

## ВЫСТАВОЧНЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

Первая половина 2009 года ознаменовалась рядом замечательных выставок как в Мюнхене, так и за его пределами. Пальма первенства бесспорно принадлежит «Франсу Халсу и харлемским мастерам золотого века», демонстрировавшимся с 13 февраля по 7 июня в мюнхенском Кунстхалле на Театинерштрассе. Основу выставки составили экспонаты из Музея Франса Халса в Харлеме, но первоклассные вещи прислали также Берлин, Лондон, Будапешт, Париж, Мюнхен, Хессен. Более 100 работ Карела ван Мандера, братьев Рейсдал, Франса Халса, Яна ван Гойена, Адриана Брауера, Виллема Хеды, Хендрика Аверкампа, Адриана ван Остаде давали достаточно полное представление о том, каким пышным цветом расцвели в первой трети XVII века различные жанры живописи в Харлеме, получившем с 1588 года независимость от Испании в составе Республики северных провинций. Выставка поставила своей целью показать капитальную роль Харлема в развитии голландской станковой живописи XVII века. Перед зрителем прошли великолепные образцы портрета, пейзажа, городских видов, марин, натюрморта, бытового жанра. Все же событием, event, сделала выставку мюнхенская гастроль бессмертных (пока люди живы) шедевров Халса — групповых портретов «Регентов» и «Регентш» харлемской богадельни (1664). Я уже видел их *in situ*, когда побывал в 1996 году в Голландии на Вермееровской выставке. Сегодня впечатление еще сильнее: охватывает чувство бесконечной признательности гению, видящему в любом человеке образ и подобие Божие, неповторимые и достойные увековечивания. А что говорить о «технике»!.. После «Регентов» и «Регентш» появление Манэ, даже с «Казнью императора Максимилиана», было в сущности необязательным.



*Франс Хальс. Регенты Харлемской богадельни*

И ряд других экспонатов выставки точно «отменяли» грядущие новаторства. Щедро представленные братья Якоб и Саломон ван Рейсдал заставляли задуматься над тем, так ли новы были для своего времени мастера школы Фонтенбло («барбизонцы»), а до них Констебл. В особенности два ландшафта Якоба Рейсдала — из берлинской Картинной галереи (вне каталога) и из Музея Жакмар-Андрэ при Французском Институте задолго опережают свое время и полны неувядаемой свежести. Приятно удивлял в неожиданном для него аспекте мастера «мертвой природы» Саломон ван Рейсдал («Натюрморт с битой птицей», 1659, Музей Франса Халса в Харлеме), и опять же нельзя было избавиться от неизбежного сопоставления с Удри и Шарденом (не в пользу последних). Надо сказать, долг французской школы живописи, начиная с Ватто, мастерам Фландрии и Голландии еще подлежит углубленному учету.

Центральная же фигура на выставке — Франс Халс — в моих глазах перевертывает всю табель о рангах западноевропейской живописи XVII века. По беспримерному человеколюбию, исключительному вниманию к своеобразию каждой личности, артистизму кисти, не покидавшему его до конца долгой жизни (1582/3—1666) он едва ли не оставляет позади интроверта и пессимиста Рембрандта и становится рядом с Веласкесом (неизвестно, был ли знаком Халс с его живописью, но вот такую не очень известную за пределами Испании фигуру, как Эль Греко, он знал почти

бесспорно — достаточно взглянуть на «Портрет Якобуса Заффиуса», 1611, Музей Франса Халса в Харлеме, разве что у похожести общий источник — Тинторетто). А перед портретами Стефануса Герардтса (1644, Антверпен) и мужчины в шляпе (ок. 1658/1662, Кассель) вместо этого «рядом» хочется крикнуть, как молодому Плеханову на похоронах Некрасова (в ответ на «рядом с Пушкиным») — «выше, выше!» «Регенты» же и «Регентши» бесподобны в буквальном смысле этого слова.



*Статуэтка Нефертити из Амарны*

Другая гастрольная выставка приехала в Мюнхен из Берлина. В октябре 2009 года памятники Египетского музея и Собрания папирусов через семьдесят лет возвращаются в свое исконное помещение в возрожденном из руин Новом музее Берлина, и в связи с этим с конца февраля их показ в Старом музее окончился. Было решено до водворения в родные стены показать избранные шедевры коллекции на выставках в Египетском собрании в Мюнхене (включенными в основную экспозицию) и в Цюрихе (в pendant с навеянными египетским искусством произведениями Альберто Джакометти). Вторая затея

представляется мне во всех отношениях не слишком корректной, но хозяин — барин, и будем благодарны уже за то, что сокровища Берлина на немалый срок (с 17 марта по 30 августа) оказались лицом к лицу с сокровищами Мюнхена. Здесь всё вещи хрестоматийные — портретная голова царицы Тии, домашний алтарь из Амарны, портретные головы Эхнатона и Нефертити, т.н. «Прогулка в саду» (рельеф, изображающий Эхнатона с одной из дочерей) и др. Порой кажется, что все это сон, «знакомый с детства». Когда приходят мысли «от лукаваго», спрашиваешь себя: будет ли когда-нибудь решен спор, является искусство Амарны (времени Эхнатона, 14-го века до Р.Х.) вершиной или декадансом древнеегипетского искусства (декадансом в смысле разложения чистоты стиля, какое являет нам, скажем, в другую эпоху русская иконопись XVII века). Во всяком случае говорить о его «реалистичности» рискованно.



*Статуэтка Вакха с сатиром из дома Пансы в Помпеях*

Выставка «Роскошь и декаданс: Жизнь древних римлян в Неаполитанском заливе» проходила до конца августа (открылась в Гос. Археологическом собрании Мюнхена 7 февраля), и на ней фигурировали большей частью вещи из запасников неаполитанского Национального

археологического музея и Главного археологического управления в Помпеях. По разным причинам (лишь отчасти по ограниченности экспозиционного пространства) западные музеи держат немалую часть даже первоклассных произведений в запасниках. Счастливой возможностью увидеть их надо дорожить едва ли не в большей степени, чем прямой целью, поставленной перед выставкой — создать представление о той гедонистической жизни, которую вели в своих виллах и дворцах, разбросанных от Байи до Сорренто, сливки римского общества (Лукулл, Вергилий, Цицерон, Юлий Цезарь) и императоры (Август, Тиверий). Впервые за пределами Италии состоялся столь репрезентативный показ сокровищ, окружавших эту элиту — мраморных и бронзовых скульптур, стенной живописи, драгоценностей из золота, посуды из серебра и стекла, роскошной мебели. Каюсь, на первом месте для меня было не прикладное искусство (хотя дань восхищения античному стеклу я отдал): «народец, так хорошо изображавший голое тело» (Лев Толстой) с его «палэстрадами беломраморными» вновь в полную силу заявил о себе в эллинистической статуе военачальника из Ночеры (3 в. до Р.Х.) и в ряде римских детонаций греческого искусства (статуэтка Вакха с сатиром из дома Пансы в Помпеях, 1 в. до Р.Х.).

Нельзя сказать, чтобы выставка в Археологическом собрании имела внушительную рекламу (даже афиш в городе не было видно, сказывается немецкая бережливость), хотя своя публика, как и у всех выставок Собрания, у нее была. Но вот практически не замеченными проходят регулярно устраиваемые Баварской гос. библиотекой в своей «Сокровищнице» выставки рукописей, рукописных и старопечатных книг, графики и т.п. Последняя по времени из них (с 30 марта по 30 июня) выставка «Книги для ученых» была связана с 250-летием Баварской академии наук. На ней были представлены рукописные книги и рукописи, ставшие объектом научного исследования баварских ученых

или использованные ими при подготовке критических изданий сочинений немецких писателей и философов. Не всякому посчастливится увидеть североитальянскую Псалтирь 9-го века, на обороте 12-го листа которой представлен царь-псалмопевец Давид, сидящий с псалтирью на троне, в подножии которого расположились другие псалмопевцы Асаф, Еман, Ефан и Идифун. Редчайший памятник каролингского книжного искусства — как жаль, что его не довелось увидеть крупнейшему специалисту по лицевым псалтирям Марфе Вячеславне Щепкиной: дочь выдающегося русского палеографа (погиб от лишений «военного коммунизма»), племянница одного из создателей КДП (расстрелян большевиками), правнучка М.С. Щепкина она всю свою долгую жизнь провела в советской клетке.



*Миниатюра североитальянской Псалтири IX в.*

Другое созвездие выставок вспыхнуло на противоположном конце Германии. Славный ганзейский город Гамбург в течение трех месяцев собирал публику — не только местную, но и германскую — двумя почти параллельно развернувшимися выставками — «Матисс: Люди, маски, модели» (Художественный форум Буцериус, 31 янв. — 19 апр.) и «Эдгар



Дега: Сокровенность и поза» (Кунстхалле, 6 февр. — 3 мая). Выставка Матисса меня несколько разочаровала, укрепив в убеждении, что лучший Матисс, о котором вышедший из передвижничества Серов говорил, что после него на все остальное смотреть не интересно, в России. Благодаря Сергею Ивановичу Щукину — честь и слава ему (на выставке был его графический портрет, явственно стилизованный под китайца) — в России находятся лучшие вещи мастера, когда он находился в расцвете своего дарования (1907—1914 гг.) — «Танец», «Музыка», «Красная комната», «Игра в дамки», дерзновенные и освежающие, как музыка молодого Сергея Прокофьева. После 1914 г. Матисс стал, в русле общей эволюции т.н. Парижской школы, иным, я готов даже сказать салонным художником: дерзновения поубавилось, потакания гурманским вкусам буржуазной публики поприбавилось. На выставке преобладал этот послеверсальский и поздний (с 1945 г.) Матисс, в общем-то чад после былого пожара.



*Анри Матисс. Дама в зеленом. Ок. 1909*

Подзаголовок выставки («Люди, маски, модели»), видимо, подразумевал портреты, не ставившие себе сугубо портретных целей (*trait pour trait*), композиции портретного характера. «С чувством законной гордости» могу отметить, что лучшей вещью на выставке была

«Дама в зеленом» (ок. 1909) из петербургского Эрмитажа. Вышеупомянутый портрет С.И. Щукина мог бы дать повод устроителям выставки для освещения его роли как щедрого мецената Матисса (закупки, заказы, гостеприимство в Москве, пока этому не положили конец война и революция), но в лучшем случае неохотно, ох, как неохотно, “так, сквозь зубы”, говорит Европа о приоритетах России.

Исключением является русский балет. На столетие русских сезонов С.П. Дягилева Мюнхен откликнулся специальной выставкой (18 февраля — 1 июня) в Немецком театральном музее на Галериштрассе, гвоздем которой, в окружении редких фотографий, скульптур («Михаил Фокин в Половецких плясках» Б.О. Фредман-Клюзеля), графики, явились театральные костюмы, отчасти подлинные, отчасти воссозданные по эскизам художников-мирискусников и надетые на манекены, установленные на медленно вращающемся подиуме. Лишний раз спрашиваешь себя: так ли удобна была для танцев эта мирискусническая археология, но С.П. Дягилев всегда думал только об одном — «удивлять» Париж и заставлять говорить о себе; несколько не более «дансантины» были, когда пришел их черед, костюмы Гончаровой с Ларионовым и Пикассо (на выставке была воссоздана одна из мизансцен «Парада» 1917 г., оформленного Пикассо). Любопытны, хотя не вполне связаны с темой выставки были материалы о деятельности в революционные годы балетмейстеров Льва Лукина и Касьяна Голейзовского.

Гамбургский кунстхалле почтил юбилей «русских балетов» косвенно, принеся дань памяти их звезде, «бедному Ваце», гениальному танцовщику Вацлаву Нижинскому. В центре выставки «Танец красок: Глаз Нижинского и абстракция» (20 мая — 16 августа) была графика Нижинского, созданная в основном зимой 1918/19 года, в то же время, что его т.н. «Дневник». Отдельная комната отводилась балетной карьере



Нижинского (в фото, афишах, графике, скульптурах). Графические листы Нижинского (около 100) экспонировались в главном зале. Большую часть их предоставил фонд известного германского балетмейстера Джона Ноймайера, остальные Библиотекой-музеем Парижской оперы (филиал Национальной библиотеки Франции). Параллельно (но не попеременно) с листами Нижинского выставлялись произведения российских и одного чешского авангардистов 1910-х годов из коллекций Владимира Царенкова (Лондон) и Александра Смузикова (Москва).



Франтишек Купка.  
Линии, плоскости,  
Пространство



Вацлав Нижинский.  
Танцовщица



Вацлав Нижинский. Из серии «Глаз»

Устроители выставки ставили себе целью показать, что абстракция в искусстве (при том, что полностью абстрактным не является искусство ни С. Делонэ-Терк, ни А. Экстер, ни В. Баранова-Россинэ, ни Л. Сюрважа, ни Ф. Купки) сродни танцу. Производило немалое впечатление поразительное сходство ряда листов погружавшегося в безумие Нижинского с некоторыми произведениями Купки и в особенности российского парижанина Сюрважа. Я сказал «безумие», но не было ли оно бегством от внушающего ужас мира... Этот безумный написал в «Дневнике»: «Русский тот, кто любит Россию»; «Понимать не значит знать все слова. Слова не есть речь». И чувствовал, что никуда не

уйти от всевидящего ока судьбы, глядящего на нас с целой вереницы его графических листов.

До «клоуна Божия» Нижинского на Форуме Хубертуса Вальда Гамбургского кунстхалле гостил аристократичнейший мастер французского искусства Эдгар Дега. Выставка называлась «Эдгар Дега: Сокровенность и поза» (6 февраля — 3 мая). Концепция ее сводилась к тому, что человек в представлении Дега всегда, даже в сокровенные моменты своего бытия, существо позирующее, играющее роль, *homo ludens*, если воспользоваться позднейшей терминологией Хойзинги. У этой игры есть своя кастовая типология, у каждой касты она своя. Выставка сосредоточила свое внимание на позах четырех «каст» — балерин на репетициях, парижских дам за интимным туалетом, жокеев на тренировках и насельниц борделей в паузах между приемом клиентов или в их ожидании.



*Эдгар Дега. Танцовщица, глядящая на правую ступню*

В центре выставки была повадка балерин, если угодно, «балеринок», «маленьких актрис», ядовитое очарование мира которых Дега чувствовал, как никто. Преобладали в экспозиции скульптурные

произведения, с небольшими вкраплениями живописи и графики. Дега обратился к скульптуре сравнительно поздно, на рубеже 1870—1880-х годов, и постепенно, по мере того, как ухудшалось его зрение, лепка из воска все более и более завладевала его вниманием. Два года спустя после его смерти, в 1919 году, восковые фигуры танцовщиц, купальщиц и скаковых лошадей были отлиты в бронзе, и с этого времени начинается общественное бытие Дега-скульптора (единичное прижизненное появление на выставке 1881 г. не в счет). Мне уже довелось оценить скупое изящество пластики Дега в ряде его вещей в галерее лондонского Института Курто, в Гамбурге же была выставлена вся совокупность его скульптурных работ в виде 73 оригинальных отливов из собрания Художественного музея в Сан-Паулу. Я рискую показаться экстравагантным, но после фактуры скульптурных работ Дега лепка самых именитых его современников кажется мне грубой и попросту неинтересной.

Если мир балерин был представлен в основном пластикой, то пастели и монохромная графика занимали более заметное место в разделах, отведенных «женскому миру» и скачкам. Особых «открытий» здесь не было, хотя вещи присутствовали первоклассные («Омовение» из Музея Орсе, «Перед зеркалом» из Гамбургского кунстхалле), но вот на малоизвестный пласт творчества Дега обратили внимание публики листы, запечатлевшие мир борделей (монотипии, иногда подцвеченные пастелью; большей частью из собрания П. Пикассо, хранящегося в его парижском Музее). Ввиду «специфичности» темы листы были глубоко запрятаны в экспозиции и замолчаны в выставочной прессе — чего другого ждать от *permissive society*, провозгласившего «право» женщины распоряжаться своим телом. Мир кошмаров Гойи меркнет перед реальным кошмаром, глядящим на нас с этих листов, рядом с которыми

«В порту», не говоря уже о «Заведении Телье» Мопассана предстают сентиментальной дидиактикой.

Весьма интересная историко-литературная выставка имела место в мюнхенском Литературном доме (Literaturhaus) с 23 марта по 7 июня. Называлась она «Дорогой друг...»: Марсель Пруст в зеркале его переписки» и отражала богатейшую коллекцию кёльнского врача, собирателя, публициста, председателя Общества Марселя Пруста в Кёльне Райнера Шпека, состоящую из первопечатных изданий, рукописей Пруста, подлинных документов и фотографий, фоно- и видеogramм о «мире Пруста». Выставка знакомила (разумеется, частично) с наиболее ценной частью коллекции Шпека, собравшего около 80 подлинных писем Пруста, в том числе неопубликованных, хотя в 1970—1993 году вышел 21 том его переписки. И среди неопубликованной корреспонденции собрания письма к таким адресатам, как друг молодости Пруста Люсьен Додэ, основной массив переписки с которым был давно обнародован (о причине изъятий нетрудно догадаться: слишком личный характер).



*Марсель Пруст. Корректурa романа м»Под сенью девушек в цвету» (18-й печ. лист)*

Посетителя ждало немало впервые введенного в оборот фотоматериала (оригинальные фотографии современников-

корреспондентов Пруста и мест, связанных с его жизнью и творчеством). Волнующими были видеофонозаписи «свидетельств» близко знавших Пруста Поля Морана и Жана Кокто, чего лично я не могу также сказать о не вызывающих у меня особого расположения воспоминаниях домоправительницы Пруста Селесты Альбарэ. И уж конечно ощущение сопричастности к миру творца было бы неполным без лицезрения его корректур, столь же легендарных по количеству исправлений и дополнений, как корректуры величайшего из великих — Льва Толстого. Жаль, что рассматривать все эти сокровища приходилось в полутьме (назвать «освещением» экологические потемки, в которых тонула выставка, было бы злостным преувеличением).



*Т. н. «Автопортрет Леонардо да Винчи» из Вальо*

И, наконец, несколько слов о выставке одной картины, связанной с именем Леонардо да Винчи. Сообщения о том, что в итальянском местечке Вальо возле города Потенцы (провинция Базиликата) обнаружен неизвестный автопортрет Леонардо, облетели европейские СМИ в марте этого года. Известие это, подкрепляемое демонстрацией находки по телевидению и в прессе (в т.ч. в лондонской «Таймс»), было настолько впечатляющим, что я собрался в путешествие и, преодолев

немалые трудности (в Вальо в заранее обговоренный по телефону день картины в местном краеведческом музее не оказалось, ее увезли в Рим), «поймал» находку в римском Музее Леонардо на Пьяцца дель Пополо. «Ну, прямь кино» (или приключение, когда не преступление Сильвестра Боннара, увы, не-члена Института).

Картина (60x44 см, находится в частном собрании) была обнаружена среди выморочного имущества одной из жительниц Вальо, которой она досталась от родителей; вместе со всем имуществом она перешла во владение прислуги бывшей владелицы, хранилась небрежно и получила ряд повреждений. Написан портрет маслом на доске, предварительно датируемой последней четвертью XV века (не ранее 1475, не позднее 1500 гг.). На обороте доски латинская надпись: *Pinxit a meo* (Писано мной). Поскольку личность изображенного иконографически сомнений не вызывает, то из надписи должно следовать, что перед нами автопортрет Леонардо. Но подлинная ли она? И довольно двусмысленно звучит ее ломаная латынь, если прочесть ее зеркально, «по-леонардовски»: *Pinxit mea* (Писал [он] меня [мое]), впрочем, не имеющая решающего значения ввиду возможности повторного использования доски. И окончательна ли датировка доски (вскоре после моего посещения 28 июня намечалась дополнительная экспертиза древесины в Неаполе — картину опять чуть не увезли перед моим носом, спасибо, вмешалась соотечественница, сотрудник музея Света Краюшкина)?

Однако, каковы бы ни были данные различных анализов, бесспорно одно: хотя перед нами изображен, и довольно характеристично, «похоже», Леонардо, манера письма не имеет ничего общего с его кистью. Ни намек ни на «сфумато», ни на иллюзию «другой реальности», все ощутимо-телесно, живописно-размашисто. Итальянизирующая фламандская школа перед появлением Рубенса. Использован где-то увиденный итальянский прототип (совсем не обязательно, чтобы им был, согласно каталогу выставки, ложный «автопортрет» XVII века из

Уффици; они оба могли иметь один, не известный нам, более ранний источник). Но «автопортрет» Уффици мастеровитее, он бесспорно итальянский (автор некая «кающаяся Магдалина/Маддалена»), а автопортрет из Вальо столь же бееспорно нет.

Можно было бы посетовать на то, сколь разочаровывающим оказалось мое знакомство с разрекламированной и дразнящее убегавшей от меня находкой, если бы под занавес итальянской вылазки (второй, римской) меня не ожидала еще одна неприятность: нападение в поезде «Рим — Мюнхен» «неформалов», оставивших свою метку на моей переносице. Италия почти никогда не забывает предъявить мне счет к оплате.

Литературный европеец. — Франкфурт на Майне, 2009. — № 142, дек. — С. 41—45. — Псевд.: Михаил Нехорошев