление, что перед ним провинциальное римское искусство или египетское искусство под сильным римским влиянием. И то, и другое не соответствует действительности. В капитальной монографии замечательного русского ученого, безвременно погибшего жертвой террора 1930-х годов А. С. Стрелкова "Фаюмский портрет" (1936), в эпохальных работах немца В. Грюнейзена об античном портрете (1911-1914) было весьма убедительно показано, что перед нами своеобразный сплав древнеегипетских традиций и греческого искусства эпохи эллинизма, одним из центров

которого была и продолжала оставаться при римлянах Александрия. Чувственно-пластическая, объемная, "иллюзионистическая" трактовка формы значительной части фаяюмских портретов заметно отличают их от более декоративной, плоскостной римской живописи, какой мы ее знаем по помпейским фрескам. Исследователи 1910-20-х годов не уставали говорить о "сочно-живописной", "импрессионистической" манере письма, правда, относя это по преимуществу к ранним портретам и видя в этом один из их признаков.

И здесь мы подходим к еще одной проблеме: о характере эволюции стиля фаяюмских портретов - прогрессивном или регрессивном. Обычно наивысшие достижения связываются с начальным периодом развития - концу I-II векам, когда художники работали в технике энкастики (восковой живописи) и в эллинизированной осязательно-объемной манере. Портреты III-IV веков, написанные в смешанной технике энкастической темперы или яичной темперой, считаются при этом художественно менее значительными: в них постепенно все более усиливаются черты плоскостного декоративизма, условности, схематизма. Однако проф. В. В. Павлов решительно признал за этими чертами появление нового качества и связал его с процессом перетекания язычески-чувственного эллинистического искусства в спиритуально-отвлеченное христианское искусство Византии. Думается все же, что решающим фактором здесь была постепенная провинциализация египетской культуры. Ведь античный пластицизм еще долго будет заявлять о себе и в христианском искусстве новых культурных центров, начиная с Равенны и кончая домонгольским Киевом. Правда, интерес к портрету частного лица, к индивидуальности обыкновенного человека, не "выдающейся" личности будет утрачен искусством вплоть до эпохи Возрождения. Поэтому, несмотря на тысячелетнюю дистанцию, фаяюмские портреты прямые предшественники портретов итальянского Кватроченто, и любопытно, что один из них, найденный в XVIII веке, еще до основных открытий, долгое время считался произведением ренессансной живописи. Искусная экспозиция франкфуртской выставки, при всей ее научной оснащенности, делала акцент именно на художественной прелести фаяюмских портретов, и это обеспечило ей большой успех у самой широкой публики.

II

Поверх барьеров

Я не слишком люблю музеи. Многие из них прекрасны, но нет среди них очаровывающих.

Поль Валери

Развернутая в мюнхенском Доме искусств (7.3 -30.5.1999) выставка "Искусство поверх границ: Классика в модерне от Сезанна до Тенгели и искусство со всего света - глядя из Швейцарии" как бы бросает вызов этим словам известного французского поэта и эссеиста. Она поистине очаровывает, хотя, строго говоря, музеем не является; как всякая выставка, она временна, эфемерна, но в то же время знакомит с музеем, пусть частным и уже не существующим - коллекцией швейцарца Йозефа Мюллера (1887 - 1977), бывшей одним из известнейших личных художественных собраний мира. После смерти Мюллера коллекция растворилась: частично осталась у наследников и продолжала ими пополняться, частично разошлась по музеям (Барселона, Женева, Солотурн) и коллекционерам. Выставка, вслед мюнхенским выставкам, посвященным собранию Фарнезе и собирательству Хуго фон Чуди, поставила своей целью отразить основные линии художественных пристрастий Й. Мюллера; перед нами, по слову А. Мальро, "воображаемый музей", делающий честь знаниям, опыту и вкусу его устроителей - прежде всего, директора Дома искусств

Кристофа Витали и Хубертуса Гасснера, разработавшим концепцию и композицию выставки, и Хельгера Валлата, потрудившегося над ее интерьерами.

Как собиратель, Мюллер несколько напоминает русского И. С. Остроухова. Будучи довольно состоятельным человеком, он был в то же время художником; коллекционирование не было для него ни способом помещения капитала, ни удовлетворением познавательных интересов. Он собирал то, к чему чувствовал склонность, что находило отклик в его душе. Первая большая линия его собирательства это то, что устроители выставки назвали "классикой в модерне" (*die klassische Moderne*), классическая струя в модернизме. Надо сказать, что здесь прежде всего проявилась отменность вкуса Мюллера. Художественное новаторство привлекало его только на уровне *grand art*, классического искусства, но именно на уровне, а не как его стилизация. И, конечно же, кроме Остроухова, нельзя не вспомнить в связи с Мюллером и братьев Гонкур с их "Домом художника": Мюллер "жил" в своем собрании, оно было экстериоризацией его личности - и когда он коллекционировал у себя на родине, и когда проживал в Париже (1922 - 1942), сняв ателье на бульваре Монпарнас, 83, и когда вернулся в родной Солотурн. Произведения новой европейской живописи причудливо перемешивались у него с античной скульптурой, восточной ювелирией, керамикой и коврами, искусством до-Колумбовой Америки, черной Африки.

Он начал как коллекционер со швейцарской живописи и сразу проявил независимость вкуса: одна из приобретенных им с выставки в Цюрихе в 1910 году картин Ходлера - "Вершины Эйгер, Мёнх и Юнгфрау в лунном свете" с ее обобщенно-экспрессивной красочностью обозначила переход художника к новой, еще не привычной для публики манере, сразу оцененной Мюллером (второе тогда же приобретенное полотно Ходлера "Любовь" стилистически продолжало прежнюю линию художника и было встречено в штыки прессой лишь за "непристойность"). Вообще, ни швейцарской, ни лимитрофной с ней немецкой живописи Мюллер, при всем своем пиетете перед Парижской школой, не изменял никогда: его коллекцию украшали любовно подобранные картины Куно Амиега, Джованни и Альберто Джакометти, Ханса Бергера и других швейцарских живописцев (не проигрывают среди них и работы самого Мюллера - "Автопортрет" 1919 г., "Античный бюст с вазой" 1921 г. и др.). Каждый из этих художников по-своему интересен, но Мюллер - и тут уже вспоминается другой русский собиратель, "человек с поправкой" (выражение Абрама Эфроса), И. А. Морозов, - вносил "поправки" в создававшиеся представления и репутации: более незнакомцев в его собрании удивляют "незнакомые знакомцы" (опять же выражение Эфроса). Так, за пределами Швейцарии и Франции Феликса Валлотона знают прежде всего как графика, в частности как автора блестящей ксилографической серии к "Книге масок" Реми де Гурмона, и хуже как живописца, а в собрании Мюллера он представлен вереницей первосортных полотен, в которых он эволюционирует от окрашенной стилистикой "конца века" постимпрессионистской декоративности к более строгому, хотя и красивому стилю, порой достигающему уровня Манэ ("Стручки перца на белом столе", 1915).

Собственные акценты были расставлены Мюллером и в восприятии французских художников и мастеров Парижской школы, которых он начал собирать с 1911 года с помощью известного маршана Амбруаза Воллара. Если сезанновские "Купальщицы" и "Купальщики" (1870-1880), "Три черепа на восточном ковре" (ок. 1904) и др. при всей их значительности не обогащают существенно нашего представления о художнике, то "Портрет садовника Валлье" (1904- 1905), с которого Мюллер начал приобретать Сезанна и который до самой смерти собирателя висел у него в Солотурне в жилой половине дома, начисто опровергает расхожее представление о "чистой" живописности Сезанна, о "натюрмортности" и антипсихологизме его портретов. Будучи драгоценной "глыбой живописи", этот портрет не перестает быть портретом, совокупностью черт вполне определенной личности. А среди поздних вещей Ренуара, порой раздражающих своей розовой паточностью, Мюллер выбирает строгие, тяготеющие к монохromу работы. Жорж Руо влечет его как продолжатель живописи Домье, как обличитель официального

правосудия и бытописатель цирка, а не как создатель специфически экспрессионистского паноптикума страшилищ. Утрильо представлен у Мюллера работами, где художник, вопреки свойственной ему обычно предельной, почти графической скупости манеры, позволяет себе быть сочно живописным ("Скит в Солотурне", ок. 1923), а Андрэ Дерен заставляет забыть о себе как об одном из лидеров фовизма и кубизма в откровенно любующихся конкретностью внешнего мира, хотя и обобщенно-лаконичных "Натюрморте с рыбами" (1913), "Голове юноши" (1921) и "Голове девушки" (1921). Матисс у Мюллера тоже не хрестоматийный - или до, или после фовизма, но в то же время останавливающийся на самом пороге своего "нового стиля" 1920-х годов, когда стиль еще не стал шаблоном ("Маргарита на балконе", 1920); до-кубистский Пикассо - не "голубой" и не "розовый" и не экспрессивно-взвинченный, а монохромно-статуарный и объективно-спокойный (великолепное, ставшее эмблемой выставки полотно "Две обнаженных", 1906). Пожалуй, только работы Жоржа Брака, Хуана Гриси, Фернана Лежэ и Алексея Явленского 1920-х годов не вносят коррективов в сложившиеся представления об этих художниках, но картины их исключительно высокого уровня, особенно натюрморты и обнаженная натура Брака - подлинная школа вкуса и глаза для разборчивого зрителя ("Натюрморт с сахарницей", ок. 1920; "Буфет", 1920; "Купальщица с тремя плодами", 1926).

В начале 1930-х годов Мюллер начинает интенсивно собирать памятники европейского искусства - Океании, Африки, Индонезии, до-Колумбовой Америки, а также античности и вообще древнего Средиземноморья, Ближнего Востока, степного Юга России, Кавказа. Собранные им сокровища в сочетании с шедеврами современного искусства утверждали эстетическую значимость "архаического" или "экзотического" искусства, далеко не общепризнанную в то время.

Особое место среди собирательства Мюллера (и в этом он опять-таки напоминает Остроухова) занимали старинные издания и рукописи. Наследникам коллекционера не без труда удалось убедить устроителей выставки в необходимости показа этой части собрания - но какое же пиршество глазу книжника и архивиста задали они: здесь пять книг "Од" Ронсара (1553-1555), "Защита и прославление французского языка" Дю Беллэ (1549), "Опыты" Монтэня (1588), "Духовные стихи" Виттории Колонна (1546), "Стихи" Микеланджело Буонарроти (1623), собственноручные письма Ронсара, Екатерины Медичи, Карла IX. И памятником этому книжному и всему выставочному великолепию останется (и тут уже аналогия с Остроуховым, у которого полностью была издана только иконописная часть собрания, увы, кончается) роскошный и по-немецки доскональный каталог, в котором воспроизведены все экспонаты, в том числе намеченные к показу, но не прибывшие. Невозможно его не приобрести, когда подумаешь, что никогда больше "воображаемый музей" не увидишь.

Ш

Земли полуденной волшебные края

Ты знаешь край...
Гёте

Выставка "Окоем Гётевской эпохи: Акварели и рисунки из фондов Художественных собраний Веймара", показываемая в Германском Национальном музее Нюрнберга с 25 марта по 13 июня 1999 г., по масштабам значительно скромнее предыдущих и повышенного публичного интереса не вызывает, хотя вдумчивому, неверхоглядному зрителю она даст многое, заставит отказаться от ряда стереотипных взглядов.

Выставка проходит в рамках Гётевских юбилейных торжеств: если Россия празднует в этом году 200-летие со дня рождения Пушкина, то для Германии это 250-летний юбилей ее национального поэта. Связи Гёте с изобразительным искусством были достаточно тесными: он был не только незаурядным рисовальщиком, но также советчиком, подчас

вдохновителем художников своего времени; официальное положение в Саксен-Веймар-Эйзенахском герцогстве позволяло ему оказывать непосредственное воздействие на художественную политику. В 1797 году Гёте становится во главе Веймарской библиотеки, где в то время хранились также художественные ценности: рисунки, гравюры, картины, древние монеты. Заботой Гёте становится организация публичного музейного показа этого собрания. После того как веймарская Рисовальная школа, находившаяся также в ведении Гёте, получает новое, более просторное помещение, в ней в 1809 году открывается музей, явившийся ядром нынешних Художественных собраний Веймара: в четырех залах среднего этажа располагается галерея, составленная, в частности, и из прежнего учебного материала Рисовальной школы. При своем возникновении музей имеет вполне отчетливое учебно-практическое назначение, что не мешает ему со временем обрести самостоятельное художественное бытие. Гёте много сделал для его систематического пополнения. Прекрасно понимая, что собранию никогда не сравниться с прославленной Дрезденской картинной галереей, он сосредоточил свои усилия в области графики, преследуя одновременно педагогические и эстетические цели. Благодаря приобретениям Гёте учащиеся Рисовальной школы могли совершать "воображаемые путешествия" по всей Европе: пейзажи Италии, Нидерландов, Франции и, конечно же, Германии с сопредельными странами были представлены в коллекции всесторонне и многообразно. Энциклопедически исчерпывающим был подбор репродукционной гравюры с шедевров известных галерей. Не забывалось и современное искусство, причем Гёте не раз проявлял широту взгляда, приобретая то, что ему лично не нравилось (в частности, рисунки Каспара Давида Фридриха). Пополнялся музей и благодаря проводившимся с 1799 по 1805 годы "Веймарским конкурсам", на которые приходили работы со всей Германии, а также благодаря пожертвованиям и завещаниям. Расширялась графическая коллекция Художественных собраний Веймара и после смерти Гёте, в течение всего XIX века и вплоть до наших дней.

Выставка знакомит нас с основой графической коллекции - графикой Гётевской эпохи, растянувшейся ни много ни мало на восемь с лишним десятилетий (1749 - 1832). Родившийся за год до смерти Баха, современник "короля Фрица" и Екатерины Великой, Гёте пережил Байрона и Наполеона, Бетховена и Шуберта, застал начало творческого пути Гюго, при нем появились пароход и паровоз. В области изобразительного искусства он видел, как на смену чувственному рококо пришла вторая, отличная от его облика в барочном XVII веке волна классицизма, строгий неоклассицизм конца XVIII - начала XIX веков, затем, с первых лет нового века в "Германии туманной" заявил о себе мистический романтизм, а потом, с конца 1810-х годов, все нарастая и нарастая, из Франции начинают доноситься раскаты нового, революционного романтизма Жерико и Делакруа. Выставка графики Гётевской эпохи отчасти эту эволюцию отражает.

На ней представлено несколько первоклассных образцов если не специфически выраженного стиля рококо, то, во всяком случае, беря несколько шире, той сенсуалистической, чувственной, свободной манеры, на смену которой придет неоклассицизм. Таков, прежде всего, большой, в 40,2 x 28,8 см, черным и синим мелом на тонированной темно-синей бумаге рисунок "Рисовальщик". Его автор Георг Мельхиор Краус (1761-1806) в молодости провел пять лет в Париже (1761-1766), состоя в учениках у Грёза, но испытав, как видно из данной работы, сильнейшее воздействие Бушэ. Это наиболее галломанствующий, артистический, элегантный, хотя и подпадающий под категорию "уже виденного" лист на выставке. Иной характер у трех прелестных миниатюр-этюднов маслом на бумаге Даниэля Ходовецкого (1726 - 1801), две из которых изображают канатных плясуний; здесь тоже доминирует свободное живописное начало, но не с оттенком блестящей светскости, а с налетом герметичности, обращенности к знатоку, который только и может оценить эти привиденческие "жанры", и в сущности никакие даже не жанры, а таинственные симфониетты в красках, вызывающие в памяти Маньяско или мюнхенский "Концерт" Гуарди.

Переход к неоклассицизму представлен на выставке наброском Антона Рафаэля Менгса (1723 - 1779) к его картине "Поклонение пастырей" (1771/72), находящейся в мадридском Прадо; собственно классицистского здесь еще мало, разве что серьезность в трактовке темы; стилистика же - световые эффекты, текучесть контуров, изысканность композиции весьма напоминают маньеризм Корреджо, в частности его дрезденскую "Святую ночь", с которой Менгс был хорошо знаком.

Но эта "невыдержанность" стиля оборачивается его сильной стороной, когда мы вступаем в царство "благородной простоты и спокойного величия" (И. Винкельман). Здесь "все правильно, но не интересно", а если "интересно", то в той степени, в какой от правил отступает. Ангелика Кауфман, Асмус Якоб Карстенс, Йоханн Эрдман Гуммель, Якоб Филипп Гаккерт давно нашли свои места в истории немецкого искусства и могли бы дремать на них вечным непотревоженным сном, если бы время от времени не обнаруживалось, что иногда они позволяли себе быть не теми, какими их хотела видеть их эпоха. И тогда "спокойное величие" "Аргонавтов у кентавра Хирона" (две редакции 1792 г.) сменялось у Карстенса напряженным, микеланджеловским титанизмом его картона "Рождение света" (1784), а Йоханн Эрдман Руммель вплотную подходил к эстетике народного лубка в своей акварели "Битва Ахилла с речными богами". Но, возможно, наибольшее удивление вызывает среди неоклассицистов Якоб Филипп Гаккерт (Хаккерт) (1737-1807). Его имя, в частности, связано с историей русского пейзажа, ибо этот способный, обучавшийся в Берлинской академии у француза Блэза Лесюэра, подолгу живший в Швеции, Париже, Нормандии художник с 1768 года обосновался в Италии, сначала в Риме, а с 1786 года в Неаполе и выработал здесь стиль академического, условного, театрализованного пейзажа, бывший в глазах римских пансионеров петербургской Академии художеств недостижимым образцом, и именно с этим образцом предстоял русскому пейзажу решительный разрыв на его пути к натуре и пленэру в лице Сильвестра Щедрина. Экспонаты выставки свидетельствуют, что Гаккерт не всегда следовал своим избитым шаблонам: два перовых "Моста в Сорренто" (ок. 1788), помимо своей реальной достоверности, подкупают особой живописностью рисунка, говорящей о том, что уроки французского искусства для Гаккерта даром не прошли. Но совершенно исключительного качества гуашь Гаккерта 1770-х годов "Фейерверк над замком Св. Ангела в Риме". С одной стороны, тема дает максимальный выход присущей художнику склонности к театрализации пейзажа; с другой, упрекнуть его в эффектничанье невозможно, ибо это поистине фантастическое зрелище имело место в действительности, а Гаккерт оказался на высоте своей задачи, должно запечатлеть его. И недаром эта работа представляет за всю выставку на афише. Окном Гётевской эпохи замыкается на Италии. Излишне говорить о том, сколь много значила Италия для Гёте, какую определительную, а подчас роковую роль сыграла она для ряда реальных и вымышленных немцев - от Винкельмана до Ашенбаха, как не могли или с каким смертельным усилием отрывались от нее русские - Сильвестр Щедрин, Гоголь, Александр Иванов, как любил ее никогда не бывавший в ней Пушкин. Поэтому, естественно, никакого протеста у зрителя, в том числе и русского, некоторый уклон выставки в сторону итальянской тематики вызвать не может. Неодолимо влекут к себе все эти "Острова на Лаго Маджоре", "Храмы Посейдона в Пестуме", "Виды виллы д'Эсте в Тиволи", хотя стилистически они идентичны с оставляющими нас равнодушными "Героическими ландшафтами с Аполлоном и Мидасом" или "Лесными пейзажами в Аркадии". Романтизм в лице Каспара Давида Фридриха (1774 - 1840), обратившегося к обликам родной природы (пленительный "Вид бухты на Рюгене", ок. 1802, и др.), с этой "итальянщиной" вроде бы разделяется, но уже в 1820-х годах она воскресает в работах Франца Хорни (1798 - 1824). Ученик веймарской Рисовальной школы, он благодаря покровительству писателя и рисовальщика Карла Фридриха фон Румора в восемнадцатилетнем возрасте попадает в Рим, где работает в творческом контакте с будущими знаменитостями немецкой "назарейской" живописи Петером Корнелиусом и Юлиусом Шнорром фон Карольсфельдом. Но если те готовились посвятить себя

живописи "исторической", то отведенные ему шесть лет творческой жизни (умер от легочного заболевания в Олевано под Римом) Хорни в основном отдал пейзажу, натюрморту и отчасти жанру. Итальянская тема получает у него как бы новое дыхание. Подчас слегка стилизованные под северных маньеристов, его намеренно не завершённые рисунки и акварели "Дети под оливой" (1817/18), "Крестьянки и пастух", "Вид на Олевано в голубых далях", "Итальянка с кувшином", "Вид на Форум из палаццо Каффарелли" (ок. 1820) сочетают сновидческую четкость очертаний с нарочитой отстранённостью взгляда. Смерть уберегла Хорни от судьбы "назарейца": его художественный путь в целом, как и многие его отдельные работы, остался "неоконченной симфонией"; амбициозную попытку воскрешения средневековой религиозной живописи предприняли его сотоварищи Корнелиус и Шнорр фон Карольсфельд; но сколько усилий было растрчено ими втуне - по совести, нет ничего в германских музеях более унылого и надуманного, чем назарейская живопись, отравившая своими ядами даже нашего Александра Иванова, помешав ему осуществить замысел "Явления Мессии" на уровне гениальных подготовительных этюдов. На выставке и Корнелиус, и Шнорр представлены, так сказать, *avant la lettre*, "до самих себя", в рамках Гётевской эпохи (и слава Богу!). Карандашный "Портрет юноши" (1817) Шнорра выполнен почти на гольбейновском уровне, а рисунок к гётевскому "Фаусту" "На Пасху у городских ворот" Корнелиуса (после 1816) может считаться образцом художественного прочтения литературного произведения. На всей выставке это единственный лист, навеянный образами Гёте, но какой он драгоценный, как о многом он говорит: трогательное, бережно-целомудренное отношение к иллюстрируемому сюжету свидетельство признательности целого поколения поэту за то, что, оттолкнувшись от космополитического XVIII века, он открыл немцам их прошлое, дух нации, ее корни. Но, добавим, при этом Гёте оставался и великим европейцем. "Окоем Гётевской эпохи" тому свидетельством.

Июль 1999 г.
Нюрнберг