

Кира Долинина

Искусство кройки и житья

История искусства в газете, 1994–2019



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

Личное время прячется тут
в определениях и дополнениях,
иронии и назывных предложениях.
Но в потоке статей, многие из которых
стираются в памяти автора уже через
месяц после написания, оказались
зафиксированы воздух
и дух разных эпох...

Очерки визуальности

Кира Долинина

**Искусство кройки и
жизни. История искусства
в газете, 1994–2019**

«НЛО»

Долинина К.

Искусство кройки и житья. История искусства в газете, 1994–2019
/ К. Долинина — «НЛО», — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-481458-1

Что будет, если академический искусствовед в начале 1990-х годов волей судьбы попадет на фабрику новостей? Собранные в этой книге статьи известного художественного критика и доцента Европейского университета в Санкт-Петербурге Киры Долининой печатались газетой и журналами Издательского дома «Коммерсантъ» с 1993-го по 2020 год. Казалось бы, рожденные информационными поводами эти тексты должны были исчезать вместе с ними, но по прошествии времени они собрались в своего рода миниучебник по истории искусства, где все великие на месте и о них не только сказано все самое важное, но и простым языком объяснены серьезные искусствоведческие проблемы. Спектр героев обширен – от Рембрандта до Дега, от Мане до Кабакова, от Умберто Эко до Мамышева-Монро, от Ахматовой до Бродского. Все это собралось в некую, следуя определению великого историка Карло Гинзбурга, «микроисторию» искусства, с которой переплелись история музеев, уличное искусство, женщины-художники, всеми забытые маргиналы и, конечно, некрологи.

ISBN 978-5-44-481458-1

© Долинина К.

© НЛО

Содержание

Гонки на пишущих машинках	5
1. Микроистория искусства (вместо предисловия)	7
1-1. Старое-старое искусство	9
1-2. Гравюрный кабинет	32
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Кира Долинина

Искусство кройки и житья. История искусства в газете, 1994—2019

Гонки на пишущих машинках

Алексей Тарханов

Мой британский кумир Гилберт Кит Честертон предлагал, чтобы любая газетная статья сопровождалась указанием места, где она была написана: «Журналистика сделалась бы куда более честным занятием, откажись она от присущих ей резонерства и важности. Она была бы куда правдивей, поведай о неразберихе и проволочках, о суматохе и беготне, в которых рождается».

Значит, честно будет поведать о суматохе и беготне, в которых рождались художественные рецензии «Коммерсанта». Потому что без этого знания нельзя понять и половину ценности книги, в которую они превратились и которую вы, похоже, собрались прочесть.

Когда редакция требует от критика рецензии, ужас происходящего смягчается только молниеносным сроком исполнения. В юриспруденции есть понятие «крайней необходимости». Когда делать вроде бы и нельзя, а в то же время необходимо из двух зол выбрать меньшее.

Что, кроме крайней необходимости, может заставить молодую женщину, маму двух детей, внезапно написать о Рембрандте? Представьте себе, как это делается в нормальном научном учреждении, на высокой кафедре искусствознания. Научный план. Ученый совет. Два авторских листа, три года.

А две странички? А три часа? А то и трех не будет.

Рецензент должен выдать связную историю к вечеру того же дня, когда он увидел выставку. Наутро – это уже роскошь и распушенность. Он обязан рассказать сразу все: что он увидел, что он успел подумать, что сказали люди кругом, а еще исправить это тем, что он знает. Рембрандт срочно в номер? Пожалуйста. Леонардо да Винчи до вечера? Сколько угодно.

Именно такой жизнью пришлось жить Кире Долининой в газете «Коммерсантъ», привыкая к газетному стандарту, изменяя под него свою манеру письма, ну и изменяя его в ответ своим талантом и умением. Для такой работы нужен искусствоведческий спецназ, ничего не боящийся и ничего не стесняющийся, как в реанимации.

Рецепт успеха отдела культуры «Коммерсанта» сводился к стрельбе из пушек по воробьям и в забивании гвоздей микроскопами. Что может быть проще: здесь работали люди, которых никогда и ни при каких обстоятельствах не допустили бы до газеты. Да они и сами туда в нормальные времена не пошли бы. Ученые, преподаватели, исследователи. Люди по всем параметрам слишком квалифицированные. Но только так и можно было получать хорошие рецензии. Проще научить писать теоретика, чем образовать – писаку.

Рискну также привлечь ваше внимание к ситуации общей дикости конца прошлого века. Первую часть существования газеты – и Кира Долинина поработала в этих нечеловеческих условиях – статьи создавались без участия интернета, то есть, во-первых, без помощи коллективного разума и возможности найти справку по всему на свете – от рецепта кваса до теории поля. А во-вторых, в условиях обязательного присутствия в редакции. В те далекие времена статьи не плавали в электронном океане, а носились в сумке на бумажных носителях размера А4. И даже тогда, когда электронная почта сделала свои первые шаги, лозунг «Сегодня по модему сдаст, а завтра родину продаст!» украшал стены отдела.

Тут легко было опозориться в спешке, и авторам в этом по мере сил помогали редакторы. Обожаю историю, как в рецензии Киры Долининой на перформанс Дмитрия Александровича Пригова было сказано «слонялся по комнатам и кричал выпью», что внимательный корректор поправил на более синтаксически и орфографически верное «слонялся по комнатам и кричал: „Выпью!“» И надо сказать, что герой не стал тогда возмущаться, исходя из того, что в газетах врать не будут.

В условиях одного на всех дедлайна, сходной стилистики и единого размера выпуск газеты был соревнованием в обязательной и в произвольной программе, как в фигурном катании. Вам могли достаться любые, самые неожиданные темы. Сегодня вы пишете о Шемякине, а завтра о ван Эйке, и это не значит, что о ком-нибудь из них вы вправе написать не изобретательно. Не знаю, с чем это можно сравнить. С ответом на экзамене – какой билет попадет? «Николай Акимов» или «Деревянная скульптура». Но к экзаменам хотя бы готовятся, здесь же, если не о чем писать – марш на выставку, на которую никто не пошел бы в трезвом рассудке. И часто на сопротивлении и ярости появлялась лучшая статья, чем про выставку, на которую все хотят попасть.

А некрологи, усугубленные неумением героев умирать заблаговременно? На то в книге Киры Долининой целый раздел, который называется торжественно «Живые и мертвые», а мог бы называться «Блядь, только этого мне сегодня не хватало».

В течение многих лет Кира Долинина, как и все авторы «Коммерсанта», жила в профессиональном состоянии крайней необходимости – судьба неотложного врача, от которой устает до чертиков, но без которой скучно и невозможно жить. Ее статьи, конечно же, не будут прочитаны в книжке так, как они читались на газетной полосе. «Коммерсантъ» был предтечей будущей Большой российской энциклопедии не только потому, что он успел написать обо всем, что происходило в годы его становления в культуре России и отчасти за ее границами.

Но вернемся к Честертону. «Газету и энциклопедию подстерегает одинаковая участь. И та и другая в конечном счете оказываются несостоятельными. Отличает их лишь то, что газета, выходя чрезвычайно быстро, интересна даже своими просчетами, в то время как энциклопедия, выходя чрезвычайно медленно, не интересна даже своими открытиями. Газета должна быть попросту исчерпывающим отчетом умного человека о своих ежедневных впечатлениях. Если же в ней этого нет – газета превращается в фальшивку», – одобрял он в 1991 году «Коммерсантъ» и его авторов, так что книга Киры Долининой – не просто школа газетной рецензии. В разнообразии тем и жанров вы начинаете видеть автора и слышать ее голос, который не всегда расслышишь в монографии. Это ее речь объединяет тысячу разных произведений, выводит нас навстречу шумную толпу героев, и, боже, что это за люди, откуда они взялись, не все довольны, ну да и черт с ними, не ради них мы читаем эту книгу.

1. Микроистория искусства (вместо предисловия)

Я совсем-совсем не писатель. И не журналист. Я академический искусствовед, волей судьбы и времени попавшая на фабрику новостей, чтобы стать одним из тех искусствоведов 1990-х, которые возродили почти забытую в СССР профессию художественного критика. Да, я прекрасно знаю, что начинать текст с местоимения «я» нескромно. Но каким-то неочевидным образом собранные в этой книге мои статьи, напечатанные газетой и журналами Издательского дома «Коммерсантъ» с 1994 по 2019 год, оказались очень общей и очень личной историей.

Общей, потому что каждый текст тут рожден новостью, «информационным поводом», на который ежедневная газета была обязана откликнуться. Инфоповоды, даже если некоторые из них предсказуемы, складываться в связные серии не всегда хотят, но на отдалении, через десять, двадцать, двадцать пять лет, ты вдруг видишь, что написал едва ли не мини-учебник по истории искусства, где все великие на месте, про всех сказано нечто самое важное, о многих удалось сказать даже что-то совсем современное и простым языком объяснить занимающие серьезных исследователей проблемы. Да, с моими оценками совсем не обязательно соглашаться, тем более даже редактор этой книги Галина Ельшевская не согласна чуть ли не с половиной, но ведь тем интереснее. Да, тут не оказалось Микеланджело и Рокотова, Давида и Делакруа, никак в новости не попадали, но зато есть персонажи второго ряда, с узнаванием которых мы сильно меняем представление и о мэтрах.

Первая половина этой книги построена тематически и внутри разделов – хронологически. Выставки, юбилеи, визиты картин поодиночке, все это собралось в некую, следуя определению великого историка Карло Гинзбурга, «микроисторию» искусства. Только если у Гинзбурга микроистория строится на исследовании микросюжетов, которые дают основания для выводов куда более общих, тут микроистория – это риторический прием: сказать много о важном и большом в четырех-шести тысячах знаков. От старого классического искусства до буйных ленинградских выставок 1990-х – размах великоват, но это та реальность, в которой было прожито четверть века.

Вторая половина книги – истории и герои не очевидные. Где-то это история музеев, где-то отражение войны, уличное искусство, женщины-художники, всеми забытые маргиналы и, конечно, некрологи. Тут все зыбко и необязательно, отбор откровенно субъективный, то текст неплох, то история, в нем рассказанная, требует ее не забывать. Через эту субъективность проходит вторая принципиально важная для тех, кто делал этот сборник, линия – время.

Время общее и время личное. Даты публикаций того или иного текста, безусловно, важны, но куда сильнее бьют сюжеты, которые вдруг оказались вместе. Строжайшие вроде бы правила привязки к инфоповодам не помешали текстам выстроиться в странные порой комбинации: сегодня в Россию приезжает Умберто Эко и все бегут на него как на поп-звезду, завтра мы его хороним и вместе с ним оплакиваем великого ученого. В начале 1990-х все ленинградское новое искусство не вылезало из дворцовых залов и музеев, там было выставиться легче, чем в практически несуществующих галереях, и все казалось прекрасной игрой; через десять лет игра оборачивается фарсом и трагедией. Русский авангард в 90-х пер изю всех углов, надо было успеть показать и увидеть то, что почти полвека было скрыто; но еще через десятилетие практически все его гении потребовали пересмотра, пошла большая наука. Пустые залы музеев, бившихся за приличную толпу хотя бы в день вернисажа, сменились музейным бумом, и «казус Серова» вот уже какой год обсуждается критиками, музееведами и социологами. А вот музей-квартиру Иосифа Бродского так и не открыли, сколько мы ни писали.

«Коммерсантъ» классического своего периода запрещал личные местоимения везде, кроме репортажей. И еще нельзя было слова «гений» и «пафосно». И вообще «две

мысли – сорок строк, три мысли – шестьдесят строк, больше трех мыслей на статью не рекомендуется». Мое личное время прячется тут в определениях и дополнениях, иронии и назывных предложениях. Но в потоке статей, многие из которых стираются в памяти автора уже через месяц после написания, оказались зафиксированы воздух и дух разных эпох. И я очень благодарна составителю этого сборника Александру Рябину, человеку совсем иного, чем я, поколения, который поймал именно эти ноты. Мое личное время, время юности и больших любовей в искусстве и работе, ушло. В этом смысле для меня самыми важными тут являются некрологи моих ровесников, Владислава Мамышева-Монро и фотографа Сергея Семенова, людей, которые не смогли жить в разреженной до непереносимости атмосфере последних лет. Мы остались, но хочется не забывать, что нам повезло и было и иное.

Году в 1996-м великий кинокритик и мой коллега по «Коммерсанту» Сергей Добротворский, увидев в газете свой текст, в котором злостный рерайтер переставил какие-то слова, кричал «Место газеты в сортире!», надеясь, что этот результат «халтуры» исчезнет уже завтра. Все пошло не так: Сережа умер через год и каждая строчка из его телеобзоров впамяна в уже несколько раз переиздававшийся том его текстов. А газета сохранена до последней точки в цифровом архиве и лежит себе с онлайн-доступом. То, что вначале казалось поденщиной, способом выжить молодым университетским гуманитариям, оказалось серьезной профессией. Я посвятила ей двадцать пять лет, а ведь это ровно половина моей жизни. И не жалею ни минуты: «поденщина» сделала меня тем специалистом, каким я сегодня являюсь. Не собрание сочинений, конечно, но сборник вполне можно сделать, хотя бы затем, чтобы что-то понять про саму себя.

Я чрезвычайно благодарна тем моим коллегам, которые уговорили меня сделать эту книгу. Решиться на перечитывание своих старых статей было очень страшно. В первую очередь, это Юлия Яковлева, которая первой придумала такой сборник. Алексей Тарханов, который по непонятным мне причинам поверил в меня, написавшую к тому времени от силы текстов пять, в августе 1993 года и с тех пор был моим учителем, редактором и близким другом. Николай Малинин, который был самым, наверное, внимательным и последовательным моим читателем все эти двадцать пять лет. Александр Рябин, который взял на себя труд прочесть все мои полторы тысячи текстов и сочинить из них книгу. Галина Ельшевская, которая поверила в то, что эта книга будет интересна. Моим студентам в Европейском университете в Санкт-Петербурге разных лет, которые своими текстами доказывали, что им нужно было то, чему я могла их научить. Моя отдельная благодарность друзьям и коллегам, которые помогли этому изданию, предоставив для него репродукции: Екатерине Андреевой, Александру Беленькому, Ольге Бескиной-Лабас, Ирине Затуловской, Александру Корякову, Наталье Метелице, Ксении Никольской, Лине Перловой, Геннадию Плискину, Ирине Тархановой, KGallery и Владимиру Березовскому и Ксении Ремезовой. И конечно, я невероятно благодарна своему мужу Роману Григорьеву и моим сыновьям Даниле и Гавриле, которые занудно и с любовью толкали меня к тому, чтобы эта работа была завершена и стала книгой.

1-1. Старое-старое искусство

20 марта 1997

Маленькая картина наделала много шуму

«Благовещение» ван Эйка из Национальной галереи в Вашингтоне, Государственный Эрмитаж

Картин ван Эйка в российских музеях нет, и то, что в Санкт-Петербурге можно будет увидеть одно из самых знаменитых его произведений, – экстраординарное событие нынешнего художественного сезона. Однако экстраординарным его делает не искусство, а политика. «Благовещение» (ил. 1), находившееся с 1850 года в собрании Эрмитажа и считавшееся гордостью музейной коллекции, было продано в Америку советским правительством в 1930 году.

Сегодня картина снова в «родных» стенах, хотя по справедливости родными для нее могли бы считаться разве что стены монастыря Шанмоль близ Дижона, для которого бургундский герцог Филипп Добрый заказал ее своему придворному художнику Яну ван Эйку.

В XX веке одним из самых серьезных нарушений писанных и неписанных музейных законов стала продажа советским правительством нескольких десятков шедевров из российских государственных собраний. Среди наиболее ощутимых потерь Эрмитажа – «Мадонна Альба» и «Святой Георгий» Рафаэля, «Поклонение волхвов» Боттичелли, «Венера с зеркалом» Тициана, «Благовещение», «Распятие» и «Страшный суд» ван Эйка, «Портрет папы Иннокентия X» Веласкеса, «Портрет Елены Фоурман» Рубенса. И хотя почти все эти картины находятся сейчас в хороших руках и доступны для обозрения (двадцать одна картина из Эрмитажа украшает вашингтонскую Национальную галерею), наши музейщики эти продажи до сих пор переживают как трагедию.

Нынешний показ в Эрмитаже «Благовещения» ван Эйка – акт исторический. В каком-то смысле это попытка двух музеев – российского и американского – искупить грехи политиков. То есть показать в России то, что было у нее отнято ее же собственным правительством. Для американцев это еще одна возможность продемонстрировать дружеское расположение к Эрмитажу в частности и к России в целом. А для Эрмитажа это еще и очень важный этап формирования его нового имиджа.

Директор музея Михаил Пиотровский все пять лет своего директорства отстаивает мысль о том, что искусство, кому бы оно фактически ни принадлежало, принадлежит всему человечеству. И его следует показывать – вопреки всему. Пока дело касалось исключительно трофейных произведений искусства, эта тактика воспринималась как сиюминутная; после показа проданного в 1930-е годы произведения стало очевидно, что это последовательная политика. В данном случае Эрмитаж выступает как музей цивилизованный, открытый любому диалогу.

Так уж сошлось во времени, что шедевр ван Эйка вернулся в Россию в разгар очередных прений по поводу закона о реституции. Не думаю, чтобы американцы совсем уж не опасались за судьбу принадлежащего им сокровища. Ибо в стране, где понятие частной собственности трактуется весьма вольно, никакие гарантии не могут быть стопроцентными.

Уже после вернисажа стало известно, что Ельцин наложил вето на Закон о реституции. На этот раз американцы могут быть спокойны – здравый смысл восторжествовал.

9 июля 2011

Грозовой перевал Ренессанса

«Гроза» Джорджоне из венецианской Галереи Академии, Государственный Эрмитаж

Эрмитажу, владельцу «Юдифи» Джорджоне, хорошо – картин этого почти мифологического венецианского живописца всего ничего, а бесспорные, каковой считается «Юдифь», вообще можно пересчитать по пальцам. Но есть в этом наследии картина, которая по своей загадочности и известности может поспорить даже с самой «Джокондой». «Гроза» (*La Tempesta*, 1502–1503; второе распространенное в русскоязычной литературе название – «Буря») – вещь настолько странная, что количество ее интерпретаций может сравниться со списком ее знаменитых почитателей.

Про что эта картина? Какой сюжет может объединить кормящую младенца полуобнаженную молодую женщину, молодого человека – то ли с посохом, то ли с каким-то оружием в руках, руины, стены поселения, идиллический пейзаж на первом плане и обрушившуюся на город грозу на дальнем? Современники описывали полотно как «небольшой пейзаж с грозой, цыганкой и солдатом» или как «картину с цыганкой и пастухом в пейзаже с мостом». Романтизм принес новое толкование: «На полотне – художник, сын, жена, // И в ней сама любовь воплощена». Байрон знал, о чем говорил: для него эта картина – лучшее из лучшего, что он увидел в Венеции вообще и во дворце Манфрини, увешанном шедеврами, в частности. Упоминаний «Грозы» будет еще в романтической литературе множество, в том числе отдаст ей дань и сама Мэри Шелли.

XX век идею о «семье Джорджоне», никогда вообще-то семьи не имевшего, отторгнет. Он станет для картины веком искусствоведческих интерпретаций. Бегство в Египет, изгнание из рая (Адам, Ева и Каин на фоне покинутого города/рая), алхимическая аллегория четырех стихий – земли, огня, воды и воздуха, Агарь и Измаил в пустыне, Парис и Энона. Была перебрана целая библиотека возможных литературных источников – от Боккаччо до почти забытых сегодня современных Джорджоне текстов. Одной из последних гипотез стало предположение о том, что на картине сложносочиненная, с разновременными сюжетами композиция, являющаяся иллюстрацией к поэме 1482 года «Похвала светлейшему семейству Ведрамин» авторства некоего Бернардино из Флоренции. Если учесть, что именно по заказу этого семейства была написана «Гроза», – это сопоставление кажется очень соблазнительным.

Так или иначе, но картина, написанная Джорджоне, является одним из первых столь независимых от присутствия на полотне человека пейзажей. Кто-то готов видеть здесь слияние человека с природой, кто-то – наоборот, ничтожность человека перед силами природы, а кому-то гроза видится очищающей грешников стихией, но главенство Натуры здесь очевидно. Маленькое полотно Джорджоне, которое так никто и не смог толком прочесть, сумело оставить ярчайший след в европейской культуре, для которой дышать этим послегрозovým, наполненным влагой и свежестью воздухом стало естественной необходимостью.

4 июля 2011

Опасная гастроль

Лувр отказался посылать «Джоконду» на выставку во Флоренцию

Флоренция – родина холстов

Власти Флоренции обратились к дирекции Лувра с просьбой предоставить им «Мону Лизу», известную также под названием «Джоконда», для временной экспозиции в галерее Уффици в 2013 году. Руководство парижского музея отреагировало резко: «Картина слишком хрупкая, она не может перемещаться». Тем не менее инициативная группа итальянцев продолжает настаивать на показе портрета у себя, повод для этого – столетие со времени его счастливой находки после двухлетнего плена. Организаторы проекта собирают в интернете 100 тысяч подписей под соответствующей петицией. Их можно понять – юбилей мог бы получиться действительно отменным. В 1911 году итальянец Винченцо Перуджа, устроившийся рабочим в Лувр, украл портрет жены флорентийского гражданина Франческо дель Джокондо, написанный во Флоренции в 1503–1504 годах, чтобы вернуть его на родину. Несмотря на то что вор попутно продавал копии с картины, которые за время ее исторических поисков сильно выросли в цене, да и попался он на попытке продать полотно директору галереи Уффици, в истории Перуджа остался настоящим итальянским патриотом. Под этим флагом он и получил за преступление, занимавшее мир два года, всего шесть месяцев тюрьмы.

Право Флоренции называться родиной «Джоконды» никто не оспаривает, но право именно этого города настаивать на перемещении портрета более чем спорно. Почему бы Неаполю не вспомнить о том, что Лиза Герардини, будущая жена торговца шелком дель Джокондо, которую написал Леонардо, была неаполитанкой? Или Франции не указать Флоренции на тот факт, что Леонардо во Флоренции не прижился и сам увез портрет «Моны Лизы» во Францию и тот никогда в Тоскану больше не возвращался (после смерти художника картину унаследовал его ученик Салаи, несколько лет «Джоконда» пребывала в Милане в его семье, а потом была выкуплена королем Франциском I)? Никто не упоминает об этих обстоятельствах просто потому, что они не имеют никакого значения: «Джоконда» принадлежит Франции, ее место в Лувре – это исторический и юридический факт.

Коды и кости да Винчи

Флоренция же факты не оспаривает, но бьет на чувства: один из активистов проекта, бывшая балерина, а сейчас советник по культуре флорентийского муниципалитета Карла Фраччи, предлагает «всем вместе поехать в Париж и упротить «Джоконду» вернуться». Балерине такой полет фантазии простителен: она лицо творческое, идущее на поводу у высоких чувств. Но вот главный инициатор визита шедевра на родину Сильвано Винчети – человек вроде бы серьезный, глава Национального итальянского комитета по охране культурного наследия, в который входят солидные антропологи, историки, искусствоведы и другие эксперты. Он-то что делает вид, что не понимает резонанс хранителей Лувра, которые не дают «Джоконду» на вывоз никогда и никому вот уже скоро как сорок лет?

Ушлые французы на волне разгоревшегося вокруг «Джоконды» скандала быстро нашли свой ответ на этот вопрос: Винчети – знатный прожектор. Чего журналисты только ни накопили в списке достижений этого детектива в области истории искусства и бывшего телеведущего: следы мышьяка на костях философа и теолога Пико делла Мирандолы; компьютерная реконструкция лица Данте по его черепу; работа над некоторыми текстами Петрарки, доказывающая, что их автор – девушка; в прошлом году, как раз к 400-летию Караваджо, команда под его началом обнаружила останки Караваджо в городке Порто-Эрколе, которому эта новость принесла немалый туристический доход. Леонардо – особая любовь Сильвано Винчети. В его планах – изучить останки художника в замке Амбуаз и найти в одном из флорентийских монастырей кости Лизы Герардини, что не мешает ему настаивать на том, что на знаменитом портрете на самом деле не женщина, а молодой человек – тот самый Салаи.

О неких буквах L и V в правом глазу Джоконды Винчети уже сообщал, теперь он ищет на полотне другие тайные знаки и символы. Нынешний скандал особых открытий не сулит, но внимание к фигуре «детектива-искусствоведа номер один», как называют его в прессе, уже привлек. Абсурдности ситуации добавляет то, что громкий скандал уже есть, а в Лувре никакого официального запроса от Уффици, в которую как бы планировалось привезти «Джоконду», не получали.

Невыездные шедевры

Вообще-то с прагматической точки зрения этот скандал не стоит и выеденного яйца. То есть его не должно было быть. Скандалы с вывозом на временные выставки тех или иных шедевров возникают часто, но, если они не связаны с вопросами собственности (реституция, проблемное наследство, произведения, принадлежавшие жертвам Холокоста, и тому подобные истории), они всегда имеют один и тот же вектор. Общественность и специалисты обвиняют музеи: те дали на выставку то, что вывозить нельзя.

Например, в 2006 году на тот же Лувр обрушились упреки в том, что музей послал своему партнеру – The High Museum of Art в Атланте (США) «Портрет Бальдассаре Кастильоне» кисти Рафаэля, считавшийся до этого специалистами строго невыездным. Не меньшее возмущение вызвали у французов планы Лувра и некоторых других главных французских музеев открыть «Лувр в пустыне» – выставочный зал в Абу-Даби, куда бы на время отсылались шедевры старых мастеров из парижских собраний. Серьезные обвинения звучали и в адрес российских музеев. Больше всего критике подвергся Государственный Русский музей, который в 1990-е годы катал наиболее привлекательные, но находящиеся в плохом состоянии работы русского авангарда по зарубежным экспозициям.

Подобные запреты на вывоз (а иногда и на передвижение вообще, даже внутри самого музея) есть практически в любом крупном хранилище произведений искусства. Иногда ограничения диктуются размерами. Так, французское музейное законодательство ограничивает вывоз картин, которые не проходят через переднюю дверь грузового самолета. Но чаще всего запрет на перемещение связан с состоянием вещи, ее сохранностью. В частности, категорически невыездными в музейном мире считаются «Ночной дозор» и «Блудный сын» Рембрандта, «Музыка» Матисса, тот же «Портрет Бальдассаре Кастильоне». До последнего времени российские собрания признавали невыездными почти все домонгольские иконы. Подобных предметов сотни по всему миру, и это не капризы хранителей и не строгости национальных законов по охране культурного достояния, а практика музейного дела: не рисковать, когда можно не рисковать.

При этом какой из шедевров мировой живописи никогда не путешествовал. Даже самые вроде бы «спокойные» объекты из-за войн ли, пожаров, волей монархов или тиранов, но покидали свои стены. «Ночной дозор» во Вторую мировую прятали от немцев по разным тайникам

Голландии, чуть не утопили. «Блудный сын» тогда же совершил опаснейший переезд в Свердловск. «Джоконда» меняла только резиденции французских королей, но со времен Наполеона, который попытался было ее «приватизировать» – повесил в своей спальне во дворце Тюильри, но вернул-таки в Лувр, – свое уже отпутешествовала. Двух лет после кражи 1911 года, военных скитаний по потайным местам Франции да двух политических визитов (в США – в 1963-м и в Японию с заездом в СССР – в 1974-м) ей вполне хватило. По ее душу являются вандалы всех мастей и убеждений, ее слепят вспышки туристов, ей душно и тесно. Если в нашем глобализованном мире и есть какая-то проблема с возможностью увидеть воочию «Джоконду» – это проблема приблизиться к ней в безумной луврской толпе. Но нет никакой проблемы озабоченному своей национальной гордостью флорентийцу сесть в машину, на поезд, на самолет и за несколько часов оказаться в Лувре. Это и есть музейная глобализация: когда можно – посылать выставки-эмигранты за моря и океаны, когда нельзя – делать так, чтобы любой желающий мог приехать и увидеть вожаемое на месте. И ничего страшного. Каждое обсуждение мировых экспозиций начинается с того, что один музей просит у других Леонардо-Рафаэля-Микеланджело-Тициана-Рембрандта и далее по списку. Потом их не дают. Сборы от этих выставок, может, и страдают, но шедевры остаются целы.

4 сентября 2004

Временно возвращенная ценность

«Мадонна Альба» Рафаэля из вашигтонской Национальной галереи, Государственный Эрмитаж

Рафаэль – художник безумных страстей. Только страстей не его собственных, а чужих – тех, кто любит его и кто ненавидит, кто ломает копья и перья, чтобы доказать величие или унылую холодность его вещей. И секрет здесь прост – каждому ли дано любить совершенство. Совершенство того рода, когда вообще без изъяна, без малейшего отклонения от идеала, женщину без единой родинки или чего-то иного, что отличало бы ее от всех других, корзину фруктов, словно нарисованных при помощи циркуля, гладко-синее небо или только что подстриженный газон, на котором ни единой травинке не оставили шанса быть хоть на сантиметр выше других. Совершенство картин Рафаэля для многих его нелюбителей именно такого рода. Однако нелюбовь не есть непризнание этого самого совершенства. А идеальность не всегда отсутствие идеи.

Идея главенствовала в искусстве Рафаэля Санти. Сам он формулировал это так: «... чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц... Но ввиду недостатка... в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль». Эта чистая идея, да к тому же идущая от человека, а не от бога, как это было раньше, впервые легла в основу изобразительного искусства, сделала творения чрезвычайно талантливого, но не особо оригинального мастера великими и питала искусство всех «классических» направлений на протяжении многих веков. Не поддавались ей лишь несколько раз: Рафаэля чтили, но мало ему подчинялись мастера маньеризма или барокко, его презирало рококо, им восхищались романтики, исподволь готовя антиклассицистическую революцию, которая закончится триумфом модернизма, в котором Рафаэль будет то сбрасываться, то подниматься на корабль современности, но который от Рафаэля возьмет прежде всего мысль о главенстве идеи над подра-

жанием природе, а совершенством формы по-рафаэлевски будут увлекаться уж совсем особо утонченные маргиналы.

Все эти страсти вокруг Рафаэля и его места в истории искусства витали в воздухе вернисажа. Возвращение было нервным. Совершенство «Мадонны Альбы» (ил. 2), картины, написанной между 1509 и 1511 годами, в самый зрелый, римский период творчества Рафаэля, картины, уже современниками записанной в главные его произведения, настолько очевидно, что эрмитажному зрителю остается либо честно отдаться власти этого идеального произведения, либо отстраняться от нее путем обсуждения исторических перипетий.

Экс-эрмитажные картины, столь удачно для американцев проданные большевиками, уже не в первый раз приезжают в Петербург. Эрмитаж уже принимал «Благовещение» ван Эйка и «Венеру перед зеркалом» Тициана, но случай с Рафаэлем оказался тяжелее. Продажа «Благовещения» лишила Россию непосредственного знания о ван Эйке. Продажа «Мадонны Альбы» лишила русскую культуру ее части – ведь «рафаэлевский миф», как никакой другой миф из истории изобразительного искусства, вошел в русскую культуру XIX–XX веков. Пушкин, Жуковский, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Мандельштам видели Рафаэля «Мадонны Альбы» – гения чистой красоты, сотканной из рецептов всех других великих мастеров, которым Рафаэль страстно подражал, и собственного представления о совершенстве мира. После 1931 года увидеть в России этого Рафаэля было нельзя. Может быть, в значительной степени мы лишились и возможности понять строки, написанные о нем русскими гениями. Поездки по чужим собраниям и визиты Рафаэля к нам могут частично ситуацию сгладить. Но шутка, сыгранная с русской культурой ретивыми обменщиками шедевров на танки, оказалась злее, чем они могли себе предположить.

1 июня 2012

Главная Мадонна

Выставка, посвященная 500-летию «Сикстинской Мадонны», Дрезденская галерея

Дрезденская галерея отмечает пятивековой юбилей своего главного шедевра уже второй сезон и с большим размахом. Осенью вокруг рафаэлевой Девы выстроились почетным эскортом Мадонны Дюрера, Грюневальда, Кранаха Старшего, Корреджо и Гарофало, дабы все это «небесное великолепие» заставило зрителя отдать дань главной Богоматери всех времен и народов – той самой «истинной Богоматери», по определению Достоевского, коей является «Сикстинская Мадонна». Сейчас галерея представляет выставку, все внимание на которой будет приковано к единственному шедевру, ради которого поколения романтиков со всей Европы готовы были гнать своих лошадей в далекую Саксонию.

Выставка многосоставная: во-первых, римский период Рафаэля, к которому относится «Сикстинская Мадонна», заказанная воинственным и расточительным папой Юлием II, оплатившим кроме того и начало строительства Донато Браманте собора Святого Петра, и микеланджеловские фрески в Сикстинской капелле, и рафаэлевские росписи в Ватиканском дворце, в том числе знаменитейшую «Афинскую школу». Здесь несколько рафаэлевских и нерафаэлевских мадонн и ангелов, которые создают юбилярше историческую «раму».

Во-вторых, история знаменательного приобретения алтарного образа из монастыря Святого Сикста в Пьяченце Августом III в 1752–1754 годах в документах и иллюстрациях. Пове-

речь в это почти невозможно, но два с половиной века об этой ставшей позже одной из главных культовых картин европейской цивилизации никто слухом не слыхивал. Понадобился исход XVIII века, почти сменившего уже классицизм на романтизм, и переезд на далекий север, чтобы «Сикстинская Мадонна» стала самой собой.

Третий, самый многообещающий пункт программы – история мифа «Сикстинской Мадонны» в разных видах искусства, при этом кураторы делают акцент не на больших именах, а скорее на массовой романтической истерии перед самим полотном и бидермайеровском использовании образа во всех мыслимых ипостасях: от обязательных зарисовок в блокнотах путешественника и на сотнях обложек журналов до карикатур, вышивок, ковриков и тарелочек. Наступивший XX век увлечение это вроде бы пригасил, но, по мнению кураторов, новый виток мифотворчества вокруг «Сикстинской Мадонны» пришелся на драматическую историю ее вывоза в СССР в 1945-м и возвращение в Дрезден через десять лет. Изложение этой истории пахнет пропагандой с обеих сторон, и тут действительно есть с чем поработать. Абсолютный катарсис ждет зрителей этой части выставки при созерцании полотна советского живописца Михаила Корнецкого 1984–1985 годов создания «Спасение „Сикстинской Мадонны“» из рижского музея. Солдат раненый и солдат здоровый обрамляют сидящую перед картиной с огромной лупой в руке женщину в надетом на военную форму белом халате – ненавязчивая такая отсылка к рафаэлевскому композиционному треугольнику, делающая патетический сюжет гомерически смешным.

Отдельного разговора удостоились два ангела в нижней части именитого шедевра. Их выудили из общей композиции почти сразу, как ее саму поголовно полюбили – на рубеже XVIII–XIX веков. И тут же пустили в оборот – сладкие малютки гуляли и гуляют до сих пор с картины в картину, с открытки на открытку, с блюдечка на ложечку и достойны звания легенды китча едва ли не больше, чем сама «Сикстинская Мадонна».

Роскошная, прямо скажем, история сочинена немецкими кураторами к юбилею дрезденской Девы. Однако что немцу хорошо, то русскому – тоска. Ну что нам их бидермайер с его пискарами и визгами перед Рафаэлем, когда у нас самих был создан такой культ «Сикстинской Мадонны», что от рефлексий по ее поводу не отвязаться до сих пор. В России, как водится, и Рафаэль – больше чем Рафаэль. По нему, как по лакмусовой бумажке, проходят границы стилей и моды на идеи, личных страстей и общественных воззрений. Европа «Сикстинскую Мадонну» ценила, Россия ее обожала. Геополитическая составляющая тут, конечно, чрезвычайно важна: Дрезден – почти обязательная остановка на пути из столиц Российской империи в Европу. Наш grand tour чуть ли не начинался именно в Дрездене и именно с осмотра Дрезденской галереи. Нет ни одного из оставивших путевые записки сколько-нибудь художественно ориентированного русского путешественника конца XVIII – XIX века, не описавшего посещение этого собрания. И какие бы иные картины ни обращали на себя внимание авторов этих травелогов, «Сикстинская Мадонна» в них есть всегда. По именам вознесенных на тот или иной индивидуальный олимп художников можно судить о вкусах эпохи. По оценкам, данным рафаэлевской Мадонне, стоит говорить об идеалах.

Одним из первых был Карамзин. За ним много и пылко писали о галерее и Мадонне в ней Жуковский и Кюхельбекер. Писал посреди наполеоновского похода Федор Глинка. Писали Брюллов, Александр Иванов, Герцен, Огарев, Белинский, Фет, Толстой, Гончаров, Полenov, Крамской, Стасов, Репин, Суриков, Достоевский, наконец. Писал, как вы, без сомнения, помните, и Пушкин – саму картину не видал, знал по гравюрам, но упоминал не раз и уж точно имел о ней свое определенное мнение.

Весь этот своеобразный «рафаэлевский текст русской литературы» легко укладывается в стилевую формулу века – от романтизма к натурализму и критическому реализму. «Сикстинская Мадонна» как идеальное воплощение прекрасного в искусстве у ранних романтиков («небесная мимоидущая дева» у Жуковского, «божественное творение» у Кюхельбекера).

Как источник вчувствования, операции по наделению героев Рафаэля и его самого субъективными переживаниями в послепушкинскую эпоху («это не Мадонна, это вера Рафаэля» у Бестужева-Марлинского; «Рафаэль носил в душе во всю свою жизнь идеал Мадонны и Христа... Как он понял этого ребенка... как будто ребенок уже хочет говорить народу о тайнах неба» у Огарева). Как шедевр своего времени – впервые у Белинского: «Мадонна Рафаэля – фигура строго классическая и нисколько не романтическая», «Она глядит на нас с холодной благосклонностью, в одно и то же время опасаясь и замараться от наших взоров и огорчить нас, плебеев, отворотившись от нас». Как та красота, которая нас всех спасет, у Достоевского. Итогом векового поклонения «чистейшей прелести чистейшему образцу» станет приговор Толстого: «Мадонна Сикстинская... не вызывает никакого чувства, а только мучительное беспокойство о том, то ли я испытываю чувство, которое требуется».

Весь XX век под словами Толстого готовы будут подписаться миллионы поклонников другого, жаркого и страстного искусства. Слишком долго считалось, что любовь к Рафаэлю – признак неразвитого вкуса. Настолько долго, что эта любовь в конце концов стала свидетельством принадлежности самой что ни на есть утонченной культуре. На самом же деле подвинуть Рафаэля с его пьедестала не могли даже напрочь отказавшие титану Возрождения в искре божьей Стасов и компания. Выведя на первые роли романтический миф о Рембрандте и противопоставив высокие буйные страсти Микеланджело безжизненной конфетной холодности рафаэлевских дев, критики-«реалисты» не добились ничего. Краткий показ «Сикстинской Мадонны» перед возвращением из Москвы в Германию сокровищ Дрезденской галереи реноме ее автора только упрочил. Тут, как, по легенде, справедливо заметила Фаина Раневская на недоуменное хмыканье «интеллектуалов» перед «Сикстинской Мадонной», «эта дама столько столетий стольким нравилась, что теперь она сама имеет право выбирать, кому нравиться».

У русского рафаэлевского мифа есть важный нюанс: логоцентричность русской культуры столь высока, что только тот живописец, который вошел в плоть и кровь русской литературы, может занять исключительное место в нашем отечественном пантеоне. Поэтому суховатые перечисления достоинств картины у Карамзина, чистые слезы Жуковского, религиозно-классовые сомнения Белинского, восторги Фета, нервические рыдания Достоевского, защита Мадонны Гончаровым – все-все это сработало на недостижимую высоту, на которую был вознесен Рафаэль в одной отдельно взятой стране. Главный поэт – Пушкин. Главный композитор – Моцарт. Главный живописец – Рафаэль.

7 октября 1994

Луврский «Шулер» не обманул петербургскую публику

«Шулер» Жоржа де Ла Тура из собрания Лувра, Государственный Эрмитаж

Нам может казаться, что всеобщая история искусств вряд ли способна претерпеть какие-либо значительные изменения. Несколько эффектных атрибуций в год не делают переворота в науке, поскольку не меняют основу основ – набор имен и фактов. Однако, при всей своей кажущейся стабильности, история искусств привыкла к неожиданностям. Блестящий пример тому – творчество лотарингского художника XVII века Жоржа де Ла Тура, роль которого по настоящему оценили только в начале XX века.

Трудно определить автора того или иного анонимного произведения. Не легче найти новые работы известного мастера. Но для того, чтобы соединить встречающееся в хрониках имя и рассеянные по музеям картины, иногда требуются столетия. На протяжении двух веков Жорж де Ла Тур, хоть и упоминался в некоторых словарях французских живописцев и гравиров, не числил за собой ни одной работы, известной под его именем. Ситуация резко переменялась в середине прошлого столетия, когда приход «реализма» во многом перевернул тогдашние представления о старом искусстве.

«Реализм», коим так славен французский XIX век, искал свои корни в XVII веке. Чрезвычайно популярными стали караваджисты, малые голландцы, а произведениями Калло или братьев Ленен гордились лучшие собрания Франции. Именно в это время французским художественным критиком Теофилом Торе был «открыт» Вермеер Делфтский. Тогда же впервые появились восторженные описания картин, знакомых нам как произведения Ла Тура. Но до открытия подлинного имени их автора было еще далеко. Лишь в 1915 году немецкий исследователь Герман Фосс сделал попытку соотнести три анонимные картины из Нанта и Ренна с архивными документами, связанными с именем Ла Тура. За последующее десятилетие поиски его картин стали напоминать увлекательную погоню. Встретить подлинник лотарингца считалось исключительной удачей. К первой монографической выставке Ла Тура в Париже в 1934 году их было найдено уже двенадцать. В это число входил и подписной «Шулер», обнаруженный парижским коллекционером Пьером Ландри в 1926 году под старым шкафом в лавке антиквара. Экспозиция 1934 года ни у кого уже не оставляла сомнений, что в историю французского искусства будет вписано еще одно блистательное имя.

Существует множество ученых трудов о реалистичности Ла Тура, о своеобразии его религиозных композиций, об экстравагантном мистицизме его полотен. Еще больше было сказано о яркой индивидуальности, о бесспорном живописном мастерстве лотарингского мастера. Но если XIX век увидел в нем «живописца реальности», который «превращал в ангелов простых лотарингских служанок», то XX научился ценить в нем великолепное сочетание архаики и новаторства.

21 ноября 2011

Шпана с кисточкой

Выставка Караваджо, ГМИИ

Выставка Караваджо (1571–1610) в ГМИИ – это, по большому счету, культурный шок. Мало того что Караваджо на ней много (одиннадцать полотен первого ряда), так еще и впервые мы получаем возможность говорить о работах одного из самых революционных мастеров барокко в частности и западной живописи в целом на живых примерах. Говорить и видеть первого «современного» художника, создавшего новое искусство и за какие-то десять лет заставившего всю Европу перейти на его язык. Смотреть обязательно – актуальность гарантируется. Благо и сам Микеланджело Меризи, известный всему миру как Караваджо, был крайне колоритной персоной: художник страстный, неровный, буйного нрава и сомнительного поведения, гений и убийца, вундеркинд и наглец.

В России Караваджо – это прежде всего эрмитажный «Лютнист», картина светлая, ясная, хоть и озадачившая отечественных знатоков неявной половой принадлежностью главного героя, отчего в музейных изданиях это то девушка, то юноша. Но теперь московская выставка

показывает «полного» Караваджо: от «Мальчика с корзиной фруктов» из галереи Боргезе, в котором человек уподобляется фруктам, а все вместе они составляют чуть ли не открытый Караваджо жанр портрета неживой природы, до одной из самых важных его картин – «Положения во гроб» из Музеев Ватикана. Огромная, темная, с торжествующим столпом света, страстная и холодная одновременно, она стала притчей во языцех сразу после создания. Религиозная истовость не давала проклясть ее, как проклинали караваджемских гадалок и мальчишек, но недаром картину обвиняли в том, что это не библейская сцена, а просто-таки похороны предводителя цыганского племени. Вокруг собраны вещи не менее знаменитые, в большинстве своем зрелого римского периода, – «Христос в Эммаусе» из миланской Пинакотекки Брера, два «Иоанна Крестителя» (из Капитолийских музеев и из галереи Корсини), «Обращение Савла» из церкви Санта-Мария-дель-Пополо, «Молитва святого Франциска» из палаццо Барберини. «Гениальное чудовище» европейского барокко предстанет во всей красе.

Мы довольно много о нем знаем, но почти каждый факт его небедной биографии превращен в сверхзначительный или романтизирован. Ранняя одаренность читается как признак почти физиологической гениальности. Буйный нрав – ментальные нарушения. Гомоэротизм его произведений возвел их автора в ранг гей-иконы. Якшался с кем попало, выискивал своих моделей то в борделях, то в сточных канавах – ему сразу приписали плебейское происхождение. Ну а уж история с убийством соперника по игре в мяч и вовсе породила массу сплетен, апокрифов и рассуждений на вечную романтическую тему «Гений и злодейство».

Микеланджело Меризи был гением, но не злодеем – так, обычная шпана. Родившийся в 1571 году в Милане в очень приличной семье строителя и дочери землевладельца из городка Караваджо, патронируемый вдовой маркиза Сфорцы, он был чрезвычайно способным, но совершенно неуправляемым. Лелеемая матерью мечта о духовной карьере для сына довольно быстро была похоронена, и в двенадцать лет будущего Караваджо отдадут в мастерскую к ученику Тициана и местной знаменитости Симоне Петерцано. Там он получает уроки экспрессивной и немного брутальной ломбардской школы, из которой, впрочем, потом пойдет его знаменитая темнота, совершает с учителем очень важное для своего будущего искусства путешествие в Венецию, шляется где ни попадя, проигрывает все присылаемое матерью в азартные игры, ввязывается в ссоры и драки и впервые попадает в официальные бумаги в связи с убийством. Кем он там был, соучастником или свидетелем, не очень ясно, но Милан он спешно покидает.

Где-то около 1591 года он появляется в Риме. Уже сиротой, без гроша, без брошенных в Милане картин, но еще при влиятельных покровителях. Он живет то в одном доме, то в другом, то делает копии, то работает на своеобразном художественном конвейере, на потребу туристам кропая по три «головы» в день, то – и это уже шаг вперед – оплачивает кров и еду своими картинами. Всего в Риме Караваджо проведет чуть больше десяти лет. Он очень быстро стал знаменитым. Знаменитым скандально (его вещами восхищались столь же рьяно, сколько и бранили), но заказы он получал все более и более престижные и, в общем, успел поработать для всех, для кого тогда работать стоило, – для самых крупных коллекционеров, для самых влиятельных католических орденов и братств, для нескольких кардиналов, и даже пытался писать портрет папы.

Сначала это была слава его ранних вещей – тех плотно сбитых молодых людей в цветах и фруктах, с которыми для широкой публики имя Караваджо ассоциируется прежде всего. Потом пришли большие заказы на религиозные сюжеты, и они в исполнении ломбардского вундеркинда были не менее провокативны, чем его же юные оборванцы и завсегдатаи кабаков с черными ногтями, цыганки в лохмотьях, пожухлые листья в венках или червивые фрукты на столах. Главное обвинение картинам Караваджо – он принес в искусство высоких сюжетов зеркальное отражение низкой жизни. И тут сравнение с антихристом от живописи, брошенное в адрес Караваджо испанским живописцем и теоретиком Винченцо Кардуччи в 1633 году, не

казалось слишком сильным. Его Богоматерь подтыкала юбку словно прачка, святая Анна была безобразной старухой, яства Христу подавал приятель художника, кабатчик, на первом плане его картин святые демонстрировали босые грязные ноги, апостолы сияли лысыми и тянули сморщенные руки, а изумительное «Успение Богоматери» и вовсе тыкалось в глаза зрителю сизыми, со следами трупного окоченения, отеками ногами Богородицы. Можно было возмущаться таким натурализмом, отказывать художнику в приеме в Академию святого Луки, называть гениальным чудовищем, но устоять перед мастерством Караваджо и его феерическими световыми экзерсисами удавалось редко. «Караваджизм» расплодился по Риму и, через постоянных визитеров папской столицы, по всей Европе как зараза. Рубенс и Ластман видели Караваджо в Риме, до Веласкеса и Рембрандта слухи о нем могли дойти окольными путями, но уже в середине XVII века «караваджизм» стал одним из самых распространенных акцентов в европейской живописи.

Караваджо знал себе цену, но со славой больше играл, чем носился как с писаной торбой. Он любил отметить у других, будь то друзья или враги, признаки подражания тем или иным своим находкам. Ходили даже слухи, что в обмен на донос на насмешников из круга художника доносчик не просил у Караваджо денег или привилегий, а хотел научиться писать «затененную фигуру в стиле Караваджо». Оплата низких услуг тренировкой в создании эффектного художественного приема – отличная иллюстрация нравов.

Сам же художник со времени миланских гулянок не остепенился ни на йоту: «Недостаток его состоит в том, что он не уделяет постоянного внимания работе в мастерской: проработав две недели, он предается месячному безделью. Со шпагой на боку и пажом за спиной он переходит из одного игорного дома в другой, вечно готовый вступить в ссору и схватиться врукопашную, так что ходить с ним весьма небезопасно», – писал о нем очевидец в 1601 году. В 1603-м его с друзьями тащат в суд бывшие приятели за оскорбительные стишки, затем визиты к судье учащаются, а после того, как в мае 1606-го он убивает в драке молодого римлянина и оказывается приговоренным к смертной казни, художник вынужден бежать. Следующие четыре года – Мальта, Неаполь, заказы, тюрьма, побег и смерть в 38 лет от малярии за несколько дней до прибытия письма о папском помиловании.

За всей этой романтической (и романтизированной донельзя) биографией стоят картины. Картины, перевернувшие историю итальянского искусства с ног на голову и оставившие след во всей европейской живописи. Там, где до Караваджо было возвышенное, он увидел низкое. Туда, где воспевали чистоту, он принес уличную грязь. Красоту заменил безобразием. Идею – правдой жизни. Свет – темнотой. Ренессанс – барокко. По силе впечатления, производимого его полотнами на современников, его можно сравнить с самыми радикальными именами модернизма: он так пугал своего зрителя – куда там экспрессионистам всех мастей, диктовал моду на формальные приемы как самый заправский постимпрессионист, был любопытен и преклонялся перед натурой не меньше Курбе, бравировал виртуозностью не хуже Пикассо, а по влиятельности художественного языка, растиражированного по всей Европе в считанные годы «караваджизма», с ним может сравниться только сам Уорхол.

7 апреля 1994

Мода на маньеризм дошла и до Петербурга

«Лота с дочерьми» Иоахима Эйтевала, Государственный Эрмитаж

Выставка одной картины – явление редкое, всегда примечательное, но в то же время чрезвычайно ответственное. Только исключительное произведение может претендовать на столь высокую честь. На этот раз Эрмитаж представляет не знаменитый шедевр, включенный во все реестры истории искусства, а, напротив, неизвестное доселе даже специалистам полотно, способное украсить экспозицию любого крупного музея. Оно было найдено в старинном особняке, где располагался петербургский театр Музкомедии, и только счастливая случайность спасла его от дальнейшего забвения. Попав на экспертизу в Эрмитаж, картина была атрибутирована как оригинальная работа Иоахима Эйтевала (1566–1638), авторское повторение которой находится в Окружном музее Лос-Анджелеса.

Однако, скорее всего, картина не удостоилась бы такой выставки, если бы находка эта не была столь своевременной. С появлением этого полотна в собрании музея увлечение маньеризмом, которое для европейских интеллектуалов конца XX века – обязательный знак «посвященности», близко коснулось и Эрмитажа, доселе неподвластного веяниям моды. Послав в декабре прошлого года свою новинку на выставку «Рассвет Золотого века» в амстердамский Рейкс-мюсеум, Эрмитаж стал участником крупнейшей экспозиции голландского искусства конца XVI – начала XVII века. А сделав «Лота с дочерьми» (ил. 3) центральным событием целой выставки, музей предлагает и петербургскому зрителю приобщиться к европейскому увлечению. Особый колорит экспозиции придает точность, с которой хранитель Ирина Соколова подобрала сопровождающие основное полотно экспонаты. Зритель может увидеть три другие работы Эйтевала из фондов Эрмитажа, на фоне которых последнее приобретение выигрывает, познакомиться с репродукциями других композиций на ту же тему и даже сопоставить настоящие предметы быта XVII века с блестящими натюрмортами Эйтевала. Дидактичность, обязательная для такого типа экспозиций, только усиливает нравоучительную интонацию, столь любимую голландцами. Ведь история грехопадения Лота у Эйтевала остается вечным напоминанием об одной из главных христианских добродетелей – умеренности.

10 января 2004

Принц маньеризма

Выставка «Пармиджанино в веках и искусствах. К 500-летию со дня рождения», Государственный Эрмитаж

То, что в России плохо знают Франческо Пармиджанино (1503–1540), не наша вина, но беда, чистой воды наследие вкусов советского искусствоведения. Это было «не наше» искусство – слишком красивое, слишком эстетствующее, слишком экзальтированное, абсолютно

нереалистичное, откровенно гедонистическое и очень уж телесное. То, что не менее ста лет маньеризмом была поражена вся Европа, что без маньеризма не понять перехода от Ренессанса к барокко, советскую науку не останавливало. Она легко перешагнула через это «досадное» столетие, и термин «маньеризм», хоть и отмеченный Большой советской энциклопедией, не вошел в большинство популярных учебников по истории искусства. Пока мы смотрели на маньеризм широко закрытыми глазами, Запад пережил несколько приступов страстной моды и, успокоившись, стал изучать и выставлять маньеристов столь же пристально, как и всяких Рембрандтов-Веласкесов. Мы же вынуждены догонять. Эрмитаж в этом смысле – хороший помощник. У него достаточно работ Голциуса, ван Мандера, Приматиччо или Понтормо, чтобы составить общее представление о маньеризме. Может он ответить и за персоналии. 500-летие Пармиджанино, принца маньеризма, как его любят называть европейские исследователи, – сильный ход в этой игре.

Самая известная картина Франческо Пармиджанино (выходца из Пармы, настоящее имя которого было *Girolamo Francesco Maria Mazzola*) – «Мадонна с длинной шеей». Самый известный автопортрет – в вогнутом зеркале. Изощреннейшие ракурсы, изысканно удлиненные фигуры, ирреальный мир, нематериальное существование – таким 18-летний пармский последователь Корреджо вошел в Рим и таким он его завоевал. «Новым Рафаэлем» двора папы Климента VII он пробыл недолго. Через четыре года, в 1527-м, после разграбления Рима, Пармиджанино покидает город. Некоторое время обитает в Болонье, где много работает в новой тогда технике офорта, переезжает в Парму, искусством практически не занимается, живет уединенно, увлекается алхимией, является постоянным объектом многочисленных слухов и рассказов. За неисполнение заказа на роспись церкви братства делла Стуката садится в тюрьму, бежит оттуда и вместе с друзьями скрывается в местечке под Пармой. Где и умирает от лихорадки в возрасте тридцати семи лет, завещав похоронить себя обнаженным, с кипарисовым крестом в руках. Уже через три года после смерти Пармиджанино большинство его картин были гравированы, дабы удовлетворить бешеную моду на его произведения по всей Европе.

Трагическая биография, юный гений, пронзительный надрыв его работ, прижизненная слава нового Рафаэля и вечная слава неиссякаемого источника для цитирования и рефлексии потомков – вот история, которую рассказывает эрмитажная выставка. Экспозиция почти исключительно графическая. Несколько собственноручных рисунков (в том числе три из собрания ГМИИ имени Пушкина), полтора десятка собственноручных офортов и массу гравюр его последователей и поклонников лишь оттеняют образы художника, в разные времена возникающие на фарфоре, в эмали или на резных камнях. Таким образом, сюжетом выставки оказывается не техника офорта или история репродуцирования живописных произведений граверами, но история восприятия работ великого мастера, открывшего собой в 1520-х годах итальянский маньеризм и повлиявшего на сотни разных художников всего мира. Куратор выставки Аркадий Ипполитов изящно доводит свой рассказ до аллюзий на Пармиджанино и мифы о нем в текстах Уайльда, Золя, Бальзака, Гоголя, Гаршина или Набокова. Красивая теория. Ведь жизнь художника, заключенная между автопортретами 17-летнего красавца в вогнутом зеркале и бородатого 37-летнего старца, остается одним из самых соблазнительных мифов европейской культуры.

6 сентября 2016

Мир в интерьере

«Географ» Яна Вермеера из Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне, Государственный Эрмитаж

На сегодняшний день подлинных картин Вермеера в мире насчитывается тридцать пять. Время от времени делаются попытки прибавить к ним хотя бы одну, но они быстро проваливаются. Самая убедительная попытка была сделана великим поддельщиком Хансом ван Меегереном в начале 1940-х, но и она закончилась полным фиаско да еще с тюремным финалом. Работы ван Меегерена, правда, на современный взгляд вообще рядом с Вермеером не стояли, но желание обрести своего Вермеера у его покупателей было велико, а точных знаний о предмете (как и качественных цветных репродукций) гораздо меньше, поэтому их ошибки вполне понятны. На этом эпизоде чуть более чем полувековая вермеерова лихорадка закончилась – пришлось смириться с тем, что все вещи известны и они наперечет. И, что гораздо сложнее, пришлось смириться еще и с тем, что в конце XIX века, когда с легкой руки переоткрывшего Вермеера миру Торе-Бюргеру он вошел в дикую моду, у американцев было куда больше денег, чем у европейцев, и львиная доля сокровищ уплыла за океан. России тоже есть что тут оплакать – несколько Вермееров проходили через руки русских коллекционеров, но либо были проданы ради пиковых цен, либо вовсе показались неубедительными (так, например, мы потеряли «Аллегория веры», попавшую в собрание Дмитрия Ивановича Щукина и считавшуюся в Москве работой малого голландца Эглона ван дер Нера). Сомневаясь в правильности атрибуции, владелец картины отправил ее за рубеж, сейчас она в Метрополитен-музее.

Приехавший к нам «Географ» – вещь датированная (1669), подписанная (даже дважды), очень знаменитая и одна из самых загадочных в вермееровском корпусе. Она сделана как бы по тем же лекалам, что и женские «портреты» художника, – окно слева, сильный источник дневного света, прямые углы мебели и рам, одинокая фигура у окна, светоносные поверхности бумаг и светопоглощающие поверхности тканей и ковров. Тишина, покой, умиротворение, одухотворение повседневности, метафизика банальности. В то же время «Географ» как бы вообще не очень понятно о чем написан. Тут даже фигура главного героя вызывает кучу вопросов: название «географ» не авторское, оно окончательно прилипло к картине не так и давно, в каталогах XVIII века она проходила под названиями «Математик», «Философ», «Архитектор», «Геометр».

Портрет молодого человека в домашнем платье, на минуту отвлекшегося от своей работы явно технического (измерительного?) свойства. Об этом циркуль в его руке, фолиант перед ним, свернутые чертежи (карты?) под окном. Об этом же глобус на шкафу за его спиной и часть карты на стене. Последние никоим образом не соотносятся напрямую с географическими занятиями – наличие земного (а чаще всего и второго – зодиакального) глобуса в композиции у голландцев XVII века могло напрямую отсылать к жанру *vanitas*, а могло быть частью интерьера состоятельного горожанина, социальным означающим. Тут важно также, что весь XVIII век эта картина шла в паре с другой, названной «Астроном» (1668, Лувр), на которой похожий (а может быть, и тот же самый) молодой человек в домашнем платье сидит у того же окна, на фоне того же шкафа, а перед ним зодиакальный глобус (как бы недостающий предмет первой композиции).

Ускользящее понимание сюжета тем не менее совершенно не мешает созерцанию этого шедевра. Это тот случай, когда понимание могло бы добавить, но никак не в корне изменить впечатление от картины. Да и был ли особый сюжет? Или это парный портрет? Век модернизма любил в Вермеере не конкретику, а именно что то самое впечатление (*impression*), которое удавалось ему чуть ли не лучше всех импрессионистов вместе взятых. Это когда глаз не оторвать, когда в картинуходишь с головой, когда улочки, комнаты и «Вид Делфта» всю жизнь будут казаться тебе символом земного рая, свет, льющийся из вермееровского окна, – идеальным, а каждая пылинка в его луче – отражением вселенной.

27 сентября 2001

Абсолютный шедевр в Эрмитаже

«Дама в голубом, читающая письмо» Яна Вермеера из собрания Рейксмузеума, Государственный Эрмитаж

Чужие шедевры продолжают прибывать в Эрмитаж. На этот раз привезли картину, которая в современной культурной мифологии является настолько безусловным шедевром, что почти все предыдущие выставки серии «Шедевры музеев мира в Эрмитаже» меркнут рядом с ее славой. Точнее было бы сказать, что не только «Дама в голубом» (*ил. 4*), но и вообще каждая из тридцати пяти сохранившихся картин Яна Вермеера Делфтского (в новейшей русскоязычной литературе встречается также написание Вермер) считается абсолютным шедевром. А их автор – одной из главных загадок истории западноевропейского искусства.

Поводов к этому предостаточно. Во-первых, до середины XIX века о Вермеере мало кто слышал и уж точно никто не считал его гениальным художником. Во-вторых, его работы ни на какие другие не похожи. В-третьих, о нем толком почти ничего не известно. Сухие биографические факты: родился в Делфте в 1632 году, крещен в протестантской вере, сын зажиточного торговца шелком, унаследовал семейное дело, самостоятельно занимался живописью, в 1653 году стал членом Гильдии художников Святого Луки, в том же году женился на Катарине Болнес, имел одиннадцать детей, умер 43-летним в 1675 году. У кого учился, уезжал ли из Делфта дальше Гааги и Амстердама, был ли за границей, с работами каких мастеров был знаком и какими восхищался – никаких точных данных об этом нет. Зато известно другое. Когда Вермеера открыли и превознесли французские эстеты второй половины XIX века, он моментально стал самым востребованным художником. За его полотнами гонялись коллекционеры, перекупая их друг у друга за все большие деньги, пока не стало ясно, что больше его картин на рынке нет. Тогда в ход пошли притянутые за уши атрибуции и подделки. Самые известные в истории фальсификации живописи – подделки ван Меегерена – были подделками под Вермеера. Сегодня цены на картины Вермеера достигают десятков миллионов долларов, билеты на его выставки раскупают задолго до вернисажа, и каждый, даже самый богатый музей, в котором есть хоть один Вермеер, числит его среди главных своих шедевров. В России Вермеера нет вообще, да и на привозных выставках в Москве и Петербурге появлялось не больше пяти картин.

Все картины Вермеера непохожи друг на друга, но каждая вполне может поставить перед ее зрителем главный вопрос, связанный с Вермеером, – почему это гениально? «Дама в голубом, читающая письмо» написана в 1663–1664 годах, относится к распространенному в голландской живописи XVII века жанру любовного письма и тем схожа с другими знаменитыми

картинами на ту же тему – от Ливенса до Терборха. Вот только пишет Вермеер это не как все. Станный холодный свет, женская фигура строго-строго в профиль, неммыслимо прямые углы, из которых сконструирована картина, пронзительно голубой цвет и никакого намека на действие, на чувства. Свет, цвет, покой. Эта формула про искусство Вермеера в целом. Этого вроде бы мало для нормального малого голландца, но абсолютно достаточно для великого. За этот неземной покой искусства для искусства его любили (культ Вермеера идет от Пруста, Ренуара, Клоделя), от него вел свою геометрическую гармонию Мондриан, в нем видели мистицизм не склонного к мистике века (Дали), но за него же ругали, обвиняя в отсутствии идеи и чувства стиля (Хейзинга). Вот только никто так и не смог объяснить, откуда это у странного маленького художника из бюргерского Делфта. Сейчас пытаются доказать, что он бывал в Италии и хорошо знал работы Караваджо и караваджистов, что он видел вещи Рембрандта. Но, похоже, и это мало что прояснит в художнике, так и обреченном остаться делфтским сфинксом.

12 марта 2019

На высоте снижения

Выставка Якоба Йорданса, Государственный Эрмитаж

Это первая в России масштабная экспозиция одного из наиболее значительных фламандских живописцев XVII века. В четверке главных фламандцев золотого века – Рубенс, ван Дейк, Снейдерс и Йорданс, почетное место последнего подробно описано в учебниках, но в художественной иерархии отечественного зрителя явно не отражено.

Работ Якоба Йорданса (1593–1678) в России не так уж и много, но собранные вместе они вполне тянут на внятное высказывание о художнике и его непохожести на других. Тем более что самые важные и яркие вещи ведут свою русскую историю от закупок Екатерины Великой, а ее художественные агенты знали толк в том, что и где купить. Сейчас екатерининские приобретения, происходящие из собраний Уолпола, Гоцковского, Брюля, барона Кроза, а также несколько картин от Шуваловых, Нарышкиных, Шереметевых, Кушелева-Безбородко в основном разделены между Эрмитажем и ГМИИ, еще пара-другая оказались в Екатеринбурге, Нижнем Новгороде и Перми. Одно полотно на выставку предоставила РПЦ, владеющая йордановским «Оплакиванием Христа», подаренным Екатериной II Александро-Невской лавре в 1794 году. Весомый раздел рисунков на экспозиции не столько призван дополнять историю живописной эволюции художника, сколько готов рассказывать об очень своеобразном фламандском рисовальщике, чья графика совсем не всегда является эскизом к будущей живописной композиции, как это было принято, в частности, у Рубенса, но существует в совершенно самостоятельном поле.

В истории фламандского искусства есть только одно солнце. И это, естественно, Рубенс. Даже когда солнце закатилось, в его тени оказались все, кто брался за кисть в Антверпене и на много миль вокруг него. Повезло ван Дейку – он и писал все больше не на родине, а со своими портретами худосочных и бледных английских аристократов вообще ушел в сторону от короля жизнелюбцев Рубенса. Весомость мастера сочнееших в мире натюрмортов Снейдерса сомнению никогда не подвергалась, но границы жанра стали отличной защитой от солнечного ожога лучами гениального собрата. Йорданс же оставался и остается до сих пор в рубенсовской тени, хотя эти два художника говорят совсем о разном.

Там, где у Рубенса страсти и бешеное движение, у Йорданса – плоть, свет, фактуры повседневной жизни. Там, где Рубенс улетает в небеса, Йорданс прижимается к земле. Рубенс играет в рискованные игры с королями, Йорданс же предпочитает народные поговорки и пословицы. Рубенс и Йорданс начинали в мастерской одного и того же мастера, Адама ван Норта, но настоящее образование первый получил в Италии, у Леонардо, великих венецианцев, у античных скульпторов. Йорданс же, рано женившись на дочери учителя, вообще от Антверпена почти не удалялся. Блистательное гуманитарное образование старшего из этой пары против скромного ученичества у младшего. Кардиналы, монархи и придворные среди главных заказчиков Рубенса против куда более скромных покупателей у Йорданса. Потом, после смерти Рубенса в 1640 году, Йорданс по этой части вполне нагонит собрата – он почти официально будет числиться главным из живущих фламандских живописцев. И даже переход из католичества в протестантизм (более того – кальвинизм) не помешает сильным католического мира заказывать у него декор для своих дворцов. А тут и победившие амстердамские бюргеры подтянулись, так что заказы в мастерскую Йорданса, насчитывающую к этому времени уже пятнадцать учеников, сыпались бодро.

И было бы это сравнение вполне убедительным и многое бы объясняло в расположении этих двух фигур на художественной сцене Антверпена, если бы их вообще стоило сравнивать. В постоянном поиске «главного» гения в истории искусства виноваты, как водится, французы. Это они, сочинившие первую внятную историю европейского искусства, беллетризировали ее по максимуму. Гении XVII века – это Рембрандт, Рубенс и Караваджо. Иного не дано. Романтизированные биографии, толстые каталоги, многозначные славословия – и миф о трех китах готов.

Йордансу его, конечно, не разрушить. Но он вообще не по этой части. Он повторял за Рубенсом ровно до той поры, пока не стал самостоятельным, через разного сорта караваджистов он получил уроки тотальных света и тьмы, воспринял сниженный пафос евангельских сцен и из этой смеси сотворил свой мир. Святые у Йорданса ходят по брэнной земле, у них могут быть стертые ноги и натружены руки, а пути спускаются к почтенному фламандскому столу, как еще парочка детей и без того многодетного семейства; зато жанровые сцены с крестьянами и купцами полны величия и статуарности. И если искать тут важнейшую для художника традицию, то искать ее стоит в том, с чего Йорданс начал, – в искусстве настенных декораций. Никто так не умел превратить свою живопись в затягивающий зрителя в себя «кадр» – панорамный, без глубокого фона, чуть ли не с выпадающими на тебя почти трехмерными героями. Очень барочная и очень современная манера. Не говоря уже о том, что иногда, как в случае с московским «Бегством в Египет», например, это еще и гениальная живопись.

10 июля 2006

С днем ван Рейна

Рембрандту ван Рейну исполнится 400 лет

Что нам показывают про Рембрандта

Про Рембрандта в этом году забыть не дадут. Только в официальном расписании юбилейного года – восемьдесят четыре солидные академические выставки по всему миру – от Японии

до Канады и бесчисленное количество сопутствующих мероприятий, от фильмов до мюзиклов. Родина героя здесь, конечно, впереди планеты всей – бесконечные автопортреты начинают преследовать вас в любой точке пересечения государственной границы Королевства Нидерландов. Выставка в аэропорту Схипхол, проспекты во всех туристических конторах, растяжки над каждой хоть как-то приспособленной для этого улицей, билборды на автотрассах, щиты на реконструируемых домах и прочих заборах, специальные отделы во всех книжных магазинах: Рембрандт, Рембрандт, Рембрандт.

Амстердам, в обычную туристическую программу которого Рембрандт, Ван Гог и Анна Франк входят наравне с кварталом красных фонарей и марихуаной в кофе-шопах, в этом году превзошел сам себя. «Рембрандт – в поисках гения», «Сущность Рембрандта», «Рембрандт и Караваджо», «Рембрандт и Ван Гог», «Рембрандт и евреи», «Рембрандт и Библия», «Рембрандт и пропаганда», ученики Рембрандта, копии Рембрандта, гравюры Рембрандта, рисунки Рембрандта, рисунки про Рембрандта... И ладно бы какая-то выставка была наиглавнейшая, а остальные попроще, для знатоков. Так нет, музеи как заведенные соревнуются в том, кто больше шедевров у себя соберет. В этом году в Амстердаме гостят топовые вещи из коллекций Лувра, Виндзора, барона Тиссен-Борнемиса, Метрополитен-музея, Эрмитажа, Британского музея, Берлинской картинной галереи и многих-многих других самых что ни на есть почтенных собраний. Такое изобилие очень выгодно городу и удобно туристам: чтобы увидеть всего Рембрандта, сегодня можно не колесить по свету, а просто пожить некоторое время в Амстердаме – сами все привезут и все покажут-расскажут. Вот только вопрос: что именно рассказывают все эти (да и остальные, не амстердамские) выставки? Станет ли юбилейный десант шагом вперед в рембрандтоведении или окажется историей большого попсового юбилейного чеса?

Что мы знаем о Рембрандте

С точным знанием о Рембрандте все не так-то просто. А это для героя большого юбилея – большая помеха. Парадоксальным образом он, завоевавший бешеную славу уже в двадцать пять лет, признанный во всем мире воплощением Художника, оставил нам минимальное количество документов и своих собственных слов. Наше знание о нем в громадной степени основано на его произведениях – это около 600 картин, почти 1500 рисунков и около 300 гравюр.

Мы точно знаем, что его полное имя – Рембрандт Харменсоон (то есть сын Хармена) ван Рейн. Что он родился 15 июля 1606 года в университетском городе Лейдене, втором по величине городе Республики Соединенных Провинций, которую мы часто называем просто Голландией. Что он был младшим, девятым ребенком в семье потомственного мельника Хармена Герритсоона ван Рейна. Что поначалу ни о какой карьере художника речи не шло. Двенадцати лет от роду Рембрандт, единственный из всех детей в семье, был отправлен в Латинскую школу. Это свидетельствует о двух вещах: во-первых, семья была достаточно зажиточна, чтобы послать своего девятого ребенка в платную школу (семейства потомственных мельников и булочников были среди почтенных бюргерских фамилий Лейдена); и во-вторых, она явно возлагала на него большие надежды – Латинская школа была необходимой ступенью для поступления в Лейденский университет. Мы не знаем точно, для какого поприща его готовили; скорее всего, ему прочили карьеру теолога или юриста. Имя Рембрандта в университетском регистре появляется только однажды – в 1620 году. Зато мы знаем, у кого он учился живописи: сначала в Лейдене, у Якоба ван Сваненбурга, провинциального, довольно архаичного мастера аллегорических сцен, затем еще полгода – в Амстердаме, у модного исторического живописца Питера Ластмана, любимца нуворишей.

Переехав в Амстердам около 1632 года, из талантливого провинциального тинейджера Рембрандт превратился в главного городского портретиста. Он выгодно и по любви женился

на Саскии ван Эйленбурх, родственнице своего покровителя (сейчас бы сказали – продюсера), его работы прекрасно продавались, он купил в рассрочку совершенно невозможный для его кармана роскошный дом в престижном районе, был сумасшедшим коллекционером, родил сына Титуса, похоронил жену, связался с нянькой сына Гертье Диркс, которую потом выгнал и с которой потом пришлось судиться, нашел себе служанку, а в ней и любовницу – крестьянку Хендрикке Стоффелс, обанкротился, потерял свои коллекции и дом, никогда не выезжал за пределы Нидерландов, умер в Амстердаме в 1669 году.

А еще мы знаем, что он был гениальным художником. Абсолютно гениальным – из тех, чье прикосновение к холсту или бумаге воспринимается зрителем как дар божий. И этому нашему знанию не могут помешать ни лицемерие неравных друг другу работ, ни демонстрация слабых мест художника (строение тел некоторых его героев вызывает сомнения в адекватности автора, хотя в других случаях он же демонстрирует блистательное владение техникой анатомического рисунка). И, как это ни странно для юбилейных (а значит, ревизионистских по определению) выставок, почти все они – именно об этом, о гениальном искусстве. Со всеми сопутствующими сильнейшей традиции околорембрандтовского мифотворчества ахами и охами.

Что мы придумали о Рембрандте

Стремительный взлет, блистательная карьера, скандалы и суды, плохой характер, бесчисленные автопортреты, банкротство – из этих фактов вырос миф о Рембрандте, с которым по влиянию на историю западной культуры мало что может сравниться. Берет, бокал, молодая жена на коленях – провинциал, наглец и повеса. Отвергнутый заказчиками «Ночной дозор» – непонятый современниками, идущий наперекор общественному мнению, не заискивающий перед властью, позволяющий себе непослушание и художественные жесты зрелый мастер. Многочисленные бродяги, нищие и калеки на рисунках и офортах – ходил в народ. Десятки автопортретов – кривляка и самовлюбленный позер. Еврейская серия – дружил с евреями. Продолжать можно до бесконечности – в этой адской смеси вымысла и правды заварилась кипящая вот уже больше трехсот пятидесяти лет каша. Из нее писалась и история искусства «после Рембрандта». Так, классицисты всех мастей возмущались его натурализмом и упорным нежеланием следовать установленными ими законам красоты, но восхищались недоступными им самим экспрессией и энергией его работ. Французские романтики создали культ Рембрандта – культ непонятого современниками одинокого гения, отвергнутого сытым буржуазным обществом, культ, на котором XX век выстроит свою систему противостояния официального и авангардного искусства. Реалисты вели от него свою родословную, а русские реалисты так вообще готовы были увидеть в нем близкого их передвижническому пафосу народного гения – во многом благодаря пламенному, но порой совершенно не задумывавшемуся об историчности своих идейных построений Владимиру Стасову. Рембрандта в России стали считать художником социального гнева и протеста. XX век вознес его на небеса – Сезанн, Матисс, Пикассо чтили в нем высшую ипостась художественного гения. Уорхол мог бы снять перед ним шляпу – манипулировать вкусом заказчиков Рембрандт умел как никто другой. Концептуалисты вполне могли бы начать историю своего «проектного» мышления от Рембрандта: идея последовательных «состояний» офортов достойна самого изощренного постмодернистского ума.

Но Рембрандт оказался востребованным не только историей искусства. И не только историей культурных мифов, хотя образ строптивого, склочного, капризного обедневшего художника – один из самых устойчивых в нашем сознании. Воспользовались Рембрандтом даже пропагандисты. Самыми умелыми оказались, понятное дело, немцы, в первую очередь Гегель. Его идеи о том, что голландское искусство XVII века стало предвестником художественной революции века XIX, что с него началось освобождение искусства от власти церкви и государства

и даже поворот к искусству ради самого искусства, что во главе освободителей шагал Рембрандт, пали на благодатную почву. Уже при жизни Гегеля рядом с Рембрандтом и другими голландцами появились имена немецких художников. А в 1890 году объявился самозванный пророк Юлиус Лангбен с анонимным антисемитским трактатом «Рембрандт как воспитатель», прочитанным и воспринятым вполне в духе идеологии «крови и почвы». Идея привилась – сначала Вильгельм фон Боде, знаменитый директор берлинских музеев и великий знаток Рембрандта, порекомендовал Лангбена Бисмарку, который был в восторге от идеи, что Рембрандт мог бы научить германцев ценить свою собственную культуру. А потом и национал-социалисты взяли Рембрандта к себе на службу – здесь пригодились почвенничество голландца, его идейное и художественное противостояние южному, итальянскому влиянию, из которых не так уж и сложно было сотворить подлинно тевтонского гения.

То, что за четыреста лет сотворили с образом Рембрандта потомки, позволяет сегодня делать почти все, что хочется. Десятки серьезнейших монографий, сотни каталогов, тысячи статей, число которых значительно умножил юбилейный год, нисколько не отдаляют художника от народа. Гарантированная гениальность его работ при обаятельнейшей в глазах современной культуры амбивалентности его личности производит впечатление абсолютной ценности. Несмотря на многочисленные доводы ученых, что настоящий Рембрандт – это не совсем то, что мы привыкли о нем думать (а именно удачливый, водивший дружбу с первыми лицами города и республики, разорившийся не из-за отвергнутости обществом, а по собственной безалаберности в делах, умерший не забытым, а вполне себе в почете), мы будем смотреть на его темные, но светоносные полотна так, как научили нас за четыре прошедших века. Написать историю проще, чем переписать. Наш Рембрандт такой, потому что такой художник нам до сих пор нужен. Это стоит осознавать, о реальности нужно помнить, но бояться мифологии не стоит – искусство Рембрандта от всех этих интерпретаций хуже стать не может.

Рембрендинг

Рембрандт давно перестал быть просто художником, став весьма популярным брендом. И не только в само собой разумеющихся областях бизнеса, таких как, например, производство красок для живописи (ведущая марка голландской компании Royal Talens называется, естественно, Rembrandt).

Смешно, но владельцам брендов чаще всего совершенно все равно, что товары, производимые ими, очевидно противоречат биографии великого живописца. Известно, к примеру, что Рембрандт не был ловким дельцом, скорее наоборот. Тем не менее его именем в 1948 году назвали одну из крупнейших компаний страны – Rembrandt Group Limited, занимающуюся буквально всем, от производства табака и торговли алкоголем до переработки сахара и оказания финансовых услуг. Сейчас, впрочем, компания эта пользуется лишь тремя первыми буквами громкого имени и называется Remgro Ltd.

К Рембрандту-художнику вряд ли обратились бы с просьбой наладить бизнес, набрать персонал или организовать презентацию нового продукта. Зато именно с этим обращаются к Rembrandt Group LLC, работающей в США, в штате Нью-Джерси, и специализирующейся на аутсорсинге и прочих услугах крупным и средним компаниям. И уж тем более имя Рембрандта, умершего банкротом и обремененным долгами, не ассоциируется с успешным оказанием финансовых услуг. Его имя менее всего подходит в качестве названия компьютерной программы для банков, определяющей помимо прочего кредитоспособность заемщиков. Возможно, впрочем, что, назвав такое программное обеспечение Rembrandt, сотрудники компании Bankers Systems Inc. таким образом проявили свое чувство юмора.

Возможно, то же чувство юмора заставило владельцев крупной австралийской компании, выпускающей мужскую одежду и аксессуары, поставляющей клубные пиджаки сбор-

ной команде по крикету и нескольким престижнейшим частным школам страны, назвать ее Rembrandt – в честь художника, известного своей любовью к изображению живописных нищенских лохмотьев. На рынке женской одежды и аксессуаров бренд Rembrandt представляет итальянский производитель колготок Ogloblu.

Известно, что великий голландец никогда не был за границей, но это ничуть не смущает представителей гостиничного и туристического бизнеса: отели, названные в честь Рембрандта, можно найти не только в Голландии, но, например, в Марокко и Таиланде. А теплоход Rembrandt считается одним из комфортабельнейших среди круизных судов, курсирующих между побережьем США и Багамскими островами.

Приобщиться к высокому можно, даже просто почистив зубы. Производители линии средств по уходу за полостью рта Rembrandt (бренд сейчас принадлежит одному из подразделений компании Johnson & Johnson) вряд ли знают о том, что белозубую улыбку на полотнах Рембрандта найти не так легко.

12 августа 2004

Рембрандтов прибыло

«Ослепление Самсона» Рембрандта из собрания Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне, Государственный Эрмитаж

Это полотно из тех, что составляют золотой фонд своих собраний, и отсутствие их на месте воспринимается как зияющая дыра в теле музея. Для Эрмитажа такими полотнами являются, например, «Мадонна Литта» Леонардо или «Блудный сын» Рембрандта; Лувр невозможно представить без священной коровы – «Джоконды» или «Игроков в карты» Жоржа де Ла Тура, Метрополитен-музей – без знаменитой «Девушки с кувшином» Вермеера или «Портрета кардинала» Эль Греко, Институт Курто – без «Бара в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане. Подобных картин в мире не так уж много, и путешествуют они только в исключительных случаях. Таким исключительным случаем оказался обмен нашей знаменитости на их: эрмитажная «Флора» Рембрандта съездила во Франкфурт на выставку, ответом стал приезд в Петербург «Ослепления Самсона».

Эрмитажное собрание картин Рембрандта – одно из лучших в мире и уж точно самое лучшее за пределами Голландии. Эта фраза, столь похожая на дежурную строку из каталога музея, – абсолютная правда. С Рембрандтом вообще сложно: лучше говорить правду, иначе получится глупость или банальность. Глупость потому, что мало о каком художнике написано столько блистательных научных текстов, что обязывает быть особо внимательным. Банальность потому, что на русском языке как раз почти ничего, кроме банальностей, о Рембрандте не написано: все сплошь беллетристика, ни одной строгой и внятной монографии. Рембрандт на русском – художник романтический, с судьбой трудной, характером вздорным, талантом неумным и страстным. То есть такой, каким его придумали французы во второй половине XIX века. Однако в XX веке западный мир узнал другого Рембрандта: умного, порой расчетливого молодого карьериста и провинциала, знающего цену себе и другим, не гнушавшегося заигрывать с властью имущими и с самим собой, подначивая себя головокружительными художественными задачами.

Несмотря на полноту эрмитажной коллекции Рембрандта (в Эрмитаже есть даже написанная на холсте из того же, что и «Самсон», рулона «Даная»), «Ослепление Самсона» (1636) не дополняет ее, а говорит о другом. Эту картину лучше всего описывать на том, «западном» языке, потому что здесь речь идет именно о головокружительной задаче, поставленной перед самим собой молодым, всего за четыре года до этого приехавшим из достойного, но скромного Лейдена в безумно богатый Амстердам художником, решившим доказать этому надменному миру, что он не только один из лучших портретистов своего времени, но и лучший «исторический» живописец. Лучший – значит ни на кого не похожий. Рембрандт вступает в спор с богатейшей иконографией сюжета о Самсоне и Далиле, чтобы предложить свой вариант: сцену жестокого ослепления героя, лишённого волос, а с ними и волшебной силы.

Боль преданного, торжество предавшей, лица воинов, не выражающие ничего, кроме обыденности кровавой расправы, металл оружия и лат филистимлян, полуобнаженное тело Самсона, напряженный клубок борющихся тел и легчайшим облаком убегающая Далила. В одном полотне сосредоточены многие формулы рембрандтовского искусства и впервые одна из главных: «историческая» живопись больше не пересказ знаменитого сюжета, но своего рода его визуальное отражение. Вольное, конечно, но полное живых чувств и эмоций. Немного театрально? Безусловно. А может, кинематографично? Открывая выставку, директор Эрмитажа Михаил Пиотровский предположил, что по силе воздействия на современников эту картину Рембрандта можно сравнить с фильмами Квентина Тарантино. Отличный вызов зрителю этой выставки: стоит попробовать увидеть все варварство и всю справедливость такого сравнения.

10 декабря 2004

Все гениальное просто

Выставка «Роберт Мэпплторп и классическая традиция. Искусство фотографии и гравюры маньеризма», Государственный Эрмитаж

Пять залов. Черно-белые фотографии и черно-белые гравюры. XVI век и XX столетие. Маньеризм и постмодернизм. Черные и белые тела. Статика и движение. Спины, ягодицы, руки, мышцы. Цветы и античные статуи. Человек в круге и человек в квадрате. Самый холодный из великих фотографов и самый ироничный из великих гравюров. Католицизм и гомосексуализм. Безумие жизни в лицах и телах моделей и тишина наступающей смерти в автопортрете накануне небытия. Глаза умирающего художника в раструбе анфилады залов. Так выглядит первая в России выставка фотографий Роберта Мэпплторпа.

Это самый интересный на сегодняшний день плод союза Эрмитажа с фондом Гуггенхайма. Рецепт был взят обыкновенный: объединены вещи из двух коллекций, представляющие «старое» (пятьдесят гравюр из коллекции Эрмитажа) и «новое» (семьдесят фотографий из собрания фонда Гуггенхайма) искусство. Но исполнение оказалось как в haute cuisine: все по правилам, но индивидуальность повара делает блюдо шедевром. Идея выставки принадлежит куратору отдела истории западно-европейского искусства Эрмитажа Аркадию Ипполитову. Он предложил проиллюстрировать то, о чем давно говорили исследователи творчества Роберта Мэпплторпа, но что еще никогда не было предметом их особых размышлений, – связь фотографа с классическим искусством. Для классического «фона» Ипполитов избрал вещи нетривиальные, и оттого наиболее убедительные – гравюры северного маньеризма XVI века. И фон перестал быть фоном, превратился в действующее лицо.

В Берлине, где выставки Мэпплторпа и маньеристов бывали не раз, оценили именно такой поворот. Российскому зрителю придется проделать трудную работу знакомства и осмысления. Надо будет увидеть не скандально известного фотографа, икону гей-культуры, любителя снимать черные мужские тела, садомазохистов, подростков, культуристок, гениталии и цветы, почти на глазах у публики умершего от СПИДа в 1989 году, а одного из утонченнейших и блистательнейших художников XX века. Надо будет отделить сильнейший флер гомоэротизма, витающий над этими фотографиями, от собственно художественного текста, который построен по законам классического искусства. Надо будет проследить за точной, но порой витиеватой мыслью куратора, дающего пищу как для оригинальных параллелей, так и для серьезного разговора о телесности в классической традиции вообще.

Самое увлекательное в этой выставке то, что отобранные Аркадием Ипполитовым гравюры, а скорее всего, и любые другие работы харлемских маньеристов во главе с хулиганом и гением Хендриком Голциусом вовсе не являлись образцами для Роберта Мэпплторпа. Вполне возможно, что он вообще их не знал. Речь здесь идет не о влиянии, а об общем художественном языке, поразительной прямой соединяющем века. Это язык человеческого тела, превращенного фантазией и мастерством художника в универсальный инструмент познания красоты и идеала. Идеалы с веками менялись, но язык сохранился. Эрмитажная выставка это блистательно доказывает.

От любой выставки Роберта Мэпплторпа ждут скандала. До сих пор скандалами они и сопровождались. Даже после смерти фотографа и политкорректный Нью-Йорк, и привыкший вроде бы ко всему на свете Лондон проглатывали его ретроспективы с трудом. Проект Аркадия Ипполитова и поддавшегося на обаяние этой идеи куратора из музея Соломона Р. Гугенхайма Джермано Челанта – едва ли не первая выставка фотографа, на которой скандалу делать вовсе нечего. И дело здесь не столько в отборе произведений, при котором вне экспозиции оказались многосантиметровые гениталии и гомосексуальные половые акты, сколько в том регистре, на который настроили разговор авторы выставки. Речь идет о большом искусстве большого художника, которое не нуждается в адвокатах, но благодарно реагирует на красивые идеи и концепции.

1-2. Гравюрный кабинет

16 марта 1994

Плохая «педагогическая поэма» с хорошим каталогом

Выставка «Графика для всех. От Мунка до Бойса», галерея Navicula Artis, Санкт-Петербург

Работы ведущих мастеров графики и фотографии Германии, Австрии и России представлены гамбургским обществом любителей графических искусств Griffelkunst. Выставка подготовлена сотрудниками галереи при содействии Российского института истории искусства. Представительная по количеству экспонатов (около двухсот графических листов и фотографий) и по подбору имен, эта экспозиция создала в Петербурге прецедент показа произведений музейного уровня в частной галерее.

Общество любителей графических искусств Griffelkunst было основано в 1925 году школьным учителем Иоханнесом Беше в рабочем поселке Лангехорн близ Гамбурга. Следуя идеям искусствоведа и педагога Альфреда Лихтварка, основателя гамбургского Кунстхалле, Беше создал культурно-дидактический центр, где в соответствии с методикой «коллекционирование как самовоспитание» рабочим прививался эстетический вкус. Положенная в основу деятельности общества система абонирования и низкие цены на графику современных художников сохранены до сих пор. В среднем цена одного листа – пятьдесят немецких марок. Из ныне живущих крупных мастеров графики с обществом сотрудничают Зигмар Польке, Герхард Рихтер, Хорст Янссен, Герхард Рюм и другие, их работы могут купить владельцы абонементов общества по чрезвычайно низким ценам.

Пришедшие на вернисаж зрители были поражены – и количеством самой графики, и обилием любителей графических искусств. Выйдя за пределы помещений Navicula Artis, выставка захватила даже парадную лестницу Николаевского дворца. Растерянные посетители бродили среди многочисленных стендов, старательно выискивая знакомые имена, обещанные в афише, – от Мунка до Бойса. Однако изобретательный куратор из педагогических соображений не афишировал подписи, предлагая любителям искусства довериться собственному вкусу. Нарочито нарушенный хронологический принцип, смешение стилей и низко повешенные этикетки провоцировали зрителей на совершение индивидуального выбора. Что понаравилось далеко не всем. Ни стильная графика Мунка, ни блистательные листы Кокошки, Барлаха, Шмидта-Ротлуфа, Польке, ни классические фотографии Родченко, Лисицкого, Ман Рэя не должны были, по идее куратора, восприниматься как вершины экспозиции.

Автор выставки – Иван Чечот, известный как исследователь немецкого искусства XIX–XX веков, а за последний год приобретший в Петербурге устойчивую репутацию куратора значительных экспозиционных проектов, подготовил внушительный каталог, в котором концепция явлена лучше, чем в самой выставке. Статьи каталога, написанные разными авторами, сгруппированы по разделам: «История», «Теория», «Эстетическое воспитание: уроки Лихтварка», «Художественная практика» и другие.

Природа оригинальной графики, ее границы и традиции, понятие тиражного произведения, его специфика, то есть все, что в каталоге является предметом серьезного анализа,

кажется, было забыто при создании экспозиции. Проблема подлинности в искусстве multiple, как и в других новоизобретенных видах современного художественного творчества, – существенный вопрос для сегодняшнего собирателя искусства (будь то музей или коллекционер), и зрителю нынешней выставки в Navicula Artis, наверное, нужно было помочь понять, что он стоит не перед простыми print.

19 ноября 1999

Хрестоматийная экзотика

Выставка «Шедевры западноевропейской гравюры XV–XVIII веков. От Шонгауэра до Гойи», Государственный Эрмитаж

Название стандартное – так назывались когда-то выставки из Лувра или Метрополитен-музея, но оттуда в Россию уже давно десятками шедевры не присылают. На сей раз более ста великолепных работ извлечены Эрмитажем из собственных фондов. Некоторые из них не выставлялись ни разу.

Огромный Николаевский зал Зимнего дворца вместил сто двадцать семь первоклассных листов, способных самым исчерпывающим образом рассказать историю западной гравюры от готики до романтизма. Сначала – долгий и триумфальный путь восхождения. От первых, еще чуть скованных своим ювелирным прошлым листов германских и итальянских мастеров к гравюрам Дюрера, способным поспорить с его же живописью. От идеально выстроенных рафаэлевских композиций Раймонди до архитектурных фантазмагорий Пиранези. От композиций нидерландских маньеристов – заверченных в крутую спираль тел и облаков – до гениальной простоты офортов Рембрандта. После Рембрандта – спад: никакие новые техники даже самым лучшим художникам XVIII века не помогли сравниться с предшественниками. Историю гравюры перевернул Гойя – в неискушенном гравировании Испании он один за всех открыл ее новый век. Но с ним закончилась и эпоха искусства старых мастеров.

Отечественные музеи долго приучали нас к тому, что главное искусство – это живопись. Скульптура, конечно, рангом ниже, но тоже неплоха, привлекательны предметы царского быта и весьма соблазнительны драгоценные металлы и камни. Прочая графика – не более чем подсобный материал. Новая эрмитажная выставка спланирована как вызов этому положению вещей. Самые отборные имена и листы. Самый парадный выставочный зал. Все это должно начать в сознании публики реабилитацию графики как таковой.

Очень богатые музеи могут по-прежнему ставить на живопись. Но даже у очень богатых музеев число шедевров ограничено. Выходов здесь немного: или собирать со всего мира самые громкие вещи и делать супервыставки (очень дорого и уже не так модно), или строить выставки на оригинальной идее. Последнее чрезвычайно выгодно, потому что здесь не так важны сами вещи, сколько то, о чем они говорят.

Эрмитаж, не без борьбы, постепенно отказывается от привычной иерархии своих коллекций. Решили поискать шедевры в запасниках. Уже нашли место для знаменитых панно Боннара и Дени, вынули на свет Божий великолепные голландские, фламандские и французские рисунки, наконец, одарили выставкой гравюру. Это, конечно, компромисс – шедевры опять же не могут не иссякнуть, да и много выставок только на шедевральности не построишь. В беседе с корреспондентом «Коммерсанта» директор Эрмитажа Михаил Пиотровский сетовал, что его музею не хватает выставочных идей. Идеи, похоже, стали искать. Обращение к графике здесь

симптоматично – в музеях мира именно более дешевые и мобильные графические выставки являются основным полигоном для разработки новых выставочных проектов.

21 марта 2003

Художественная гимнастика XVII века

Выставка Хендрика Голциуса, Рейксмюсеум, Амстердам

Европейцам не знать художника Голциуса (Hendrick Goltzius, 1558–1617), знаменитого мастера маньеризма, почти неприлично (*ил. 5*). Но вот в советском варианте истории западного искусства с маньеризмом было очень плохо. Искусство легкомысленное, эзотерическое, интровертное, любящее себя ради самого себя же, искусство тел и их переплетений никак не могло найти место в идеологической иерархии советского искусствознания. Его ненавидели даже больше, чем барокко, грешащее по сути близкими грехами, но все-таки иногда проявляющее некую идеологическую сознательность вроде всплеска патриотизма в какой-нибудь войне или легких признаков какой-нибудь классово-борьбы. Поэтому само слово «маньеризм» у нас не звучало, а Голциус, чуть ли не самый великий его мастер, хоть и имеется в значительном количестве в Эрмитаже, никаким почетом не пользовался. И даже самый что ни на есть редкостный его шедевр – гигантский рисунок, 228 на 170 сантиметров, «Вакх, Церера, Венера и Купидон» – десятилетиями преспокойно пылился за шкафом, даже не опубликованный.

Советских искусствоведов можно понять. Пожалуй, и не найти другого такого самовлюбленного и самопоглощенного искусства вплоть до XX века. Вот Хендрик Голциус: на что был однорук и мог бы вроде воспевать драмы и страдания, так нет, половину жизни самоутверждался как гравер и рисовальщик-виртуоз. Дошел до таких вершин, что покусился на соревнование с великими покойниками Дюрером и Лукой Лейденским, всех обманул, сделав гравюры если не лучше, то уж точно не хуже. Потом съездил в Италию, вернулся истовым классицистом, перестал гравировать и сильно уже во второй половине жизни начал новую карьеру – живописца. Преуспел и здесь. И при этом – что рисовал? Все телеса, да мускулы: мускулы гладкие, мускулы дряблые, мускулы бульбочками какими-то. Займется, бывало, пейзажем или обезьянку с собачкой нарисует, блистательные портреты ведь тоже мог, так нет же – опять к телесам своим мифологическим возвращается. Не наш художник.

А ведь есть и другая версия этого эпизода истории искусства. Про то, как Голциус стал первым в истории художником-виртуозом, возведя свое имя на пьедестал и выведя его на свободный европейский рынок, где был нарасхват. Про то, как стал главой целой школы интернационального маньеризма, захватившей всю Европу от Амстердама и Антверпена до Варшавы и Праги. Про то, что был прямым наследником ренессансных мастеров не только качеством своего искусства, но и самосознанием: не боясь показаться смешным, нарушал границы «цехового» поведения, мог себе позволить играть со своими и своих предшественников искусством и репутациями, выдавать себя за другого, низшего по рангу, браться за новое, уже имея высочайший статус на прежнем поле. Про то, наконец, что стал точкой отсчета для многих поколений европейских художников и для Рембрандта прежде всего. Взрослым Рембрандт уже не застал Голциуса, но тень великого виртуоза и насмешника долго еще шла за новым гением. Иногда он страстно отталкивался от нее – достигнув не меньшего граверного мастерства в подчеркнута иной стилистической манере. Иногда вступал в прямое соревнование: «Даная» Голциуса куда ближе к рембрандтовской, чем всегда ему приписываемые источники у Тициана

или Корреджо. Иногда брал уроки – игры с автопортретами, вставленными в сюжетные картины, сродни ироническим загадкам Голциуса, как, впрочем, и точное знание законов рынка, на котором оба они достигли невиданных прежде результатов.

18 марта 2006

С опережением графики

Выставка офортов Рембрандта из коллекции Дмитрия Ровинского, Государственный Эрмитаж

Год Рембрандта, который отмечают в 2006 году по всему миру, Эрмитаж начал с выставки офортов той части наследия Рембрандта, о которой все знают, но мало кто видел (*ил. 6*). Под триста пятьдесят работ отвели самые парадные залы Зимнего дворца.

За сухой формулировкой «Офорты Рембрандта из коллекции Дмитрия Ровинского в собрании Государственного Эрмитажа» стоит целая история: про блистательные гравюры, про страстного коллекционера, про музей, получивший бесценное собрание по завещанию и сумевший сохранить его в целости. Залы, в которых разместили выставку, графику видят чрезвычайно редко. Они для живописи, костюмов, мебели. А еще лучше – для приемов и балов. Но сегодня в них стоят стенды, на которых вывешены листы бумаги размером иногда не больше почтовой марки.

В них хронология и тематика: 1620-е, лейденский период, автопортреты и фигурки нищих, бурная фантазия и столь же бурная шевелюра автора, игра в гримасы и наслаждение молодого виртуоза своей властью над линией. 1630-е, переезд в Амстердам, удачная женитьба, богатые заказчики – нищие исчезают, автопортреты кардинально меняются. На сцену выходит холеный, самодовольный и делящийся своим удовольствием со зрителем человек – у него те же чуть простоватые черты лица, но никаких гримас этот человек себе уже не позволяет. Зато позволяет себе равнять свое имя с именами великих: на автопортретах появляется в костюме времен Луки Лейденского и приводит свое имя в соответствие с канонами – с 1633 года он уже не Рембрандт Харменсзон ван Рейн, а только Рембрандт, как Тициан, Рафаэль или Леонардо.

1640-е – в гравюре Рембрандта появляются пейзажи и портреты интеллектуалов, увеличивается количество ню. Все не такое, как у других. Один и тот же пейзаж с одной и той же медной доски способен в его руках на разных оттисках пережить полный световой день – от прозрачного раннего утра до черной бархатной ночи. Знаменитые количеством насмешек, сыпавшихся на них последние лет триста пятьдесят, рембрандтовские обнаженные доносят до нас не столько пресловутый реализм, о котором грезил русский передвижник, сколько сексуальный идеал Голландии середины XVII века, отличный от того, что мы можем увидеть в работах классицизирующих современников Рембрандта, но оттого не менее актуальный для самого художника. Портреты заказчиков, знакомых, людей из близкого круга Рембрандта чрезвычайно разнообразны, в том числе религиозной принадлежностью портретируемых, но вместе создают непривычный для голландского искусства XVII века корпус художественных текстов, посвященных образу утонченного человека духа, а не показных социальных достоинств. 1650-е годы – это время «Евангелия от Рембрандта», в которое складываются десятки листов, повествующих о земной жизни Христа. Здесь и сложнейшие сюжеты, и сложнейшая техника – все достижения Рембрандта как гравера.

Рембрандт-гравёр – явление, не имеющее аналогов в истории искусства. Развитая им техника гравирования оказалась столь сложной, что, за редчайшими исключениями, попытки последователей, учеников и имитаторов повторить его приемы заканчивались провалом. Именно для этого художника техника офорта оказалась наиболее адекватной тому, что он хотел получить на листе бумаги. А хотел он почти невозможного – создать на бумаге мир, способный поспорить с миром его же живописи. Как и в живописи, главным в офортах Рембрандта был свет. Ему подчинены линии и техника, ради него эксперименты, многие из которых долгое время принимались за следы неаккуратности или забывчивости мастера. Но каждое движение гравёра здесь было отточено и продумано. Именно поэтому «пробные» отпечатки с досок, которые его предшественники браковались, у Рембрандта получают статус самостоятельных произведений. Последовательность таких отпечатков с авторскими изменениями исчисляется «состояниями» (у Рембрандта их число доходит до двенадцати). Увидеть их рядом – это не столько возможность заглянуть на «кухню» художника, сколько способ стать очевидцем феерической артистической игры, в которой порой один только выбеленный луч в крошечной черноте штриха способен произвести эффект разорвавшейся бомбы. И создать новый шедевр.

По подбору офортов и их «состояний» собрание Ровинского – одно из самых полных в мире (968 гравюр Рембрандта и его школы). Оно много говорит о Рембрандте и немало – о собирателе. Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) – юрист, один из инициаторов российской судебной реформы. Его собрание насчитывало около 100 тысяч русских и западноевропейских гравюр. Однако восторгами владельца сокровищ дело не обошлось – как и в судебном деле, Ровинский и здесь верил в порядок. Создание отечественной науки об искусстве он начал с написания истории иконописи и гравирования, а также каталогов русского лубка и офортов Рембрандта. В собирании русской гравюры он видел свой гражданский долг. В погоне за офортами Рембрандта было удовольствие, азарт и желание поймать то, что ставит этого гравёра выше всех остальных. Его каталог офортов Рембрандта – строгая классификация, в которой особое внимание уделяется определению «состояний» офорта. Но вступление к нему – это еще и очень личный текст, взгляд на художника, в значительной степени окрашенный национальными мифами. Во многом благодаря Ровинскому и влиявшему на него пламенному Владимиру Стасову «русский Рембрандт» считывался их современниками как предтеча передвижников, художник социального гнева и протеста.

Классицисты возмущались натурализмом Рембрандта и его упорным нежеланием следовать установленным ими законам «красоты», но восхищались недоступной им самими экспрессией его работ. Романтики создали культ Рембрандта как не понятого современниками одинокого гения. Реалисты вели от него свою родословную. XX век вознес его на небеса – Сезанн, Матисс, Пикассо чтит в нем высшую ипостась художественного гения. Уорхол мог бы снять перед ним шляпу – манипулировать вкусом заказчиков Рембрандт умел как никто другой. Концептуалисты вполне могли бы начать историю своего «проектного» мышления от Рембрандта: идея последовательных «состояний» офортов достойна самого изощренного постмодернистского ума. Какой Рембрандт сегодня? Герой анекдотов, ученых книг и билбордов, рекламирующих зубную пасту? Синоним высочайшего качества? Год Рембрандта предлагает разные варианты.

5 октября 2012

Собирательный образ Рембрандта

Выставка коллекции семьи Мосоловых, ГМИИ

Для уважающего себя музея мало что есть более достойное, чем чтить память тех, чьими собраниями музей полон сегодня. Для Государственного музея имени Пушкина это вообще должно быть аксиомой: частный капитал, частные собрания, частные страсти и мании есть суть и сущность этого, ныне помпезного и столь государственного, музея. То, что на табличках под картинами из собраний Щукина и Морозова, ради которых, в значительной степени, и ходит народ в этот музей, не значатся имена этих великих коллекционеров – позор. А вот за то, что музей постепенно пытается отдать дань всем крупным, вольным или невольным, донаторам своего собрания, – честь ему и хвала.

Сегодня очередь дошла до семейства Мосоловых, благодаря которым в ГМИИ сегодня хранится изумительное собрание голландской гравюры. Три поколения: Николай Семенович (ок. 1775–1859), Семен Николаевич (1812–1880) и Николай Семенович – младший (1847–1914) – москвичи, дворяне, очень образованные, богатые, но не до неприличия, они собирали не так много, как иные русские нувориши, но целеустремленно. Выбор пал на Голландию золотого века. Не столько на живопись, сколько на графику. И прежде всего – на Рембрандта. Последний из династии Мосоловых, Николай Семенович, как это часто бывает, из семейного увлечения попробовал сделать себе профессию – учился в Дрездене и Париже, копировал в лучших музеях Европы, штудировал прекрасную семейную библиотеку по искусству, в 1872-м получил звание академика. Художник из него вышел, прямо скажем, посредственный, но зато по сюжетам, избранным Мосоловым-младшим для своих офортов, можно составить представление о том, что именно в мировом искусстве составляло для него и его круга особенную ценность. Размах был велик – от Рубенса и Жерома до «Тайной вечери» Ге или лакированных схимников Вячеслава Шварца. Но главный интерес и тут был в Рембрандте.

В том, что Рембрандт стал фигурой номер один для просвещенных московских собирателей второй половины XIX века, нет ничего удивительного. Рембрандтовская гравюрная лихорадка уже при Мосолове-деде набирала обороты, а при Семене Николаевиче приобрела черты высокой болезни. При этом на рынке коллекционирования гравюр великого насмешника Мосоловым приходилось соревноваться с настоящими гигантами. Первой финансовой величиной тут был барон Эдмонд де Ротшильд, с возможностями которого не мог поспорить никто: он брал все, что хотел, и тогда, когда хотел. А вот интеллектуальное первенство было за совсем не богатым, но поистине большим идей московским губернским прокурором, а позднее петербургским сенатором – Дмитрием Александровичем Ровинским. Два русских кита, плещущихся в одной ванне, хоть и сражались порой за одни и те же отпечатки, в тесноте себя не ощущали. Они переписывались, советовались друг с другом, поручали покупки одним и тем же дилерам, менялись гравюрами и просто дружили. Основой такого мира была принципиальная разница в идеологии собраний – Мосоловы любили эффекты, и для них не было ничего ценнее, чем высококачественный прижизненный оттиск на какой-нибудь необыкновенной восточной бумаге, Ровинский же поставил перед собой цель собрать все состояния всех гравюр Рембрандта.

Коллекция, собранная Мосоловыми, была для России исключительной. После смерти Николая Семеновича – младшего его гравюрное собрание в количестве более двух тысяч листов было унаследовано Румянцевским музеем и потом вместе с ним вошло в ГМИИ. Его «Рембрандты» великолепны: пятьдесят листов на нынешней выставке есть *creme de la creme* того, что мы любим в Рембрандте. В нем все как любили в этом старом московском семействе: зрелищно, эффектно, страстно, ну и за душу хватает.

19 октября 2016

Импрессионист XVII века

Выставка Геркулеса Сегерса, Рейксмюсеум, Амстердам

Выставка обещает сенсацию. Сенсационна она тем, что Сегерс (1589/90–1633/40), один из самых именитых и местночтимых гениев голландского золотого века, до сих пор не удостоился настолько репрезентативной ретроспективы. То, что сделали кураторы этой выставки, прежде всего Хейхен Лейфланг, ставит некоторые точки, поднимает новые вопросы, предлагает новые атрибуции, но главное, выводит этого мастера из тумана совсем уж элитарного знаточества.

Главный (и практически единственный) источник нашего знания о Сегерсе – «Введение в академию живописи» (1678) его современника, живописца Самюэля ван Хоогстратена. Глава, где идет речь о Сегерсе, названа драматически: «Как художник должен сопротивляться ударам судьбы», и в ней рассказывается о нескольких художниках, которые были «замучены бедностью» в результате «односторонности тех, кто изображал из себя знатоков искусства». И даже среди них Сегерс – идеальный пример непонятого гения. «Никто не интересовался его работами при его жизни, а в отпечатки его гравюр заворачивали масло и мыло», – свидетельствует ван Хоогстратен. Зато сразу после его точно неизвестно когда случившейся кончины каждый лист, каждая доска из его мастерской стали вожаделенной целью для тех, кто его не замечал.

Геркулес Сегерс появился на свет примерно за десять лет до окончания XVI века, он на двадцать лет старше Рембрандта. Он родился в Харлеме, но вырос в Амстердаме, куда переехал ребенком вслед за отцом, торговцем одеждой. Здесь он учится у фламандского пейзажиста ван Кониингслоо, но после смерти отца в 1612 году возвращается в Харлем и вступает в гильдию художников, гильдию Святого Луки. Через два года опять переезжает в Амстердам, чтобы оформить опеку над своей незаконнорожденной дочерью, а через год вступает в брак с дамой на шестнадцать лет его старше и вскоре заводит большой семейный дом, который в итоге его и разорит. В 1631 году он продает дом с большим убытком для себя, уезжает в Утрехт, а потом в Гаагу, где активно, но, похоже, не слишком удачно торгует картинами. Он много пьет и умирает, скорее всего, упав с лестницы. Но к этому времени следы его в документах и свидетельствах настолько уже затерялись, что дата смерти историками обозначается с разлетом аж в семь лет, что для глубоко задокументированной Голландской республики есть факт полной асоциальности.

Факты этой биографии почти ничего нам о художнике не говорят. Невероятная художественная одаренность и, что главное, экстраординарная смелость его экспериментов к этим датам как бы и отношения не имеют. Сегерс был прекрасным живописцем, писал преимущественно пейзажи, но его полотно сохранилось немного – до сих пор большинство искусствоведов признавали десять из двенадцати приписываемых Сегерсу холстов. Исследования спе-

циалистов из Рейксмюсеума позволили поднять это число до шестнадцати (плюс два эскиза маслом). Три новоатрибутированных картины из частных коллекций сегодня впервые показываются публике. Однако в историю искусства он вошел непревзойденным гравюром.

Сегерс перевернул представление современников о гравюре. До него основополагающим художественным принципом гравирования было производство одинаковых отпечатков, раз и навсегда зафиксированных в своей законченности. На этом строилась популярность гравюры как демократичного искусства. Сегерс превращал каждую свою медную доску в источник для сюиты. Используя разные виды бумаги и тканей, сложнейшие варианты цветной печати и раскрашивание кистью вручную, он добивался от каждого отпечатка абсолютной неповторимости. Одна и та же горная долина – темно-синим на желто-сером фоне на ткани, темно-коричневыми чернилами на окрашенной охрой бумаге, черными чернилами на коричневой бумаге. Какое-то отпечатки делались нежно-розовыми, а другие, с той же доски, иссиня-черными, почти до полного неразличения.

Этот же принцип обращения с пейзажем через два с половиной века мы найдем у импрессионистов: Клод Моне будет с маниакальным упорством писать свои соборы и стога сена при разном освещении, создавая сюиты «впечатлений». Но там будет живопись и реальный пейзаж, а у Сегерса – гравюра (априори инструмент мультиплицирования) и, чаще всего, фантастические пейзажи, в этой своей сюитности приобретающие еще более ирреальный облик.

Отдельной главой в рассказе о Сегерсе, предлагаемом Рейксмюсеумом, стоит его роль во внутренней иерархии художников золотого века. «Художник для художников», Сегерс был важнейшей точкой отсчета для многих современников, и прежде всего для Рембрандта. Рембрандт в своей гравировальной практике использует сегерсовский принцип уникальности отпечатков, но добивается этого не через цветную печать, а работой с самой доской и техниками печати. Тут не было прямого соперничества, скорее уважительные реверансы старшему от младшего. Около 1633 года Сегерс делает, возможно, последнюю свою работу – «Товий и ангел». Эта доска оказывается у Рембрандта, который перегравировывает фигуры, и пейзаж Сегерса превращается у него в «Бегство в Египет».

Встречались ли они, доподлинно неизвестно, однако эту доску Рембрандт вполне мог купить у Сегерса лично. В любом случае, несмотря на мелодраматическое изложение биографии Сегерса у ван Хоогстратена, слава (да и цена) Сегерса при жизни была велика. Другое дело, что вел он свои дела из рук вон плохо, а славе этой покупателя верили куда меньше, чем коллеги. В истории искусств величие художника зачастую измеряется именем – немного есть мастеров, фамилии которых отсекаются временем за ненужностью: Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Рембрандт... Голландский золотой век признавал таковым и Сегерса – лет через тридцать после его смерти одного из учеников Рембрандта, Яна Ряушера, звали «маленький Геркулес». Комментариев это не требовало. Искусство Нового времени цитировало не Сегерса, но его отношения с цветом, признавая безусловное первенство голландца в том, что у него было «живописью в гравюре», а у модернистов стало освобождением цвета от нарратива.

20 декабря 2011

Первый бумажный архитектор

Выставка «Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века», Государственный Эрмитаж

Пиранези – это лестницы, идущие в никуда, это мосты, не имеющие опор, это дым, свет и мертвенный покой руин, это парадоксальные ракурсы, мрачные аллегории, люди как стаффаж для великой архитектуры и, конечно, Рим – как абсолютное божество. Пиранези – большой культурный миф длиной в два с лишним века, в строительство которого свой камень вложили и Теофиль Готье, и Шарль Бодлер, и Виктор Гюго, и Олдос Хаксли, и Сергей Эйзенштейн, и Мауриц Корнелис Эшер, и Фриц Ланг, и Альфред Хичкок, из-под перьев, кистей и камер которых выходили образы, порожденные неумемной фантазией главного архитектурного мечтателя всех времен и народов. Он научил европейское искусство видеть прекрасное в умирающих городах, воспринимать темницы как эстетический объект, пускать фантазию по самым глубоким закоулкам собственного воображения, не бояться недоговоренностей и ничего не соединяющих арок и мостов, предпочитать темные силы светлым. Во многом это все за него придумано сильно позже, но мифология столь устойчива, что отсылки к пиранезиевским мотивам можно встретить повсеместно – от классических фильмов ужасов до новейших компьютерных игр.

Выставка в Эрмитаже не совсем об этом Пиранези. Она о Пиранези как «странном феномене великого Рима, постепенно превращающегося из центра европейской художественной жизни в культурное кладбище Европы». Этому и многим другим отточенным определениям мы обязаны куратору выставки Аркадию Ипполитову, который в соавторстве с более молодым коллегой Василием Успенским сделал образцово-показательную гравюрную выставку. С отличным каталогом, в котором рассказана история венецианца, победившего Рим и гостей этого города, художника, чьим основным орудием была офортная игла, гравера, всю жизнь считавшего себя архитектором, архитектором и подписывавшимся, но построившим всего одно здание. С первым русским переводом в этом каталоге знаменитого трактата о жизни и трудах Пиранези Жака Гийома Леграна. С точечным включением в экспозицию рисунков, которые своей неоклассической ясностью составляют необходимый контраст резким и буйным даже в самых, казалось бы, реалистических композициях листам Пиранези.

Вся эта научная «подложка» работает на славу и во славу Пиранези. Практически все представленные на выставке его гравюры происходят из альбома «Opere Varie» (1750–1761), в который в числе прочего вошли знаменитые серии «Carceri», «Vedute di Roma» и «Grotteschi». Однако из имеющегося в собрании Эрмитажа альбома, происходящего из коллекции графа Генриха фон Брюля (1700–1763), кураторы отобрали не столько самое узнаваемое, сколько более других играющее на основной сюжет выставки. Получился стройный рассказ о былом величии и упадке великого города, о различных способах видеть Рим и способности одного художника на одном вроде бы материале раз за разом рассказывать новую историю. «Архитектурные фантазии» как визитная карточка раннего Пиранези, как его путь к огромной славе (и, надо сказать, к удачному бизнесу), как сильнейший тренд римской гра-

фики, затем обособленная ветвь европейского искусства в целом – сюжет компактный, но стоящий большого разговора. Разговора, который ведется не так уж часто.

7 апреля 2006

Эрмитаж закрутил амуры

Выставка «Воспитание Амура. Французская гравюра галантного столетия в собрании Эрмитажа»

Мальчик-амур в золотых одеждах режет ленточку на вернисаже, куратор в черном с алой герберой в петлице, гравюры в «постельно»-розовом обрамлении, театральная какая-то витрина (кресло с накинутой фрагонаровской складкой кружевной шалью, столик, книги, шкапулки, клетка с певчей птицей и часами в днище) – не выставка, а чистой воды шоу. А ведь гравюрные выставки в Эрмитаже, как правило, строги. Искусство это для знатоков и эстетов, требует знаний, внимания и терпения – в него просто так, пробегая мимо, не заглянешь. На этот же раз все как-то не так: зал и через две недели после вернисажа полон народу, да еще подозрительно молодого; вместо того чтобы вычитывать имена классиков на этикетках, зрители ползают носом по самим гравюрам, вместо того чтобы метаться между экспонатами, строго следуют логике куратора. Одной эротикой это не объяснишь. Здесь явно хитрят.

Придуманно все это вроде просто, но со вкусом. Листы в основном происходят из собственной библиотеки в Зимнем дворце кого-то из членов императорской семьи (то ли Николая I, то ли Александра II – за обоими известна любовь к картинкам откровенного содержания). Отобраны они не по принципу принадлежности к какой-то одной серии или одному автору, а исключительно согласно желанию куратора. А куратор желал выставить не гравюры «про это», а визуальную историю эротического воспитания девицы галантного века. Мы неплохо знаем об этом из «Опасных связей» Шодерло де Лакло и маркиза де Сада, теперь можем увидеть воочию.

Для удобства «чтения» выставки она и уподоблена книге. И не просто книге, а азбуке. С прологом (история воспитания Амура Венерой и Меркурием), отступлением (история воспитания молодой девушки Амуром) и собственно алфавитом. «Фигуры любовной речи» собраны и сочинены чрезвычайно тщательно – все буквы на месте: от «а» («авантюра») до «я» («я»), от фривольных игр в духе мадам де Мертей до обретения своего «я» в результате уроков эротической речи. Между ними – все, что угодно: верность и нежность, наслаждение и намек, упрямство и томление, хитрость и эпатаж, цветные и монохромные листы, галантные сцены и полупорнографические картинки, листы по композициям Фрагонара или Буше и почти забытых мастеров.

Буквы и даже сами наименования не принадлежат собственно гравюрам – все они, как правило, имеют свои названия, а иногда и пояснения в прозе или стихах. Слепить из них единый текст, своего рода пазл, который в зависимости от того, на каком языке его читаешь, собирается в том или ином порядке, – идея куратора выставки Дмитрия Озеркова. Он же написал и параллельный выставке текст – каталог, в котором с редкой, прямо скажем, для отечественных музеев тщательностью разобраны смыслы и оттенки того или иного сюжета. Сочинение азбуки, похоже, так перепахало автора, что и его труд стал больше похож на филологическое сочинение, чем на искусствоведческое. Результат почтенный и закономерный. Ближайший аналог этому сочинению – «Фрагменты речи влюбленного» Ролана Барта, к которому напрямую

отсылает название «алфавитной» части выставки. Однако материал все ставит на свои места: галльская любовь к классификации родилась задолго до многоречивых классиков XX века. Ведь даже учиться жить и любить в этой стране следовало по книгам, главной из которых всегда оставалась та или иная энциклопедия.

19 мая 2006

Бродячий сюжет

Выставка «Похождения повесы», Государственный Эрмитаж

В фойе Эрмитажного театра, висящем над Зимней канавкой, разыграли один из самых знаменитых сюжетов европейской культуры Нового времени – «Похождения повесы». На роли соавторов в этом проекте Эрмитаж, институт «Про Арте», Британский совет и куратор Аркадий Ипполитов пригласили Уильяма Хогарта, Игора Стравинского и Дэвида Хокни.

Проект «Хогарт, Хокни и Стравинский. Похождения повесы» – это восемь листов знаменитого хогартовского «Похождения повесы» и шестнадцать листов из одноименной серии Хокни на стендах плюс опера Стравинского, мелодии которой льются из динамиков. Проект «Хогарт, Хокни и Стравинский» – своеобразная генеалогия сюжета, век за веком способного вдохновлять художников. Впервые «Похождения повесы» появились в 1735 году и принесли автору, Уильяму Хогарту, всеевропейскую славу. Вторые «Похождения» возникли после того, как Игорь Стравинский в 1947 году в Художественном институте в Чикаго увидел хогартовские гравюры на выставке. К 1951 году была закончена опера, над которой кроме великого Стравинского поработал еще и не менее великий Уистен Хью Оден. К сонму великих молодой Дэвид Хокни примкнул в 1961-м, когда создал серию гравюр, а в 1975-м, сочинив декорации к опере Стравинского, окончательно закрепил за собой почетное место на этом генеалогическом древе.

«Похождения повесы» во всех трех случаях – это рассказ о молодом человеке, приехавшем в большой город со всеми полагающимися городу соблазнами и ловушками. Хогарт продумал свою историю в духе Просвещения и с нужной долей назидательности (гулянки и азартные игры довели его героя не только до женитьбы на богатой старухе, но и до тюрьмы и даже до сумасшедшего дома). Однако за излюбленным его веком морализаторством нет-нет да проскальзывает нескрываемая ирония по отношению и ко всей этой истории, и ко всей этой морали, и к собственной позиции художника, который, показательно «наказуя» распутного героя, создает один из самых соблазнительных живучих образов британского (а после и европейского в целом) искусства.

Стравинский обернул историю о веселом гуляке в чуть ли не мистерийные тона, где ведется нешуточная охота на невинную душу. Хокни увидел в повесе самого себя – молодого британца-очкарика, впервые попавшего в Нью-Йорк, в котором быстро пустеет кошелек, люди не слышат друг друга, избирательные кампании ведутся по законам черного пиара, псалмы поются на улицах, ангелы посещают разве что только Гарлем, а безумие приходит к человеку тогда, когда он окончательно сливается с безликой толпой.

Сложносочиненный проект, представленный в Эрмитаже, остроумен и ироничен – вполне в духе хогартовского искусства. В нем идет речь не только и не столько о параллелях (хотя соблазн сравнить листы Хогарта и Хокни и членения оперного текста, во многих случаях тематически совпадающих почти буквально), сколько о долгой жизни одного сюжета.

Окунувшись в рассуждения о разнице понятий (повеса, распутник, либертен, гуляка), размышляя об английском дендизме и культуре «не такого, как все», выводя родословную хогартовского повесы от рембрандтовского, да и всех прочих барочных и добарочных блудных сыновей, куратор проекта Аркадий Ипполитов рассказывает своим зрителям и читателям историю повесы как одного из центральных героев европейской культуры. Поверить ему легко – уж больно страстный материал предоставили Стравинский, Оден и Хокни.

21 июля 2016

Застойно представленные

Выставка «Боевой карандаш. Сатирический плакат 1960–1980-х годов», Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Группа художников и литераторов «Боевой карандаш» была создана в Ленинграде в декабре 1939-го, в самом начале Зимней войны. Успели немного – придумали название, отсылающее к Маяковскому с его «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», выпустили первый плакат «Новогодняя елка у белофинского волка», успели с ним прославиться, а война то и кончилась. Группу распустили. Но в 1941-м собрали опять. В блокаду и после нее листы «Боевого карандаша» были в городе едва ли не самым ярким визуальным объектом. В мае 1945 года начальство решило, что сатира в мирное время больше не нужна, и группа опять распалась. Через одиннадцать лет мнение партии и правительства изменилось, «Боевой карандаш» призвали на холодную войну, и с 1956-го по 1990-й он размеренно колебался вместе с руководящей линией.

Выставка про военное прошлое «Боевого карандаша» в Музее истории Санкт-Петербурга, обладающем едва ли не самым внушительным собранием его листов, уже была. Там все было сурово и в точку – смех над реальным врагом действовал обезболивающе. То, что вынесено на суд современного зрителя сегодня, наоборот, обезкураживает. Тем, кто не помнит этот кошмар наяву, на информационных стендах жилконтор и домов культуры, в журналах, в альбомах, на афишных тумбах, только в самом страшном сне, наверное, могут присниться такие враги советского общества: бородатые мужики в джинсах клеш с иконами на груди, грудастые девахи в рубашках, завязанных узлом на животе, хайрастые подростки, эксплуатирующие тихих родственников, жертвы хамоватого советского сервиса, молодые козы – жены старых козлов и прочие пьяницы-тунеядцы-хулиганы. Вот уж точно: страшнее волка зверя нет. Из года в год, от десятилетия к десятилетию художники и сочинители «Боевого карандаша» крутились вокруг одних и тех же тем. Надо признать, что сатирические удары по внешнему врагу удавались им лучше: «Цирк Сшапито» или «Прожорливая НАТОчка» не смешны, но изобретательны. Борьба с грехами молодежи и всего рода людского с такой долей назидательности, которая была обязательной частью риторики «Боевого карандаша», обречена на провал. Ну и хронологически тут тоже все просто – если в 1960-е посмеяться над модниками можно было с долей легкой шутливости, то в 1980-е это тяжеловерсно уже до невозможности.

Выставка в особняке Румянцева, конечно, не для того, чтобы было смешно. Она о риторике и прагматике советской карикатуры, которая так славно начиналась и так плачевно закончила. Но более всего она о том, как ломались люди в своем искусстве. Как прямые потомки передвижников (что логично) и русского авангарда (что иногда удивительно) теряли не только свое прошлое, но и настоящее. Кто рисовал все эти «боевые листы»? Вовсе не юнцы без роду,

без племени. Тридцать самых мутных лет (с 1956 по 1982 год) «Боевым карандашом» был Иван Астапов, ученик Дмитрия Кардовского и по этой линии «внук» Чистякова, Репина и даже Ажбе. Астапов был отличным иллюстратором (Тургенев, Толстой, Радищев, Глеб Успенский), но показательная ориентация на передвижническую иллюстративность в эпоху лаконичного Бидструпа и даже рядом с более молодыми коллегами со временем утопила его плакаты в тотальном изобразительном многословии.

Вторым священным старцем «Карандаша» был Валентин Курдов, тоже выпускник академии, однокурсник будущих классиков советской книжной иллюстрации – Чарушина и Васнецова и, что значительно сильнее, завсегдатай «Детгиза» в годы его наивысшей славы, времени обэриутов и Маршака со Шварцем и, главное – Лебедева. Курдов был любопытен, дружил с Заболоцким, в ГИНХУКе поучился у Малевича, во ВХУТЕИНе – у Петрова-Водкина и Филонова. Его художественная память была полна самых разнообразных впечатлений, а рука исполняла изумительные номера. Его живопись не помнит почти никто, а вот изумительные иллюстрации к книгам Бианки в крови у любого. Его военные карикатуры остры, послевоенные – грустны. Не слишком пощадила советская сатира и Николая Муратова, ученика Радлова, начинавшего в «Чиже» и «Еже». Пока он работал с Салтыковым-Щедриным, это было его, борьба же с пороками советского времени оказалась ему не по зубам, ему было скучно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.