

Флориан  
Иллиес

А только что  
небо было  
голубое

*тексты об  
искусстве*

Флориан Иллиес

**А только что небо было  
голубое. Тексты об искусстве**

«Ад Маргинем Пресс»

1997-2017

УДК [7.071.1+821.112.2.09](430)(092)(081)"18/19"  
ББК 85.103(4Гем)-8я44+83.3(4Гем)-8я44

**Иллиес Ф.**

А только что небо было голубое. Тексты об искусстве /  
Ф. Иллиес — «Ад Маргинем Пресс», 1997-2017

ISBN 978-5-91103-481-8

Флориан Иллиес (род. 1971), немецкий искусствовед, рассказывает об искусстве как никто другой увлекательно и вдохновляюще. В книгу «А только что небо было голубое» вошли его главные тексты об искусстве и литературе, написанные за период с 1997 по 2017 год. В них Иллиес описывает своих личных героев: от Макса Фридендера до Готфрида Бенна, от Графа Гарри Кесслера до Энди Уорхола. Он исследует, почему лучшие художники XIX века предпочитали смотреть на небо и рисовать облака, и что заставляло их ехать в маленькую итальянскую деревушку Олевано; задается вопросом, излечима ли романтика, и адресует пылкое любовное письмо Каспару Давиду Фридриху. Прошлое в этих текстах ощущается как настоящее, картины предстают в движении и цвете, а исторические фигуры оказываются живыми и любящими людьми. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК [7.071.1+821.112.2.09](430)(092)(081)"18/19"  
ББК 85.103(4Гем)-8я44+83.3(4Гем)-8я44

ISBN 978-5-91103-481-8

© Иллиес Ф., 1997-2017  
© Ад Маргинем Пресс, 1997-2017

## Содержание

Вступительное слово	6
Ранние герои	7
Юлиус Мейер-Грефе. Немецкий язык как искусство	7
Макс Фридлендер. Знание – это недоверие	12
Граф Гарри Кесслер. Озноб на фоне модернизма	17
Конец ознакомительного фрагмента.	20

**Флориан Иллиес**  
**А только что небо было**  
**голубое. Тексты об искусстве**

*– Зачем же вы это сделали? – удивленно спросил молодой человек.*

*Она улыбнулась и ответила:*

*– Затем, что небо сегодня такое голубое!*

*Генри Джеймс «Европейцы»*

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2017

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019

© Фонд развития и поддержки искусств «АЙРИС»/ IRIS Foundation, 2019

## Вступительное слово

Один из текстов в этой книге называется «Любовное письмо». Но на самом деле все эти тексты – объяснения в любви: художникам, писателям, картинам, книгам.

Я надеюсь все же, что любовь нас не совсем ослепляет.

В этой книге собраны статьи и выступления за период с 1997 по 2017 год. Речь в них вроде бы идет о картинах и книгах из прошлого. Но для меня они не прошли, потому что мы и сегодня живем с ними – смотрим, читаем. И я постарался рассказать о том прошлом, которое меня волнует, как о настоящем. Как о мгновенье. Вот только что небо было голубое. А теперь сгущаются тучи. Надвигается гроза. А потом опять голубое небо. То, что кажется вечным, – мимолетно, а то, что кажется мимолетным, – вечно, это доказал еще Брехт сто лет назад в своих «Воспоминаниях о Мари А.». «И поцелуй я тоже давно забыл бы, / Если бы не то облако. / Его я помню и буду помнить всегда, / Такое белое и так высоко». Именно об этом рассказывают нам великие произведения искусства. Именно это ощущение я пытаюсь передать в своих текстах.

*Флориан Иллиес, 4 мая 2017 года*

## Ранние герои

### Юлиус Мейер-Грефе. Немецкий язык как искусство

Юлиус Мейер-Грефе. Три слова, но один смысл. Все время, пока я изучал историю искусств в университете, я боялся его книг как огня, я знал, что в них скрыто что-то такое, что и спустя сто лет после написания обладает опасной взрывной силой. В нем чувствуется что-то по-барочному необузданное, ненаучное, слегка несерьезное. Например, его манера пользоваться сносками не для избыточных ссылок на литературные источники, а для рассказов о личных встречах с художниками, о которых он пишет.

Но всякий раз, когда я пытался дочитать его искусствоведческую диссертацию, которую он защищал в Бохуме, моя голова начинала пухнуть, руки мои тянулись к его книжкам о Мане, Курбе, Делакруа из карманной серии издательства «Insel», к его «Истории развития современного искусства», и стоило мне прочесть всего несколько слов, как я оказывался во власти его магии. Я знал, что его имя было почти под запретом в наших аудиториях, где царили строгие нормы академической гигиены и закон о чистоте немецкой науки. Поэтому-то меня к нему и тянуло. Ведь там, где царит такое отторжение, царит страх. Именно он уже почти сто пятьдесят лет определяет взгляд на Юлиуса Мейер-Грефе.

И я даже решил, что Юлиус Мейер-Грефе будет темой моей искусствоведческой диссертации. В лице Ханса Бельтинга<sup>1</sup> я встретил смелого и любознательного научного руководителя – но потом вдруг случилось нечто странное. Как я ни старался, с какой стороны ни заходил, у меня не получалось втиснуть вселенную Юлиуса Мейер-Грефе в сухую прозу тезисов будущей диссертации. Я все время невольно поддавался необыкновенному, захватывающему стаккато его фраз, все время приходил в восторг от его способности к экспертному суждению, но при этом не имел ни малейшего представления о том, как с Юлиусом Мейер-Грефе может совладать какая-то докторская диссертация. Совсем недавно, спустя двадцать лет, я опять перелистывал свои старые, боннских времен, книжки карманной серии «Insel» и нашел вложенные в одну из них письма Катерины Крамер, которая заново открыла Мейер-Грефе; в этих письмах она давала мне советы, как лучше встроить нашего героя в нормальную немецкую диссертацию. Но все без толку. До написания диссертации дело так и не дошло, потому что я споткнулся уже на тезисах. Довольно логично, что я начал писать об искусстве в газете «Frankfurter Allgemeine» – чтобы приблизиться к своему кумиру если не через экзегезу, то хотя бы через парафраз.

Надеюсь, вы уже заметили, что я только делаю вид, что рассказываю о себе. Мне бы и в голову не пришло утомлять вас подробностями своей биографии, я знаю, что в этом вопросе академический принцип чистоты тоже безжалостен. На самом же деле я хочу показать, как непросто приблизиться к языку Юлиуса Мейер-Грефе со своим языком и со своей наукой. Я полагаю, это связано с тем, что его немецкий язык был еще очень близок к языку лютеровского перевода Библии. И дело тут не только в языке, настолько же барочном, насколько и ясном, дело в той неопровержимости, в ветхозаветности, которую мы чувствуем в суждениях Мейер-Грефе. И об этом невозможно написать докторскую диссертацию; возможно, это был бы и вовсе, выражаясь его языком, грех.

Наверное, не менее наивно рассчитывать и на то, чтобы выступить на эту тему с торжественной речью. Ведь тогда пришлось бы мериться с ним силами на сугубо речевом уровне.

---

<sup>1</sup> Ханс Бельтинг (род. 1935) – немецкий историк искусства, антрополог, специалист по теории коммуникации. – *Здесь и далее примечания переводчика.*

Впрочем, у такого варианта есть и плюсы: можно напрямую цитировать самого Юлиуса Мейер-Грефе и через цитирование встроить его словесную мощь в свой вордовский файл. Однако цитирование – это всегда акт насилия: оно вырывает фрагмент из структуры, представляющей собой целостность. А «целостность» – не только важнейшая категория Мейер-Грефе при оценке произведения искусства («...у него можно поучиться тому, что значит подлинная целостность», писал он о Менцеле), его собственные тексты в напечатанном виде являются прочным массивом, неразложимым на отдельные составляющие. На первый взгляд это кажется удивительным, потому что поток его слов и сами выбранные им слова обжигают, у него взрывной темперамент – но когда лава, вырвавшаяся из этого вулкана, застывает, она становится незыблемой структурой. Так, камни и огонь сплавляются в нерасторжимое единство. То же самое происходит и с его текстами.

Будем честными, эти тексты – литература. Именно поэтому с самого первого дня их так любили читатели и так ненавидели искусствоведы. Вольфганг Ульрих <sup>2</sup> был первым, кто показал, что Мейер-Грефе в «Испанском путешествии» совершенно сознательно приурочил свое разочарование в Веласкесе и низвержение своего идола к Страстной пятнице, чтобы отпраздновать в Светлое воскресенье рождение нового бога искусства – Эль Греко. Фиктивная форма как бы подлинных путевых заметок у Мейер-Грефе представляет собой самую изощренную прозу. Он понимал, что делал, он пользовался всеми литературными методами, потому что, по его словам, «если цель того потребует, нужно всегда быть готовым принести что-то в жертву, пусть даже это экстракт высшей мудрости».

Мейер-Грефе был в Германии самым известным из «писателей-искусствоведов», а люди науки с самого начала презирали таких авторов. Другому писателю-искусствоведа, не менее презираемому, чем Мейер-Грефе, и почти такому же интересному, а именно Рихарду Мутеру, принадлежит характеристика этой профессии, идеально описывающая талант нашего героя: в идеале познавательный текст об искусстве «должен писать не ученый, а поэт», потому что только поэт обладает «всею тонкостью чувств, которая необходима для того, чтобы глубоко воспринимать произведения искусства, и пластичностью языка», чтобы должным образом анализировать эти произведения. И это идеальная характеристика Мейер-Грефе.

Нет ничего удивительного в том, что такие материи с трудом поддаются описанию. И очень неудачный выбор для темы торжественной речи. Хотя, с другой стороны, торжественная речь – единственно уместная, конгениальная форма для воспевания такого языка, потому что в конечном счете Мейер-Грефе писал не книги о Курбе, Ренуаре, Делакруа, Мане и Сезанне, а сплошные торжественные речи. Все они выдержаны в праздничном тоне, и его язык таков, как будто он уже выпил три бокала шампанского, которое обычно предлагается только после выступления.

Чтение некоторых пассажей дарит читателю искрящуюся радость – но если попытаться прочитать сразу всю книгу от начала до конца, толовишь себя на том, что мысли, как это обычно и бывает во время прослушивания торжественной речи, начинают течь в сторону ужина, ты невольно поглядываешь на часы, обращаешь внимание на цвет галстука выступающего. Ибо каким бы сильным, содержательным и страстным ни был язык Мейер-Грефе, после тридцати страниц этот непрерывный экстаз начинает резать слух. Но кто же станет читать диссертацию четыре часа подряд? Так что не будем строго судить нашего героя.

Довольно невежливо с моей стороны было до сих пор не упомянуть место нашей сегодняшней встречи. Французское посольство в Берлине – думаю, нет в мире места, более подходящего для того, чтобы отдать должное таланту Юлиуса Мейер-Грефе. Францию, Париж и французское искусство он любил так же, как его самого ненавидел реакционный Берлин рубежа XIX – XX веков, – то есть безумно.

---

<sup>2</sup> Вольфганг Ульрих (род. 1967) – немецкий историк искусства.

Вершиной истории искусства, по его версии, были французские импрессионисты. А самая лучшая судьба для Юлиуса Мейер-Грефе – быть французом. Гойя и Констебл, единственный испанец и единственный англичанин, которых он допустил на свой эстетический Олимп, были для него тоже французами по духу, а немец Менцель свои главные импульсы для творчества получил в Париже. В принципе, Мейер-Грефе все время пишет об одном и том же, но каждый раз по-новому. Его главные темы – обновление искусства, совершенное французскими мастерами XIX века, и эстетическое воспитание немцев, которые должны, черт побери, заметить это обновление. Все его тексты пронизаны миссионерским рвением: у него был, по выражению Вольфганга Ульриха, «художественно-политический канон». Поэтому он не просто описывает, а оценивает, ведь своими оценками он стремится открыть людям глаза и заставить их усомниться в общепризнанных авторитетах.

Мы не должны забывать об этом: у Мейер-Грефе была миссия. Неважно, что он делал: старался, как всегда, наглядно растолковать глупым немцам утонченность французов или пытался убедить глупый мир в мировом уровне какого-нибудь Ганса фон Марé<sup>3</sup> и даже написал с этой целью монументальный двухтомный труд. Он внедрял Эль Греко в канон истории искусства (и это стало одним из главных его триумфов), организовал в 1906 году «Выставку столетия» и вернул в поле зрения немцев целый забытый век, а именно девятнадцатый. И все это он сделал благодаря своим риторическим талантам.

Современников раздражало, что в своей миссионерской деятельности среди язычников он срубил изрядное число Донарских дубов<sup>4</sup>, которые вовсе не стояли у него на пути. Но, оглядываясь назад, мы понимаем, что причина была, конечно же, совсем не в этом. А в том, что он объявил французских импрессионистов эстетическим идеалом для Германии в тот момент, когда их родина считалась нашим заклятым врагом, а также в том, что разглядел величие немецкого XIX века и после пятидесяти лет забвения возродил интерес к Каспару Давиду Фридриху, пока экспрессионисты и кубисты отправлялись в путь к абстрактным берегам.

Поэтому не стоит задаваться вопросом, всегда ли Юлиус Мейер-Грефе был прав в своих суждениях. Разумеется, нет. Не нужно также спрашивать, соответствуют ли его оценки сегодняшним научным представлениям, согласуются ли его метания между публицистикой, торговлей и музеями с немецкими санитарными нормами. Это заслоняет от нас самое главное, что он дал нам. А дал он нечто уникальное: точность, вырастающую из страсти. Высшие горизонты познания, полученные из глубоких чувств.

Он и сам видел коренное различие между своим видением и академической историей искусств. Само собой, всю свою жизнь Мейер-Грефе находился под огнем критики – но он отстреливался. Например, в книге о Гансе фон Маре. В ней он пишет откровенно и язвительно: «У нас всегда делали выводы до того, как получали соответствующий опыт. Нашему мыслителю достаточно самого захудалого произведения искусства, чтобы продемонстрировать удивительные мыслительные ходы. Мы всегда только размышляли о цветах, вместо того чтобы нюхать их». А сам Юлиус Мейер-Грефе поступает наоборот: он вдыхает искусство, чтобы потом выдохнуть его в виде текста.

Цветы – хороший символ того, как Мейер-Грефе нюхал и смотрел. Потому что цветок может расцвести, а может и завянуть. Именно поэтому он идеально вписывается в его концепцию эволюционной истории развития искусства. За это его тоже, разумеется, осуждали – так, Мартин Варнке<sup>5</sup> писал о Мейер-Грефе, что «все художественные эпохи даны самим Богом» и поэтому любые субъективные оценки неуместны. Но Мейер-Грефе нужна эта вера в эволю-

<sup>3</sup> Ганс фон Марé (1837–1887) – немецкий художник-символист.

<sup>4</sup> Христианский миссионер Бонифаций срубил священное для германцев дерево – Дуб Донара (Дуб Тора). Присутствовавшие при этом язычники ожидали гнева своего бога, но напрасно. Они были поражены тем, как легко пала их святыня.

<sup>5</sup> Мартин Варнке (род. 1937) – немецкий историк искусства.

цию, потому что только в этом случае он может описывать искусство как непрерывно шумящую реку, как что-то динамичное. С помощью включения в процесс эволюции он придает произведениям искусства важность и актуальность – и только это он может конгениально выразить на своем языке, насквозь пропитанном важностью и актуальностью. Именно поэтому ему приходится постоянно обращаться к французам. Ведь он знал, что немцы – мастера замедленного темпа. «Все они воспевают покой», – писал Мейер-Грефе, имея в виду и своего любимого Ганса фон Маре. «В этом он был настоящим немцем, как Фейербах, Бёклин, как Лейбль и Тома <sup>6</sup>, как Гольбейн и Кранах. Если у них появляются подвижные мотивы, то они выпадают из общей картины».

И в этих двух фразах – весь Мейер-Грефе: из его невероятной способности чувствовать искусство, из огромного богатства визуального опыта он делает вывод, который никто не решался не то чтобы сформулировать – даже допустить. А стоит только помыслить такое, как столетия сжимаются у Мейер-Грефе до секунд и кажется совершенно нормальным говорить на одном дыхании сразу и о Бёклине, и о Кранахе. И наконец, самое главное: держа в голове этот вывод, или, выражаясь скромнее, этот тезис, мы будем по-другому смотреть на «немецкое искусство», мы очень быстро поймем, обещаю вам, как мудра эта краткая формула. Немцы – чемпионы по игре с неподвижным мячом.

Как бы то ни было, в своих эстетических суждениях Мейер-Грефе демонстрировал очень специфический талант. У него прекрасно получается взглянуть на современников ретроспективным взглядом – соединить свою оценку с той, которую даст, по мнению Мейер-Грефе, будущее. Например, Мане: «Если через сто лет – то есть сейчас – некий летописец будет искать важнейшие образцы нашего искусства, то из работ Мане он назовет две ранние картины – „Олимпию“ и „Завтрак на траве“».

Кстати, эти слова о Мане взяты из книги о Ренуаре. В той же книге содержится и бесчисленное множество оценок творчества Делакруа. А в книге о Мане он много пишет о Курбе. А когда он пишет о Курбе, то у нас есть возможность почерпнуть много глубоких мыслей о Сезанне. Мейер-Грефе будто летит на ракете через Вселенную, вокруг него все звезды и планеты, а он только и делает, что составляет из них разные комбинации. В результате Коро отбрасывает тень на Сезанна, а солнце Делакруа можно увидеть с планеты Ренуара. И все они вращаются в основном вокруг Делакруа. И так далее. А на далеких млечных путях ему мерцают Джотто, Рубенс, Кранах.

Через два года, в следующей книге, Мейер-Грефе смотрел на мир уже из другой перспективы, и расположение центрального светила и его спутников несколько изменилось. Можно называть это оппортунизмом: последовательность фигур на Олимпе вполне может меняться в зависимости от угла зрения и логики аргументации. Но если не терять равновесия, то можно научиться очень важной вещи: обнаружению явлений с помощью быстрой смены перспективы – автостопом по галактике, на заднем сидении у Мейер-Грефе.

Тут и голова может закружиться, потому что Мейер-Грефе неустанно описывает влияния, взаимосвязи, притяжение и отталкивание, тени и свет великих художников из непрерывно обновляющейся перспективы. Но и здесь мы повторим: мало кто так тонко чувствовал искусство, мало кто так точно подбирал для этого слова.

Еще один пример, две фразы из предисловия к его книге о Ренуаре. Совершенно неожиданно, на пустом месте, Юлиус Мейер-Грефе спрашивает: «Кто пишет историю барокко в XIX веке?» И не успевает читатель задуматься, что это вообще значит, как Мейер-Грефе сам выдает историю барокко, написанную в XIX веке. Для этого ему нужна всего одна фраза. Сейчас вы ее услышите – и эта фраза лучше всего демонстрирует, что я имел в виду, назвав свой доклад «Немецкий язык как искусство». Сначала для динамики повторю риторический вопрос автора:

<sup>6</sup> Ансельм Фейербах (1829–1880), Вильгельм Лейбль (1844–1900), Ханс Тома (1939–1924) – немецкие художники.

«Кто пишет историю барокко в XIX веке?» И далее: «Того трудноуловимого барокко, которое, подобно огромному морскому валу, несет на себе все творчество Делакруа, которое сопротивлялось натурализму Курбе и с которым безуспешно боролся Мане, которое швыряло Родена в выси и пропасти, плело кружева мазков на лучших полотнах Моне, стало у Сезанна фантастической конструкцией его мистики, будило у Ван Гога неистовые фантазии, а в сдержанных красках более молодых, вроде Боннара, плещется как морская вода между песчаных дюн во время отлива».

И в этом весь Мейер-Грефе – он смотрит на современное ему искусство через иллюминатор своей ракеты, на которой летит через художественную вселенную, и под его взглядом планеты образуют все новые и новые сочетания, он не боится закладывать виражи и нарезать круги, а прилагательные с глаголами подбирает с точностью космического механика. Есть и еще одно обстоятельство – по-моему, самое главное. Он видит то, чего мы не видим.

## Макс Фридлендер. Знание – это недоверие

Самое трудное – найти слова для того, что ты видишь. Макс Фридлендер, как мало кто другой, знал, насколько тяжело добыть правильное слово, насколько невыносимы поиски идеального языкового воплощения для чувственного восприятия. «В моих сочинениях, – писал он, – читатель сталкивается с усилиями автора выразить словами своеобразие того или иного художника». По этой фразе заметно, что формулирование мыслей на протяжении всей жизни было для Фридлендера физическим трудом, силовым актом. Фразы у него не текут свободно, как, например, у его современника Юлиуса Мейер-Грефе, у которого слова выплескивались как пенящееся шампанское. А когда читаешь Фридлендера, кажется, что каждую букву ему будто приходилось срывать с древнего виноградника на труднодоступном склоне. Поэтому настоящим чудом кажется число его публикаций: 595 текстов написал он за свою более чем девяностолетнюю жизнь, и в центре находится, разумеется, монументальный труд в четырнадцати томах – «Старая нидерландская живопись», а рядом с ним бесчисленное множество каталогов, статей, рецензий, целая библиотека монографий о художниках, начиная с Альтдорфера, далее идут Кранах, Лукас ван Лейден, Дюрер, а вдобавок к ним и такие обобщающие работы, как «Нидерландская живопись XVII века», «Эссе о пейзажной живописи» и, наконец, «Об искусстве и знаточестве». Фридлендер как будто надевает на свою камеру все новые и новые объективы: иногда длиннофокусный объектив для детального изучения с микроскопической точностью, потом снова широкоугольный объектив для снимков, на которых видны облака и закругление поверхности Земли.

Достоинство биографии, написанной Симоном Эльсоном <sup>7</sup>, заключается в том, что он не оробел ни перед масштабом творчества Фридлендера, ни перед его скрупулезным подходом к языку. Одно то, что он дал нам такое подробное описание жизни и творчества этого уникального человека, – уже великое дело. Главная же заслуга биографа связана с тем, что ему удалось рассказать о жизни человека, жившего исключительно работой. Если Фридлендер всю жизнь занимался восполнением пробелов в знании о тех или иных художниках, то Эльсону пришлось составлять «образ» этого молчаливого, скромного и непритворного ученого из пробелов его собственной жизни. Эльсон понимает Фридлендера, поэтому он знает, какие подводные камни ждут того, кто попытается нарисовать такой образ. «Сковать непрерывную цепь из тех скудных фрагментов, которые дошли до нас волею случая, – значит исказить образ ради навязчивой идеи историка». Так пишет Фридлендер. А Симону Эльсону удалось из новизны своего прочтения и пытливого интереса создать не подделку, а оживающий на наших глазах оригинал. При жизни Фридлендер, кажется, старался избегать любого документирования своей личности, он наслаждался жизнью в тени великого Вильгельма фон Боден <sup>8</sup>, потому что только в полутьме он мог всецело предаваться своей исследовательской работе. Несмотря на то, что в течение сорока лет он занимал важную должность в важнейшем немецком музее, у нас нет ни одной его репрезентативной фотографии, он ускользал от фотографов, он всегда смотрит в сторону или в пол. Кажется, позировать было для него мучительно, максимум, на что он был согласен, – чтобы его увидели случайно. Есть известный снимок 1904 года: слева флегматичный и массивный реставратор Гаузер <sup>9</sup>, справа генеральный директор Боден в позе истинного парвеню, с цилиндром в руке, воплощенная самоуверенность. А между ними молодой человек с лупой в руках, он элегантно одет, но смотрит на нас будто в трансе – смотрит из 1904 года

---

<sup>7</sup> Elson, Simon. Der Kunstkennner Max J. Friedländer. Biografische Skizzen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

<sup>8</sup> Вильгельм фон Боден (1845–1929) – немецкий историк искусства, основатель берлинского Музея императора Фридриха (ныне Музей Боден).

<sup>9</sup> Алоиз Гаузер (1831–1909) – немецкий реставратор, живописец.

в Нидерланды XV века. Важные господа справа и слева с недоумением глядят на молодого человека между ними, они будто пытаются загипнотизировать его своими взглядами, но он смотрит сквозь них и сквозь нас. Такого попробуй ухвати. А биографии Эльсона это удалось.

Цель моего текста – всего лишь бросить луч света на ту своеобразную манеру, в которой Фридлендер писал об искусстве.

### **1. Больше знания – больше недоверия**

Фридлендер не стремится облегчить жизнь своему читателю. Он не очаровывает ловкими формулировками, если он пытается начать с каких-то примеров из жизни, это кажется неестественным. Он становится самим собой, когда описывает картины, сравнивает стили художников, рассуждает о них. Нужно увлечься им, тратить часы, читать статью за статьей, книгу за книгой, и тогда это случится: ты почувствуешь магию этой сухой прозы. Наверное, не было и нет никого, кто лучше разбирался бы в старой нидерландской живописи. Но его знания (и это первое свидетельство его уникальности) сделали его не высокомерным, а смиренным. Мы постоянно встречаем у него выражения «вероятно» и «по всей видимости». И никогда – «несомненно» и «совершенно исключено». У знатока любая уверенность вызывает подозрения – это тайное кредо знаточества Фридлендера. Нужно примерить к современности все глубины и отмени такой позиции, чтобы оценить ее значимость: этот историк искусства, бывший за точность слов как никто из его современников, этот знаток, знавший историю искусства лучше почти всех своих коллег, Макс Фридлендер с каждым десятилетием становился все большим скептиком в области знаточества и изучения деталей. Он становился умнее. Потому что умный человек знает: вера в себя всегда должна сопровождаться недоверием к себе.

### **2. Больше знания – больше понимания своей зависимости от времени**

Второй важнейший секрет его знаточества – понимание собственной зависимости от времени. И вновь тот же самый феномен: чем больше Фридлендер видит, знает и понимает, тем яснее для него становится – это не более чем суждение на основе знаний 1910-го, 1920-го, 1930 года. Всякое суждение относительно, потому что знаток всегда слеп на один глаз из-за своей укорененности в определенном времени: «Представим себе, что Менцель <sup>10</sup> сказал бы о Ван Гогге. Со своих позиций он увидел бы только огрехи. Но именно то, что в его глазах является огрехами, и составляет стиль Ван Гога». И вот что необычно в этом рассуждении: это говорит не журналист и не художественный критик, которому в силу профессии присуще включенное наблюдение, для которого восприятие из своей изменчивой позиции является самым правильным и единственно возможным условием осмысления. Это говорит Макс Якоб Фридлендер, заместитель директора Государственных музеев Берлина, директор Гравюрного кабинета, автор множества статей, экспертиз и книг, то есть человек, задачей которого неизменно является вынесение «объективных» суждений. Открытое признание относительности своих знаний свидетельствует о независимости этого человека. А то, что он тем не менее ежедневно выносит суждения, говорит о его способности справляться с глубоким противоречием, заложенным во всяком эстетическом суждении. Когда мы читаем, например, критические пассажи Фридлендера о Курбе, которого он склонен считать давно уже не актуальным, мы внезапно обнаруживаем такую ремарку автора: «Когда картина Курбе, которую в 1870 году художники и любители живописи считали поразительно реалистичной, кажется мне не столь уж реалистичной, то я сужу как ученик Мане. А наши внуки будут воспринимать и оценивать по-своему. Но у нас нет другого выбора, кроме как держаться за наши позиции, даже если мы поняли, что стоим не на твердой почве, а на плывущей льдине». И еще, в другом месте: «Мы учились видеть не только у Ван Эйка и Брейгеля, но и у Мане с Сезанном, и мы не можем отстраниться от нашего опыта». Это великая истина: тот, кто видел Сезанна, смотрит на Ван Эйка иначе,

---

<sup>10</sup> Адольф фон Менцель (1815–1905) – немецкий художник; речь идет, вероятно, все-таки о раннем Менцеле, авторе исторических полотен в духе романтизма.

чем современники Ватто и Буше. Кто видел Пикассо, тот иначе смотрит на Мемлинга, чем современник Эль Греко. Это *conditio sine qua non*<sup>11</sup> в разговоре об искусстве. Собственная зависимость от времени, которое дает человеку знания, но делает его зависимым от них.

Фридлендер и сегодня пользуется почетом, хотя мало кто его читал. Действительно, для почитания есть несколько причин. Помимо его вклада в историю искусства, именно это трезвое и вместе с тем поэтичное определение границ любого эстетического суждения я считаю важным посланием Фридлендера потомкам. Все мы, рассуждающие об искусстве, стоим на плывущих льдинах. Многие догадывались об этом, но в какой-то момент ногам становилось слишком холодно и хотелось прогнать эти догадки. Фридлендер же смотрит правде в глаза и делает смирение фундаментом всех эстетических высказываний.

### **3. Нужно стараться наводить порядок (даже если не получается)**

Автором первой части заглавия мог бы быть Фридлендер. А автором того, что в скобках, – разумеется, нет. Хотя он, конечно, знал, что это верно. Фридлендеру были присущи любовь к порядку и аккуратность, это чувствуется всякий раз, когда он садится за свой письменный стол и пытается составить общую картину какого-либо периода – и видит, что это на самом деле невозможно. И тогда он не делает вид, как это любят многие искусствоведы, будто существует какой-то порядок. Он называет беспорядок беспорядком: «XIX век являет нам особенно запутанную картину», – пишет он, или еще, например: «Антверпенская живопись того времени, когда умер Патинир, богата и запутана». Затем Фридлендер, повинувшись зову своей природы, принимается за упорядочивание, но при этом он никогда не забывает, что это всего лишь попытка. Потому что мы можем упорядочивать только то, что дошло до нас из прошлого, и мы не знаем, где разверзлись лакуны. А еще Фридлендер всегда в конечном счете дает понять, что стремление к порядку зачастую порождает ложную определенность. Вот как он написал о гравюре «Мухаммед и убитый монах» Лукаса ван Лейдена, которую художник создал, судя по всему, в возрасте всего четырнадцати лет: «Как бы весь наш опыт ни противился такой мысли, нам придется ориентироваться на дату рождения и включить такую ненормальность в тот образ художника, который мы себе создаем».

Да, он написал именно «создаем образ». Это не «тот образ, который у нас есть». Маленький разрыв, через который проглядывает амбиция скромного музейного работника «создавать» произведение. Но и тут мы видим смиренное признание: это тот «образ художника, который мы себе создаем». Понимание, что прежние и будущие времена создали и создадут совсем другой образ Лукаса ван Лейдена, чем наш. Именно потому, что он знал так много, Фридлендер так скептически относился ко всем, кто полагал себя хранителем истины. Какое величие – всегда сомневаться в самом себе. Но, разумеется, при этом он старается добиться порядка во всем: с ювелирной точностью он видит, где граница между голландским и фламандским искусством «четкая» (в XVII веке), а где «не такая четкая» (в XV веке). А в новый путеводитель по Музею императора Фридриха он добавил специальные стрелочки, указывающие посетителям музейный маршрут. Во всем нужен порядок, считал Фридлендер, только так можно понять взаимосвязи произведений искусства. Но не надо путать любовь к порядку с верой в объективность: «Будучи убежденным, что подлинная объективность ни при каких условиях не возможна, я хочу избежать того вреда, который неизбежно причинит стремление к ней». Человек зависит не только от своего времени, но и от своего природного склада. Фридлендер излучает невероятное спокойствие – по словам его современников, и в частной жизни он тоже был таким. И его стиль таков. Он спокойно стоит на месте и глядит на мир живописи, который движется. Только находясь в состоянии абсолютного покоя, можно увидеть (и описать словами), что Ян Госсарт<sup>12</sup> «большой охотник до оригинальности». Разумеется, в словах Фридлендера содержится опре-

<sup>11</sup> Непременное условие (*лат.*).

<sup>12</sup> Ян Госсарт (по прозвищу Мабюзе; 1479–1541) – нидерландский живописец, график.

деленное порицание. Ибо он считает, что большие мастера должны – смиренно – считать себя частью большого процесса. Или вот, когда он в 1904 году бросил взгляд в прошлое от своего письменного стола: «Турбулентное формообразование, стремительно утвердившееся в Антверпене, напоминает водоворот, возникающий в месте встречи противоположных течений». У женщин «внешний вид немного вызывающий», а у антверпенских маньеристов есть «дикие и необузданные фигуры». Он строгий наблюдатель и воспитатель. Прусский еврей. Образцовый чиновник. Он журит. Он видит, кто тут выбивается из строя. Но если ты выходишь из строя убедительно, то похвала мастера Фридлендера тебе обеспечена.

#### 4. Суждение – возможность ошибки

Когда Фридлендер пишет, он выносит суждения. Он это понимает. «Только один знаток искусства ни разу не опозорился: он был немой и не умел писать». Но это не Фридлендер – он не был немой и умел писать. Причем «подбирая мыслям самую минималистичную языковую одежду», как выразился Гюнтер Буш<sup>13</sup>. Мало придаточных предложений, редко попадаются прилагательные, особенно в поздних работах. Он предпочитает часами подбирать подходящий глагол, а не предлагать читателю несколько красивых, но пустых слов. «Нужно писать настолько хорошо, чтобы никто не замечал, что это хорошо написано», – какое чудесное кредо. Видеть для Фридлендера – физическое действие. Писать тоже. И его жизнь исчерпывается этими двумя духовно-эмоциональными практиками. Он видел и формулировал. Неповторимым образом. С максимальной степенью языковой рефлексии, которая заставляла его избегать иностранных слов и «мудреной терминологии, которая превращает чтение книг об истории искусства в мучение». Он ставил в тупик всех, в том числе и своих современников, кто пытался описать в каких-то категориях уникальность его стиля. С одной стороны, он противопоставлял ученых и знатоков, а с другой – он, как знаток, был «научнее» большинства ученых. Но он был против мыслительных конструкций, оторванных от картин. Он писал не о проблемах, а о феноменах – так сказал о нем в 1957 году мудрый Эрвин Панофски. Может быть, в этом и состоит самое важное различие между «знатоком», воплощением которого был Фридлендер, и ученым, представителем чистой академической науки, который был Фридлендеру чужд.

#### 5. набросок автопортрета

Главным антиподом Фридлендера был Бернارد Беренсон<sup>14</sup>. И если первый в соответствии со своей натурой занимался северными странами, то страстью Беренсона были итальянские художники. Фридлендер никогда не покидал свой кабинет и свой музей, а Беренсон жил как мелкопоместный князь Медичи в горах близ Флоренции, на своей вилле «I Tatti», окруженный выдающимися произведениями искусства. Они оба написали историю своих вкусов. Но только Беренсон написал автобиографию. И она называется соответственно – «Sketch for a Self-Portrait»<sup>15</sup>. Фридлендеру даже не пришла бы в голову мысль о том, чтобы писать о себе, его рассказ о себе занимает полстраницы, важнее всего для него было то, что он родился всего в двухсот метрах от Музейного острова, что он практически никогда не покидал этот благословенный остров – пока немцы в 1933 году не вынудили его эмигрировать. Но если как следует поискать, то и в работах Фридлендера можно отыскать маленький «набросок автопортрета» – в его характеристике Поля Сезанна: «Пойдя на определенные жертвы, Сезанн вложил всю свою душевную энергию в свою способность видеть». Он избегает всего «громкого, смутного, расплывчатого». И далее: «Он проводит разграничительные линии из своей потребности обрамлять растекающиеся краски, как вставляют в оправу драгоценные камни». Три предложения – и перед нами весь Фридлендер. И здесь, на драгоценных камнях, замыкается круг: Фридлен-

<sup>13</sup> Гюнтер Буш (1917–2009) – немецкий историк искусства, директор Бременской картинной галереи (1945–1984).

<sup>14</sup> Бернارد Беренсон (1865–1959) – американский историк искусства, художественный критик, специалист по итальянскому Ренессансу.

<sup>15</sup> «Набросок к автопортрету» (англ.).

дер, сам происходящий из династии торговцев ювелирными изделиями, находит у себя в подсознании такие слова для одного из величайших и скромнейших мастеров в истории искусства, по которым становится ясно, что точность его взгляда на мир и его языка имеет корни в истории семьи – это умение определять на глаз количество каратов. Но он своеобразным образом развил эту технику: он шлифует неограниченные алмазы твердыми и точными словами до тех пор, пока они не засверкают.

## Граф Гарри Кесслер. Озноб на фоне модернизма

Тот, кто родился под именем Гарри Кесслер, в возрасте одиннадцати лет стал дворянином, а в тринадцать лет – графом, у того в течение всей жизни сохраняется чутье к классовым различиям. Граф Гарри Кесслер десятилетиями искал слова для разговора о красоте и эстетике, и на эти поиски всегда влияло его внимание к сословным привилегиям и классовому сознанию. Его чувствительность к социальным и общественным иерархиям особенно обостряется в дневниках, которые он вел во время катаклизмов конца Первой мировой войны. 18 ноября 1917 года он побывал в мастерской художника Жоржа Гросса – и произошло нечто удивительное. Граф Гарри Кесслер, сторонник новаторских вкусов, казалось бы совсем растворившийся в текучих линиях всемирного югендштиля а-ля Людвиг фон Гофман, Ван де Велде и Майоль, мгновенно понял значительность искусства Гросса. Вечером он записал в своем дневнике: «Вообще это новое берлинское искусство, Гросс, Бехер, Бенн, Виланд Херцфельде, чрезвычайно любопытно; искусство мегаполиса, с максимальной плотностью впечатлений, накладывающихся друг на друга; брутально-реалистичное и одновременно сказочное, как сам мегаполис, предметы будто освещаются слепящими прожекторами, искажаются, а затем исчезают в сиянии». Эта цитата очень показательна, потому что сейчас, сто лет спустя, нам потребовались две большие берлинские выставки («Смена времен» и «Танец на вулкане») с множеством экспонатов и толстыми каталогами, чтобы в общих чертах охватить то, для чего Кесслеру понадобилось всего одно предложение. И именно такие уплотнения смысла делают его великим, потому что это редчайшее умение – в качестве очевидца почувствовать и выразить то, что потом станет сущностью определенной культуры. Каждый, кто проводил вечера с толстыми красными томами его дневников, выпущенных издательством «Klett-Cotta», знает, что Кесслер без конца пытается сгустить свои впечатления до таких диагнозов – и, как правило, безуспешно. Потому что он хочет слишком многого, потому что он хочет стать теоретиком, хотя (к счастью) и не способен думать и чувствовать как теоретик; потому что в силу спонтанного восхищения он апеллирует к ложным авторитетам. Осмелюсь даже предположить, что Кесслер достигает особенной ясности взгляда тогда, когда увиденное его отталкивает и сбивает с толку. Когда увиденное чуждо ему. Когда он не может представить себе, что это могло бы стать иллюстрацией в одной из книг его издательства «Cranach-Presse». Кажется, у Кесслера было очень тонкое чутье на те моменты, когда появляется что-то совершенно новое, – именно потому, что он очень держался за эстетику рубежа веков и после 1905 года больше не расширял свой личный канон. Например, в мае 1913 года его смутила премьера «Весны священной» в Париже – притом что он любил ужинать и общаться с главными героями того времени – Нижинским, Равелем, Жидом, Дягилевым, Стравинским. Но то, что он увидел вечером 29 мая на сцене, спутало все линии на филигранной крапатовской гравюре эстетики графа Кесслера: «Совершенно новая хореография и музыка. Абсолютно новый взгляд, и внезапно появилось что-то доселе невиданное, захватывающее, убедительное; новый вид дикости одновременно и в искусстве, и в антиискусстве: все формы разбиты, новое рождается из хаоса». То, что Кесслер торопливо записывал в три часа ночи в свой дневник, по сей день остается одной из самых метких и убедительных формулировок модернистского сдвига, охватившего к 1913 году весь мир. Это вневременные и пророческие слова, как и его взгляд очевидца на берлинское «синхронное» искусство круга Гросса в период около 1917 года.

В те редкие моменты, когда ему удастся добиться нужного сгущения смысла, происходит чудесное совмещение точных наблюдений и глубоких ощущений. Вполне возможно, что в ноябре 1917 года Кесслер видел в ателье Жоржа Гросса его еще не законченную грандиозную

картину «Посвящение Оскару Паницце»<sup>16</sup>; он упоминает об «улице большого города», и едва ли кому-то удавалось описать все то, что катится сквозь Берлин на картине Гросса, эту пугающую и грандиозную череду сальных, потерянных, экзальтированных персонажей лучше, чем это сделал Кесслер своей спонтанной и меткой формулой: «брутально-реалистично и одновременно волшебю». Ведь блеск Гросса рождается именно из того, что о гримасах общества, о его ожирении и духовной пустоте он рассказывает в картинах, напоминающих иллюстрации к детским сказкам. Да, «волшебю» – таков и неотесанный слог стихов Готфрида Бенна из «Ракового барака», в которых Кесслер видит культурную параллель Гроссу.

Джордж Гросс – великий изобразитель взрывной силы общества, утратившего традиционные классовые различия после краха монархии. Это одна из причин интереса Кесслера к нему. Еще в детстве превратившись из сына банкира в графа, Кесслер до конца своих дней проявлял живейший интерес к тайным социальным кодам. Особенно важным моментом для сословного чутья Кесслера была взаимосвязь между общественным положением и эстетическим уровнем: «плебейский и безвкусный» – судя по записи в дневнике от 10 июля 1904 года – для него были синонимы. «Искусство бедных людей» – возможно, он сам придумал этот термин, так он любил им пользоваться. С явным удовольствием он пишет о своем визите к Вальтеру Ратенау<sup>17</sup> в 1919 году и резюмирует: «Сейчас время маленьких людей». А когда к нему наведалься Рихард Демель<sup>18</sup>, он возмущается, что тот явился не во фраке, а в сюртуке, но потом смягчает тон: «Что ж, надо принимать его таким, какой он есть: гениальный лавочник».

Мало где мы найдем такое точное определение синхронности разных процессов в распадающемся классовом обществе и его абсурдности, как в дневниковой записи Кесслера от 24 января 1919 года в связи с убийством Розы Люксембург: «Завтракал с князем и княгиней Бюлов. Разумеется, говорили преимущественно о „Спартаке“<sup>19</sup>. Чета Бюлов проживает в гостинице „Эден“<sup>20</sup> с тех пор, как из-за перестрелки им пришлось покинуть „Адлон“, и там они общаются с гвардейцами стрелковой дивизии. Княгиня говорит, что они ничего не заметили из событий, связанных с убийством Либкнехта и Розы Люксембург, что в гостинице все было тихо. Ее горничная сказала, что встретила Розу Люксембург в коридоре в сопровождении солдат и что эта невысокая женщина спокойно прошла мимо...» Это удивительный репортаж из затишья посреди революционной бури, когда старое и новое вдруг оказываются вместе и как будто не знают, куда свернуть.

Кесслер подробно описал в дневнике столкновение своего эстетического мира с чужим, меняющимся миром. 21 февраля 1919 года он написал о положении в Веймаре, где как раз формировалось Национальное собрание, которое он остроумно и пренебрежительно называл «чем-то средним между пивной и конклавом»: «В мой дом, который до сего момента был наполнен воспоминаниями о Ван де Вельде, Гофманстале, Гордоне Крэге, Майоле, Родене, Боденхаузене, Людвиге фон Гофмане, Ницше, вторгаются что-то странное; это похоже на заводскую трубу в пейзаже». Говоря о «пейзаже», то есть о своем тонко организованном душевном ландшафте, Кесслер имеет в виду танцевальные движения некой Рут Сен-Дени<sup>21</sup>, которую он видел в 1906 году в Берлине. Людвиг фон Гофман<sup>22</sup> запечатлел ее стиль в своих сочных пасте-

<sup>16</sup> «Похороны (Посвящение Оскару Паницце)» (1917–1918).

<sup>17</sup> Вальтер Ратенау (1867–1922) – министр иностранных дел Германии (с 1 февраля по 24 июня 1922 года); сын промышленника.

<sup>18</sup> Рихард Демель (1863–1920) – немецкий поэт, писатель; сын лесника.

<sup>19</sup> «Союз Спартака» – революционная марксистская организация, участвовавшая в организации Январского восстания в Берлине (5–12 января 1919 года). Роза Люксембург была одной из основателей «Союза Спартака».

<sup>20</sup> Допрос Розы Люксембург проводился в гостинице «Эден», откуда она была конвоирована в тюрьму Моабит, по дороге ее посадили на катер, застрелили и бросили в Ландвер-канал.

<sup>21</sup> Рут Сен-Дени (настоящая фамилия Деннис; 1879–1968) – американская танцовщица, хореограф.

<sup>22</sup> Людвиг фон Гофман (1861–1945) – немецкий художник, график, дизайнер.

лях, которые кажутся идеальной иллюстрацией к дневниковой записи Кесслера от 18 ноября 1906 года: «Я никогда не видел искусства, которое с таким совершенством дарило бы нам то же самое, что и распускающиеся цветы, нежные листочки и свежее, чистое апрельское небо». Получается, искусство как природа – вот идеал Кесслера. Мы уже упоминали о том, что Кесслер – не теоретик. Однако он описывает 1919 год с помощью метафоры, которая ставит под вопрос его прежнее понимание искусства – ведь заводская труба означает не только индустриализацию, но и демократизацию. Он видит, что пришло время толпы, а его чувство прекрасного резонирует только с теми, кто ценит индивидуальное, «аристократическую форму искусства». Когда ровно через двадцать лет, 13 февраля 1926 года, Жозефина Бейкер <sup>23</sup> танцевала у него дома, ее сначала смущало общество, собравшееся на суаре у Кесслера, она чувствовала себя не в своей тарелке – и только разглядев «Средиземное море», большую скульптуру Майоля, которая потом перекочевала из квартиры Кесслера в парижский музей Орсе, она раскрепостилась: «Было видно: скульптура Майоля для нее намного интереснее, живее, чем все люди, чем Макс Рейнхардт, Харден, я». Это, конечно, еще и завуалированный автопортрет: сам Кесслер, этот уникальный коллекционер знакомств, в дневниках которого зафиксированы встречи с тридцатью тысячами человек, после 1918 года все больше отдаляется от людей, ставших ему чужими, – живым же и интересным осталось для него столь любимое искусство модерна.

---

<sup>23</sup> Жозефина Бейкер (1906–1975) – американская танцовщица, певица, актриса.

## **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.