АЛЕКСАНДР ГЕНИС
Картинки с выставки
ПЕРСОНЫ
ВЕРНИСАЖИ
ФАНТИКИ
РЕДАКЦИЯ ЕЛЕНЫ ШУБИНОЙ

Уроки чтения (АСТ)

Александр Генис

Картинки с выставки. Персоны, вернисажи, фантики

«Издательство АСТ»
2017

УДК 821.161.1.09
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

Генис А. А.

Картинки с выставки. Персоны, вернисажи, фантики / А. А. Генис — «Издательство АСТ», 2017 — (Уроки чтения (АСТ))

ISBN 978-5-17-102525-0

«Картинки с выставки» – новая книга мастера нон-фикшн Александра Гениса («Довлатов и окрестности», «Камасутра книжника», «Обратный адрес»), затейливая и азартная прогулка для глаза и ума.«Искусство, – признается автор, – затыкает в душе ту же дыру, которая приходится на религию. Они даже не спорят и требуют того же. Шедевры, как мощи святых, меняют тех, кто в них верит. И чем больше мы знаем о картине, тем больше мы хотим узнать о себе: о том, как будем чувствовать себя в ее присутствии. Живопись – трансформатор повседневности, и, деля с ним одно пространство, мы попадаем в силовое поле, преображающее жизнь в искусство».

УДК 821.161.1.09
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-102525-0

© Генис А. А., 2017
© Издательство АСТ, 2017

Содержание

Лес чудес 6
Персоны 7
Вид из окна Фридриха 7
Пикассо, Матисс и портреты 9
Красный дзен Фу Баоши 12
Рожи Хальса 15
Бабье лето Климта 17
Конец ознакомительного фрагмента. 18

Александр Генис
Картинки с выставки: персоны, вернисажи, фантики

На переплете использован фрагмент автопортрета Альбрехта Дюрера; фото автора – Ирина Генис

© Генис А. А., 2017.
© Бондаренко А. Л., художественное оформление, 2017.
© ООО «Издательство АСТ», 2017.

Лес чудес

От моего дома полчаса езды до леса и до музея Метрополитен, и я не устаю этому радоваться. Не путая природу с искусством, я одинаково люблю и то и другое, находя в них много общего. Мы знаем, что нас ждет в лесу и в музее, но всегда натыкаемся на непредвиденное и чудесное. И лес, и музей – альтернатива обычной жизни. Первый был до нее, второй – после. Один растворяет будни, другой перегоняет их, повышая градус, но оба дарят праздником. Поэтому мы можем бродить по галереям и тропинкам с одной и то же целью – отпустить вожжи и выбраться из обыденного, подставив себя под целительное излучение прекрасного.

Зная и пользуясь этим методом всю жизнь, я собрал в книгу лучшие походы, дорогие открытия и яркие воспоминания. Собранные без всякого порядка очерки объединяет только внимание автора к увиденному – и испытанному. Я пишу лишь о том искусстве, которое радует и меняет меня. Критерий прост: если, покидая выставку слегка очумелым, вы видите мир немного иным, значит художник достиг цели. (Главное тут – не попасть под машину.)

Первые две части посвящены тому, что я за сорок лет нашел в американских музеях. Третья стоит наособицу. «Фантики», вышедшие сперва отдельной книжкой в издательстве *«Corpus»*, написаны в жанре «рассказов по картинкам», который я презирал в школе, но признал к старости. Вглядываясь в намозолившие глаза шедевры, я открыл их заново, пытаясь понять, чем заслужили эти прославленные холсты место в национальном подсознании.

Каждый текст в книге сопровождает интернетовская ссылка, которая поможет сверить впечатления дотошливому, как я, читателю; другие пусть читают как хотят.

В создании «Картинок с выставки» участвовали многие. Друзья-художники, прежде всего – Вагрич Бахчанян, с которым мы, любовно переругиваясь, десятилетиями бродили по нью-йоркским музеям. Соломон Волков, с которым мы из года в год обсуждаем вернисажи на радио «Свобода». «Новая газета», которая первой опубликовала многие из этих текстов. «Редакция Елены Шубиной», которая ждала книгу и подгоняла автора. Художник Андрей Бондаренко, который четверть века украшает мои книги. И конечно, жена Ирина, которая все видела и немало подсказала.

Все упомянутые здесь с благодарностью лица не несут ответственности за прихотливые взгляды и субъективные оценки автора, рассчитывающего на то, что его извиняет застарелая любовь к предмету.

Нью-Йорк. 12 апреля 2017 года

Персоны

Вид из окна Фридриха

В 1805 году немецкий живописец Каспар Давид Фридрих, которому еще только предстояло стать любимым художником романтической Германии и занять привилегированное место в личной коллекции Николая I, нарисовал окно своей студии – и совершил открытие.

Однако изобразительное искусство не признает патентов.

– И зря, – не раз говорил мне Бахчанян, встречая свою идею под чужой подписью.

Мои знакомые художники переворачивают холсты к стене, когда их навещают коллеги. Только посторонним и дилетантам кажется, что украсть ничего нельзя. На самом деле художественное открытие, вроде перспективы, цветных теней или позы Венеры Стыдливой, требует от автора такого же напряжения ума и воли, как изобретение динамита или дизеля.

Фридрих ввел в изобразительное искусство новый мотив. Развивая его, романтические художники всех стран, включая Россию, принялись писать окна. Плоды этого увлечения заполнили несколько залов музея Метрополитен, устроившего странную – философскую – выставку. Ее можно было бы назвать «Вид из окна», предупредив, что из него далеко не всегда что-нибудь видно[1].

К тому времени, когда Фридрих нарисовал свое окно, он уже три года работал в дрезденской студии с недоступно высокими потолками и двумя столь же огромными окнами. Из них открывался дивный вид на оживленную судоходством Эльбу. Но Фридрих не писал с натуры. Он доверял лишь той природе, что обитала в его воображении, и переносил содержимое души на холст, обходясь минимальным инвентарем. Судя по выполненному другом портрету, в студии Фридриха не было ничего, кроме стула, мольберта и самого художника. В этих аскетических, как у Беккета, декорациях родился парадоксальный замысел. Фридрих выбрал себе в герои не пейзаж и не интерьер, а то, что находится между ними: границу, которая, хоть и не принадлежит ни одной из сторон, позволяет существовать обеим.

Окно, конечно, и раньше было в живописи, но оно выполняло служебные функции. У голландцев, скажем, окна впускали жидкий рассеянный свет, который заполнял собой темные комнаты жадных до солнца северян. Если раньше окно было дырой для света, то у Фридриха оно стало порогом познания и гносеологическим инструментом. Его окно – метафизическая конструкция, задающая вопросы о природе реальности.

Мы знаем два мира – тот и этот, – но к какому из них принадлежит окно, расположившееся буквально на границе потустороннего? И если картина – окно в стене, то что же такое окно в окне? В какую реальность оно смотрит? И где располагается зритель? Внутри или снаружи? И какая из двух иллюзий – комнатная или заоконная – ближе к нашей действительности? Не отвечая на эти вопросы, художник искусно подвесил наше суждение о том, что, собственно, он изобразил.

Вот так Шекспир, устраивая театр в театре («Мышеловка» в исполнении бродячей труппы), придает пугающее правдоподобие «Гамлету». Зрители в зале, следящие за зрителями на сцене, вынуждены выбрать, какое из двух зрелищ считать настоящим. Удвоив театральную условность, Шекспир упразднил ее вовсе.

Следуя тем же путем, Фридрих создал символический портрет человеческого познания. Его возможности, как учила тогда еще новая философия Канта, определяются формой «окна»,

[1] Metropolitan. Rooms with a view. 2011.http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/rooms-with-a-view/photo-gallery.

из которого мы глядим наружу. Запертые в сумрачной комнате нашего «Я», мы не в силах добраться до светлого рая, раскинувшегося за оконной рамой. От этого все, что нам видно – мачты проходящих судов, клочок реки, верхушки зеленых деревьев, – обретает гиперреальность соблазнительного, сводящего с ума миража. «Плоть опечалена, и книги надоели. Бежать…» – как писал Маллармэ и переводил Мандельштам.

Но у Фридриха бежать некуда. Его окно так же непреодолимо, как и у Канта. Мы не можем даже выглянуть из окна, только смотреть в него, вечно тоскуя по недоступной «вещи в себе».

Об этом – шедевр Фридриха, на котором у знакомого нам окна стоит женщина. Видимо, это молодая жена художника, но наверняка сказать нельзя, потому что мы видим ее со спины. Впрочем, не только на этой – на всех картинах Фридриха, даже тех, где изображено распятие, мы видим всех персонажей со спины. Дело в том, что мы, люди, не слишком занимали художника. Его интересовало лишь то, на что мы смотрим.

Иногда, изредка, почти случайно и всегда кстати, живопись делает видимым не мир, но мысли о нем.

Пикассо, Матисс и портреты

– Что вы думаете о современном искусстве? – спросили Гертруду Стайн.

– Я люблю на него смотреть, – ответила она. И была, конечно, права.

Современное искусство стало современным, когда отбилось от рук природы и научилось «творить из ничего». Лучше всего это вышло у живописи. Литература, скажем, не бывает сплошь авангардной. Авангардом может быть манифест: «Дыр бул щыл» – и точка, больше не надо. То же, пожалуй, и с музыкой, которая атональными опусами на полвека отвадила публику от концертов. Зато с живописью все прямо наоборот.

В Нью-Йорке два великих музея – Метрополитен и МоМА. В первом я чаще встречаю пенсионеров, во втором – молодежь, иногда влюбленную. Я видел, как целуются перед картинами Пикассо, обнимаются перед Матиссом и обмениваются кольцами перед «Звездной ночью» Ван Гога. Нечто подобное было в индийском музее, где мне встретились тибетские паломники, которые простирались ниц перед каждой статуэткой Будды.

Чтобы картине вновь стать иконой, изобразительному искусству потребовалось переосмыслить живопись, придумать ее сначала. Это, собственно, и называется современным искусством. И началось оно, как считает выставка коллекции Гертруды Стайн[2], в ее парижской квартире, где она открыла Матисса и Пикассо и познакомила их друг с другом.

В начале XX века, в эпоху, которую мы полюбили из-за Хемингуэя, Эренбурга, а теперь и Вуди Аллена, Гертруда Стайн была Эйфелевой башней американского Парижа – ее нельзя было не заметить. Она попала сюда из родного Сан-Франциско по той же причине, по которой в Париж перебрались другие талантливые американцы, – родина казалась им невыносимо провинциальной. Особенно после того, как в США приняли сухой закон, унижавший Хемингуэя. В Америке Гертруда Стайн и ее брат – такой же страстный коллекционер Лео – считались обеспеченными, но не богатыми людьми, поэтому, начав собирать картины современников, они позволяли себе только недорогих, начинающих художников. Холст Матисса шел за 100 долларов, Пикассо – дешевле. Картины в их квартире висели в три ряда, на все остальное не хватало денег. Чтобы зря не тратиться, брат и сестра одевались в немаркие коричневые хламиды и круглый год ходили в сандалиях.

– Из-за них, – рассказывает Аполлинер, – Стайнов однажды не пустили в кафе: официант решил, что паре нечем расплатиться.

Гертруда превратила скромную трехкомнатную квартиру без электрического освещения на *rue de Fleurus* в музей будущего искусства. Через него прошли все, кто хотел знать, каким оно будет. Среди гостей, к несчастью Гертруды, были Щукин и Морозов. Очаровавшись новыми художниками, богатые русские так взвинтили цены, что Стайны больше не покупали картины друзей.

Но это уже ничего не могло изменить. Современное искусство родилось и перекрыло дорогу старому. После того, что произошло в начале XX века в Париже, «просто живопись», как писал Иван Аксенов, автор первой в мире монографии о Пикассо, стала «стилизацией». Отныне художник вынужден был выбирать между подражанием и творчеством. Это, конечно, не значит, что новое лучше старого, – важно, что первое оторвалось от второго.

Чтобы оценить радикальность переворота, изменившего нас не меньше, чем искусство, достаточно сравнить два портрета, написанных двумя соперниками в одном и том же 1905 году. Матисс изобразил даму в синей шляпе, Пикассо – саму Гертруду Стайн.

---

[2] Metropolitan. The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde. 2012.http://metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/steins-collect.

Матисс вызвал хохот первым. Его тогдашних критиков рассмешили зеленые «синяки» на лице дамы. Это тем удивительней, что импрессионисты уже приучили зрителей к цветным теням, правда, у них они были синими, что, конечно, не отменяет условности. Непривычные к ней китайцы, впервые увидав изображение британских монархов, приняли светотень на лице коронованных особ за боевые раны. Но главным на полотне Матисса было не лицо, а фон. Он мешал зрителю понять, где «происходит» картина. За спиной фигуры – разноцветные пятна. Ничего не изображающие, они выполняют ту же роль, что цвета на политической карте, для которой важно лишь то, чтобы страны не перепутались. Дама с портрета расположилась не в пейзаже или интерьере, но прямо на палитре, собранной по правилам декоративной живописи. Холст, состоящий из перекликающихся цветовых пятен, упраздняет структуру природы. Изъятая из нее картина не копирует мир, а дополняет его.

Радуясь обретенной свободе, Матисс, словно прищурившись, пишет, что видит, а не что знает. Поэтому мы никогда не узнаем, о чем думает его модель, хотя она и его жена. Убрав из живописи психологию, Матисс, в сущности, упразднил и людей, постепенно превращая их в декоративные кляксы. Встретив новичка, маэстро показывал ему картину, где на ногах натурщицы по четыре пальца. Того, кто спрашивал, где пятый, больше в студию не приглашали.

Матисс жизнерадостно растворял вещи в первозданном киселе. Пикассо пренебрегал цветом, ибо видел в нем лишь внешнюю оболочку. Сам он, по словам Бердяева, стремился «содрать кожу вещей». Начал художник с Гертруды Стайн.

Странности знаменитого портрета начинаются с его истории. Пикассо, обычно писавший с маху, на этот портрет потратил восемьдесят сеансов. Возможно, ему нравилось бывать у Гертруды, которая подробно объясняла ему природу его гениальности, – в этом допинге Пикассо нуждался до смерти. Так или иначе, на картине ничего не менялось, кроме лица. Оно мешало, ибо все уже было сказано позой. Холст занимает грузная, навалившаяся на зрителя женщина – властная, упрямая, привыкшая, что ее слушают и слушаются, и недовольная этим. (Я-то в ней сразу узнал Марью Васильевну Синявскую, и те, кто с ней знаком, поймут, что это – комплимент.) Лицо ничего не добавляло фигуре, и Пикассо в конце концов соскоблил его, заменив театральной маской. Стоит такую надеть, как актера охватывает чувство трагического высокомерия.

– Не похожа, – сказала Гертруда Стайн, разглядывая законченный портрет.

– Сходство придет со временем, – увернулся художник.

К тому времени Пикассо уже готовился сменить оптику. Стремясь вглубь, он, пользуясь кистью, как микроскопом, хотел открыть нам внутреннее устройство вещей, недоступное не вооруженному кубизмом взгляду.

Именно кубизм поссорил брата с сестрой. Стайны разъехались, разделив коллекцию. Пикассо достался Гертруде. Ей нравились его кубистические полотна. Она уверяла, что так выглядит Испания. Одноцветная земля, где дома не лепятся, как во Франции, к пейзажу, а спорят с ним.

Хемингуэй говорил, что понял кубизм с самолета.

– Авиация, – о том же, но за несколько лет до него писал Иван Аксенов, – открыла нам самые причудливые сочетания плоскостей.

Поскольку «развоплощенная» вещь теряет сходство с собой, кубизм взяла на вооружение армия. Увидав на улицах Парижа машины в камуфляжной окраске, Пикассо признал своих.

Но мне от всего этого не легче. По-моему, простить кубизм можно, лишь забыв все, что мы о нем читали. Зритель должен довериться художнику, который развинчивает природу, чтобы добраться до костяка вещи и собрать ее заново. Не потому что у художника выйдет лучше, а потому что так можно. Произвол, однако, надоедает первым, и мне нравится, когда реальность, подмигивая и выворачиваясь, дает себя узнать, как это происходит у Пикассо.

На его работах всегда сохраняется сходство с моделью – извращенное, но именно поэтому пронзительно точное.

Свидетельство тому – портрет Гертруды Стайн. Она сумела его нагнать, когда постарела на две мировые войны.

Красный дзен Фу Баоши

Я никогда не слышал имя Фу Баоши, хотя он и считается лучшим китайским художником XX века. И это при том, что я трепетно отношусь не только к старым мастерам, но и к новым гениям, вроде знаменитого своими креветками Ци Байши и славного конями Сюй Бэйхуна. Свиток последнего – энергичную, как грозовая туча, лошадь – отец умудрился купить на ВДНХ еще до ссоры с Китаем. Добравшись до меня по наследству, этот конь висит у нас на стене на зависть восточным соседям.

Но Фу Баоши я не знал, пока Метрополитен, объединившись с музеями Нанкина и Кливленда, не показал ретроспективу художника[3], который сумел модернизировать китайскую живопись, стать любимцем Мао Цзэдуна и сохранить свою репутацию среди взыскательных ценителей.

Чтобы понять, с кем мы имеем дело, кураторы открыли выставку экспонатом, вызывающим привычное восхищение перед кропотливым китайским гением. Фу начинал резчиком печатей. Его ранний шедевр – печать размером с небольшой палец, на которой он поместил стихотворение в 2765 иероглифов.

На выставке в Токио (в 1930 году) его спросили, как называется нож, которым он резал камень.

– Вдохновение, – ответил 26-летний художник, приехавший в чужую страну, чтобы освоить родную традицию.

Тогда это никого не удивляло, ибо довоенная Япония, жаждавшая открыть свою, а не западную дорогу к прогрессу, считала только себя полноправным наследником императорского Китая. Несмотря на зверскую войну, японцы благоговели перед искусством оккупированной ими страны и подражали ему, как римляне – грекам.

Набравшись знаний, Фу вернулся домой в разгар войны, поселился в горах и стал писать пейзажи, сделавшие его знаменитым, а может быть, как считают сами китайцы, и бессмертным.

На выставке это не сразу понятно, потому что прорыв совершился внутри универсального сюжета китайской живописи. В любую эпоху восточный художник решал эстетические, этические и философские проблемы с помощью одних и тех же идиом: горы и реки. Китайская живопись представляла природу либо монументальной схемой мироздания, либо импрессионистским портретом мгновения. Фу предпочитал последнее и писал кляксами, еле удерживая пейзаж в границах узнаваемого. Полувнятные пятна на листе бумаги напоминают китайские стихи, составленные из туманных указаний. Лишь идя по размеченному автором маршруту, мы сможем увидеть то, что он изобразил. Не сразу, не в лоб, а постепенно и обиняками зрителю объясняют, куда он попадет, если пойдет за художником. Пейзаж не рисуют, его приоткрывают, отодвигая завесу видимого. Чтобы проникнуть за нее, надо очистить зрительную память, подвесить критическое суждение и увидеть то, что повезло заметить художнику в высший момент его экстаза: шань-шуй, горы и реки.

Другими словами, Фу Баоши писал дзенские инструкции к просветлению. Центральная проблема этого искусства заключается в искренности художника. Западный мастер решает эстетические задачи, но от восточного живописца требуется не вымысел, а репортаж о подлинном событии, которым всегда является слияние художника с пейзажем. Став зеркалом природы, он пишет ее отражение в себе – не то, что увидел, а то, что с ним произошло, когда он это увидел. Условие синтеза – неразмышляющее доверие к себе. Учиться надо было раньше, думать некогда, исправить нельзя. Художник опрокидывает себя на бумагу, не зная, что выйдет.

[3] www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/fu-baoshi.

Техника восточной живописи идеальна для такого искусства. Я знаю, потому что сам пробовал. Хищная бумага не терпит промедления. Стоит на секунду задуматься, как расплывается безобразное пятно. Поэтому ты держишь кисть, как змею, за хвост и торопишься, почти наугад, избавить ее от туши. Писать надо так, как спускаешься на лыжах по склону последней, почти роковой, сложности. Но все это отнюдь не гарантирует удачи. Ее гарантирует талант, о природе которого мы ничего не знаем.

Органичные для восточной (но не западной) традиции картины Фу Баоши станут нам ближе, если сравнить их с двумя одинаково сумасшедшими художниками – русским Зверевым и американским Поллоком. Первый писал окурком, второй плясал с краской вдоль холста. Когда Поллока спросили, почему он не изображает природу, тот отвечал, что он сам и есть природа. Китайцы бы его поняли.

Фу Баоши часто писал пьяным. Признаваясь, вернее, хвастаясь этим, он вписывался в китайскую традицию, признававшую пять ступеней мастерства. Первые четыре требуют многолетней муштры, покончив с которой художник достигает зенита и, забывая все, чему учился, мажет как придется. К этому Фу пришел в самые трудные годы войны. Среди разрухи, голода и бедствий он открыл новый, почти неизвестный китайской живописи мотив – дождь. Свиток «Бамбук в дождь и туман» (1944) описывает, как это принято и в китайской поэзии, сугубо реальное событие. Внезапный ливень, заставший художника на горной тропе, открыл ему, а значит и нам, глаза на мимолетную красоту природы. В горах это бывает, ибо там, подальше от дома, ты сильнее ощущаешь свою уязвимость. Горный дождь, как лесной пожар, непреодолим и буен. Единственная защита – стать на его сторону, как советовал Кафка, писал Рильке и переводил Пастернак:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
Мы выросли бы во сто раз.

Фу Баоши так и сделал. Набросав густой тушью бамбуковую рощу, мостик, фигурку с бесполезным зонтиком и могучую, почти скрытую в дымке вершину, он исполосовал уже законченную работу косыми линиями сильно разбавленной, еле видимой туши. Орудуя кистью из жесткого конского волоса, художник смазал с картины все приметы совершенства и достиг того, к чему стремился: не вырвал пейзаж у природы, а перенес нас в нее.

Однажды в катскильском монастыре я спросил у настоятеля, сан которого означал, что он стал буддой: как жить человеку, достигшему просветления?

– Так же, как всем, – сказал дайдо Лури, бывший в прошлой жизни морским пехотинцем, – только очень хочется поделиться.

Фу тоже стал наставником, но у его науки оказался сильный конкурент. В 1949-м Китай стал красным, и набравшиеся марксизма вожди заменили китайское искусство соцреализмом сталинского образца. Отрешенный от академии, лишенный учеников Фу, стоявший перед знакомым выбором между жизнью и искусством, нашел, как Будда, средний путь и сумел понравиться Мао.

Чтобы сохранить завоеванное, Фу пошел на уникальный компромисс между коммунизмом и дзен-буддизмом. Не отказавшись от медитативной манеры, он стал писать то, чего от него требовали: стройки, угольные копи, фабричные трубы, телеграфные столбы. Среди его поздних работ есть путевые зарисовки – завод в Румынии, чехословацкий рабочий поселок, иркутский аэродром. Написанные всё тем же беглым и безукоризненным мазком, эти картины

напоминают Вторую симфонию Шостаковича со словами Безыменского. Ноты борются со стихами, и мастерство не исключает отвращения.

В такой же ситуации Фу Баоши нашел себе нишу. Художник иллюстрировал поэзию Мао, взяв из нее то, что давало ему карт-бланш: пейзаж. Даже для китайских коммунистов запретить «горы и реки» было так же немыслимо, как для русских – ямб и хорей.

Фу Баоши писал рассветы, закаты и Мао Цзэдуна, переплывающего Янцзы. Идя по своему пути, он создал уникальный феномен: красный дзен. Но все же его счастье, что он умер в 1965-м, года не дожив до культурной революции, которая привела китайский коммунизм к его высшей и последней стадии – каннибализму.

Рожи Хальса

Отцы-основатели видели Америку вторым Римом. Отсюда – Сенат и Капитолий. Но история распорядилась по-своему, предложив в образцы одной республике – другую, голландскую. Если римлян никто не видел, то голландцы были под боком, в Нью-Йорке, который родился Новым Амстердамом и был окружен деревнями с нидерландским профилем и названиями. В Манхэттене чтят и помнят одноногого губернатора Питера Стайвесанта. Голландский был родным языком восьмого президента Ван Бюрена. И каждый пончик, без которого не обходится нью-йоркский завтрак, ведет свое происхождение из тучной голландской кухни.

Неудивительно, что в музее Метрополитен лучше всего представлены голландцы – не только малые, но и большие: Хальс, Вермеер, Рембрандт. На голландских полотнах золотого XVII века американцы разглядели мечту Нового Света – демократию богатых. Протестантская этика, нажитое трудом состояние, благочестие без фанатизма, любовь к вкусной жизни и непышной красоте.

Больше всего повезло первому из великой троицы. В Метрополитен 11 полотен Франса Хальса. Больше – только в музее его родного Харлема. Устроив выставку из своих и одолженных сокровищ, Мет прибавил к ним для контраста несколько современников и расположил экспозицию в нравоучительной хронологии[4]. Следуя ей, зритель становится свидетелем двух судьбоносных открытий – современной живописи и современного человека. На картины молодого Хальса смотреть интересно; полотна старого вызывают зависть.

Лучше других – «Веселое общество», где художник изобразил трех главных героев праздника. За внимание шутейной Королевы борются фольклорные персонажи – Соленая Селедка и Ганс Колбасник. Последний, похожий на Мефистофеля, полон высокомерия; первый, простой, как Санчо Панса, староват для флирта. В сущности, это все, что видим мы, – но не первые зрители. Им эта картина казалась очень смешной и бесстыдно похабной.

Наследники средневековой философии, голландцы еще не умели мыслить без аллегорий. Церковь приучила их искать во всем притчу. В век, когда проповедь была самым массовым из искусств, назидание могло быть непристойным, нравоучительным и веселым. Карнавальные вольности на картине Хальса связаны с едой, но говорят о сексе. Колбасник на это указывает недвусмысленным жестом, смысл которого мне открыли еще в пионерском лагере. О том же рассказывают фаллические сардельки в круглой миске и пивная кружка, зазывно открывшая узкое горло. Другие намеки требуют эрудиции, выходящей за дворовые пределы. Ну кто теперь помнит, что сдувшаяся волынка на столе и пустая яичная скорлупа, украшающая наряд Селедки, символизируют его давно растраченную мужскую силу. И это значит, что он зря пристает к рыжей прелестнице, которая знает об этом не хуже зрителя. Резюме: каждому пороку – свой срок.

Картина – прозрачная, как анекдот, для своих и запутанная, как детектив, для чужих. Но мы в ней видим другое. Лица Хальса – карнавальные рожи, маски, скрывающие все человеческое под личиной грубых страстей. Буйный низ берет недолгий реванш над докукой повседневного упорства – и в этом смысл всякого праздника. Комментарием к нему служит женский наряд. В отличие от мужских маскарадных костюмов, Королева и впрямь одета по-королевски. Алый бархат платья, шелк рукавов, тонкий ажур воротника выдают знатную красавицу, с охотой играющую чужую роль. Не в лицо, а в платье ушло все мастерство художника, который опередил живопись на триста лет, открыв счастье стремительного – нерассуждающего – мазка.

Известно, что Хальс писал размашисто, – важнее, что он этого не скрывал. Обнажив, как Брехт, прием, Хальс разоблачил иллюзию. Мастер не скрывает своих следов, его присут-

[4] http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/frans-hals-in-the-metropolitan-museum.

ствие слишком явно: краски топорщатся, изображение кричит, как живое, и зовет подойти. Чем ближе, тем лучше, потому что взгляд вплотную открывает вторую – нефигуративную, абстрактную – красоту, состоящую из ряби каллиграфических мазков. Каждый из них начинается цветной точкой, а кончается волной, хвостом или тучкой. Но для кружев, облаком окутывающих фигуру, и эта манера слишком грубая. Хальс писал кружева, нанося бисер белил обратной стороной кисти.

Вглядываясь в фактуру Хальса, понимаешь, почему он, пропустив чопорный XVIII век, вернулся к нам вместе с импрессионистами. Но и с ними ему было по пути лишь до того перекрестка, где живопись распростилась с субъектом и объявила, что ей все равно, что и кого изображать.

Хальс писал тех, кто платил. На групповых портретах он продавал места, как в театре: ложа – фас, партер – в три четверти. Отказавшись от краснорожих фигур своей юности («кабацкий загар», объяснил мне один знакомый), зрелый Хальс находил каждому такое выражение лица, которое делало его типичным и уникальным.

Благодаря обилию портретов мы знаем голландцев XVII века лучше всех в истории. Хальс положил начало этой галерее, увековечив человека Нового времени. Не герой, не святой и не рыцарь, он был буржуем и не обменял бы своей доли на другую. Об этом говорит поза. Часто модели Хальса стоят подбоченившись. Станьте так – и вы почувствуете себя либо важным, либо дураком, в зависимости от того, есть ли вам чем гордиться. Неудачники, впрочем, не заказывали портреты, и Хальс писал всех без лести, но с уважением. Поэтому мужчины – в шляпе, и в доме, и при дамах. Этикет эпохи мушкетеров приписывал обнажать голову лишь при короле, но Голландия была республикой, поэтому у Хальса все в роскошных шляпах.

Больше других мне понравился владелец пивоварни «Лебединая шея» (больше влезает). Упитанный сангвиник, он смотрит на нас с легкой насмешкой изрядно пожившего, но все еще не разочаровавшегося человека. Дружелюбный без фамильярности, пивовар смотрит в упор, но держит нас на расстоянии, потому что вблизи живопись расплывается – будто с носа сбили очки. Больше на картине нет ничего. Персонажи Хальса не нуждались в контексте: они создавали его себе сами. Вместо интерьера здесь костюм. На шелковом камзоле краски меняются местами – черная становится белой, во всяком случае – блестящей. Собственно, вся поздняя живопись Хальса почти монохромна, но это аскеза сложенной палитры. Ван Гог насчитал в ней 27 оттенков черного. Белый – один, но пронзительный.

В старину черная одежда была самой дорогой, белая – самой трудоемкой. В паре они демонстрируют два достоинства голландцев – богатство и усердие. Третье – на бордовом лице пивовара, где написана долгая история веселья. Кроме себя и пива, он любил искусство. После смерти наследникам досталось 47 картин. Как ни странно, ни одна из них не принадлежала кисти Хальса.

Бабье лето Климта

В Австрийском музее Нью-Йорка я себя чувствую как в тапочках. Здесь все по мне. И сам дворец человеческих пропорций, и сувенирный магазин, в котором хорошо бы поселиться, и, конечно, кафе – гнутые спинки стульев, газеты с готическим шрифтом и лучшие в городе пирожные. Запивая их кофе со сливками, легко поверить, что сама Австрия была десертом Европы. Второстепенная великая держава, она, зная свое место под солнцем, украшала его с опытом перезревшей цивилизации, готовой обменять историю на культуру.

– Вена была городом наслаждений, – писал ее лучший знаток Стефан Цвейг. – Едва ли в каком-либо другом городе Европы тяга к культуре была столь страстной, национальная гордость сильнее всего проявлялась в желании главенствовать в искусстве.

С тех пор как 50-миллионная империя ухнула в Лету, ее наследством распоряжается не столько маленькое альпийское государство, сколько музеи и библиотеки, ставшие хранителями драгоценных осколков исчезнувшей страны. Мертвая, как античность, но и живая, как она же, венская культура позволяет себя окинуть одним взглядом. Мы знаем, чем она началась, чем кончилась и какой была в разгар бабьего лета, написанного Густавом Климтом. Его 150-летие Нью-Йорк отметил дивной выставкой в Австрийском музее[5]

[5] http://www.neuegalerie.org/content/gustav-klimt-150th-anniversary-celebration

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.