ЗАВТРАК У SOTHEBY'S
МИР ИСКУССТВА ОТ А ДО Я
ФИЛИП ХУК
Арт книга

Филип Хук

Завтрак у Sotheby's. Мир искусства от А до Я

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=19284953
Завтрак у Sotheby's. Мир искусства от А до Я: Азбука-Аттикус; Санкт-Петербург; 2016
ISBN 978-5-389-11817-1

Аннотация

«Завтрак у Sotheby's» Филипа Хука – остроумное и увлекательное исследование феномена искусства и его коммерческой стоимости. В центре внимания известного английского искусствоведа, сотрудника знаменитых аукционных домов «Сотби» и «Кристи», не понаслышке знакомого с таинственной, скрытой от глаз дилетантов жизнью рынка искусства, – секрет популярности отдельных художников и творческих направлений, отношения художников и моделей, истории нашумевших похищений и подделок. Что сколько стоит? Почему произведение становится «иконой»? Кто из художников сумел создать собственный бренд? Можно ли уберечься от подделок? Как украли «Мону Лизу»? Филип Хук проведет читателя по лабиринтам арт-рынка и предложит собственные ответы на эти и многие другие вопросы.

Содержание

Введение 5
I. Художник и его бэкграунд 12
Bohemianism 12
Branding 20
Brueghel 26
Creative block 30
Degas 34
Diarists (Artists as) 40
Female Artists 45
Fictional Artists 51
Конец ознакомительного фрагмента. 58

Филип Хук
Завтрак у Sotheby's.
Мир искусства от А до Я

© В. Ахтырская, перевод, 2014
© ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2015

* * *

Введение

Когда в музее или на выставке вы останавливаетесь перед произведением искусства, в первую очередь вас вполне закономерно заинтересуют две вещи: «Нравится ли мне это?» и «Кто автор?». Перед произведением искусства в аукционном зале или галерее арт-дилера в первый момент вы зададите себе те же вопросы, но вслед за ними немедленно последуют другие, куда более циничные: «Сколько это стоит?», «Сколько это будет стоить через десять лет?» и «Что обо мне подумают, увидев это на стене у меня дома?».

Мой словарь дает различные варианты ответов на эти и подобные вопросы, а также рассказывает, как менялась финансовая ценность предметов искусства в зависимости от художественной моды. Я более тридцати пяти лет проработал на художественном рынке, сначала на аукционе «Кристи», потом независимым арт-дилером, а в последнее время на «Сотби». Этим я оправдываю свое желание написать книгу, которая бы в самых бесстыдных деталях исследовала отношения искусства и денег, одновременно предосудительные и бесконечно любопытные. Книга состоит из пяти глав, и в каждой из них изучается тот или иной фактор, определяющий финальную цену произведения искусства. В процессе их установления я предпринял чрезвычайно субъективный и откровенно гедонистический анализ тех аспектов мира ис-

кусства, которые на протяжении всей моей карьеры представлялись мне особенно забавными, циничными, соблазнительными, прекрасными или абсурдными.

Первую главу я посвятил художнику и его бэкграунду. Кто автор? Авторство и значимость художника (или отсутствие оной) в принятом контексте истории искусства, разумеется, влияют на выбор покупателя и стоимость картины. Однако нельзя сбрасывать со счетов и бэкграунд художника, обстоятельства биографии, воздействующие на оценку его произведений зрителями и критиками, своего рода романтическую, пленительную ауру мифа, свойственную творчеству. Например, независимо от значимости Ван Гога с точки зрения искусствоведения, независимо от его первостепенной роли в формировании экспрессионизма, его жизнь окружена трагическим романтическим ореолом: соответственно, тем ценнее в эмоциональном и финансовом смысле представляются его работы коллекционеру.

Во второй главе обсуждаются имеющие спрос у коллекционеров темы и стили. Ответ на вопрос: «Нравится ли мне произведение?» – зависит не только от наших личных предпочтений, но и от художественного вкуса широких кругов общества, а он постоянно меняется. В различные исторические эпохи зрители требуют от искусства совершенно различного содержания, и потому сюжеты и стили последующие поколения могут оценивать абсолютно по-разному, в том числе и в денежном эквиваленте. Однако, невзирая на посто-

янную изменчивость спроса, определенные сюжеты и стили вполне ожидаемо продаются лучше других. В этой главе предпринимается попытка проанализировать факторы, влияющие на постоянство эстетических пристрастий, и оценить художественный вкус, сложившийся ныне, в начале XXI века. Заранее предупреждаю: причины, по которым одно продается, а другое нет, бывают очень странны и таинственны, но чаще столь грубы и примитивны, что просто оторопь берет.

В третьей главе «Притягательность картины» я более детально останавливаюсь на мотивах наших симпатий или антипатий в сфере искусства. Под воздействием какого импульса желание приобрести картину овладевает не только нами, но и множеством других почитателей, отчего в конце концов ее цена возрастает столь ощутимо, что мы уже не можем себе ее позволить? Разумеется, высокий художественный уровень непременно увеличивает рыночную стоимость картины. К тому же, если рассматривать лучшие произведения искусства, разница в стоимости отличной работы и работы высочайшего качества на удивление велика. На мой взгляд, именно этот разрыв и оправдывает существование рынка: в этом отношении рынок устанавливает достойные ценностные ориентиры. Он не только безошибочно выделяет лучшее, но и решительно отделяет лучшее от хорошего.

Но как же рынку это удается? Общеизвестно, что художественный уровень картины очень трудно определить. По-

этому в книге анализируются факторы, способные в этом помочь: колорит, композиция, завершенность (незавершенность) картины, ее эмоциональное воздействие на зрителя, отношение к природе и к другим произведениям искусства. И наоборот, почему у нас появляются какие-то сомнения в качестве картины, снижающие ее цену? Она не завершена, она потемнела, она обнаруживает слишком очевидные следы реставрации или на ней изображено что-то неприятное? Или, самое ужасное, это подделка?

Подобно тому как бэкграунд художника влияет на восприятие его личности и творчества, бэкграунд конкретного произведения искусства воздействует на его рецепцию: в чьей коллекции оно побывало, где выставлялось, через руки каких арт-дилеров прошло. Поэтому четвертая глава книги посвящена провенансу картины. Если произведение искусства, которое вы покупаете, ранее находилось в знаменитой частной коллекции, это повысит цену, ведь, побывав в известном собрании, картина словно бы получает «высочайшее одобрение», и за ее провенанс отныне можно не опасаться. Сезанн из коллекции Меллона будет стоить дороже, чем та же картина из собрания коллекционера, пожелавшего остаться неизвестным. Сходным образом имена некоторых прежних владельцев картины могут вызвать у посвященных оправданную тревогу. Например, как было установлено в результате расследования, некоторые арт-дилеры торговали предметами искусства, похищенными во время Второй мировой

войны. Если не удастся доказать, что картина не была украдена из собрания коллекционера-еврея, и если она побывала в руках у одного из этих сомнительных дельцов, стоимость ее значительно понизится. Возможно, ее не удастся продать вовсе. То есть имя рейхсмаршала Геринга в списке бывших владельцев далеко не всегда поможет вам продать картину, даже если он приобрел ее совершенно законно.

Сколько стоит произведение? Предметы искусства оцениваются и переходят из рук в руки в постоянно меняющейся рыночной конъюнктуре. Эта конъюнктура – результат воздействия гигантского числа разнородных элементов: экономических, политических, культурных, эмоциональных и психологических. На нее влияет маркетинг дилеров и аукционных домов, причуды коллекционеров, капризы критиков, то, что люди видят в залах музеев и на экранах телевизоров, их собственные стремления и желания. Последний раздел словаря, «Погода на рынке», изучает некоторые из перечисленных многообразных факторов, создающих погоду в сфере искусства, с ее проливными дождями и сияющим солнцем.

Определение финансовой ценности предметов искусства – занятие далеко не бесспорное. Однако в целом я убежден, что торговля картинами и скульптурами выполняет необходимую функцию не хуже других уважаемых коммерческих институтов. Во всяком случае, лично мне она дала возможность прожить интересную жизнь. Я свел близкое

знакомство с большим числом великих произведений искусства (и со множеством посредственных, но тоже не без пользы). Я встречался с исключительными (и с исключительно богатыми) людьми. В этом словаре я делюсь впечатлениями от общения с первыми и со вторыми. А проработав двадцать лет в аукционном доме «Сотби» и наслаждаясь своим ремеслом, я хотел бы сказать, что выводы, к которым я прихожу, отражают исключительно мою точку зрения и совсем не обязательно совпадают со взглядами моих долготерпеливых работодателей.

Bohemianism •**Богема**
Branding •**Бренды**
Brueghel •**Брейгель**
Creative Block •**Творческий кризис**
Degas •**Дега**
Diarists (Artists as) •**Дневники**
Female Artists •**Женщины-художники**
Fictional Artists •**Литературные герои**
Géricault •**Жерико**
Images (Famous) •**Образы (знаменитые)**
Isms •**«Измы»**
Jail (Artists in) •**Тюрьма (художники в неволе)**
Madness •**Безумие**
Middlebrow Artists •**Посредственные художники**
Models and Muses •**Модели и музы**
Quarters and Colonies •**Кварталы и колонии**

Spoofs •**Мистификации**
Suicides •**Самоубийства**

I. Художник и его бэкграунд

Bohemianism
Богема

Когда Айрис Барри, возлюбленная художника Уиндема Льюиса, основоположника вортицизма, вернулась из родильного дома с его новорожденным младенцем, ей пришлось ждать у дверей мастерской, пока он не закончит заниматься любовью с Нэнси Кунард. Неожиданно продав картину, Вламинк три дня пропивал вырученные деньги вместе с Модильяни, а из тех купюр, что не успели пропить, они наделали самолетиков и стали запускать, целясь в кроны деревьев на бульваре Распай. Приступив к работе над «Плотом „Медузы“», Теодор Жерико обрил голову наголо, прервал всякое общение с друзьями, поставил в мастерской походную койку и, ни на что не отвлекаясь, писал картину десять месяцев. Завершив ее, он пережил тяжелейший нервный срыв.

Художники не похожи на обывателей. Это было известно давным-давно: в одной из новелл итальянца Франко Саккетти, написанных в конце XIV века, героиня, жена художника, восклицает: «Вы, художники, своенравны и непред-

сказуемы, вы вечно пьяны и даже нисколько не стыдитесь собственных бесчинств!» Пятьсот лет спустя отец Эдварда Мунка, узнав о желании сына выбрать творческое поприще, в ужасе, как и пристало типичному буржуа, изрек, что быть художником – значит жить в борделе. Это отчуждение художников от обыденного мира в 1943 году в самых мрачных красках описывал британский живописец Кит Воган: «Понятно, что они в разладе с окружающими и с самими собой, неизменно одиноки, неизменно больны, отмечены печатью несчастья, совершенно не уверены в себе, и только яркое пламя их творческой ярости освещает руины их „я“».

Богемный образ жизни – выражение творческой исключительности. Понятие «богема» в современном смысле слова сложилось в XIX веке и было порождением романтизма. Романтики видели в художнике страдающего героя, представителя богемы, то есть «цыгана», который вел кочевую, беспорядочную жизнь и пренебрегал условностями. Эту модель поведения он не всегда выбирал добровольно, но скорее покоряясь непреодолимой власти творческих порывов. Алкоголизм, случайные связи, употребление наркотиков, заигрывание с безумием и эксцентричность внешнего облика и костюма считались отличительными чертами творческой натуры. Находились даже те, кто полагал, что перечисленные пороки – непременное условие творчества, и принимал мужественное решение пить как можно больше и отрастить волосы (или коротко постричься, если речь шла о девицах), дабы

сделаться истинными художниками.

Изобретение богемы обыкновенно приписывают Анри Мюрже, автору «Сцен из жизни богемы» (1843). Он неизменно связывал богему с Латинским кварталом, провозглашая, что «если где-то она и существует, то лишь в Париже, лишь там возможна». Приехав в Париж из Германии в 1900 году, Паула Модерзон-Беккер отмечала, что «все художники носят длинные волосы, разгуливают по улицам в коричневых бархатных костюмах или живописно драпируются в широкие плащи наподобие римских тог и вместо галстуков повязывают огромные пышные банты, – в целом являя собою любопытное зрелище». К этому времени пренебрежение условностями сделалось в художественной среде подобием закона.

Веселящаяся богема: художники резвятся, над Парижем брезжит рассвет **(Жан Беро. Раннее утро. После вечеринки на Монмартре. Холст, масло. 1907)**

Впоследствии с Парижем стали соперничать другие центры мировой богемы – возможно, Берлин перед Первой мировой войной и Нью-Йорк шестидесятых годов XX века. Англия храбро вступила в соревнование и произвела на свет несколько полноценных богемных художников, например Огастеса Джона и Уиндема Льюиса. Однако среди фигур не столь крупного масштаба горячей приверженности идеалам богемы не наблюдалось, а потому и богема, родившая-

ся в Англии, оказалась специфически английской: куда более благопристойной и романтизированной, нежели ее континентальная разновидность. Джордж дю Морье в своем популярном на рубеже XIX–XX веков романе «Трильби» изображает троих необычайно душевных молодых англичан, обучающихся живописи в Париже, и Латинский квартал, где вино льется рекой, но никто никогда не напивается, никто не употребляет абсент, и ни мужчины, ни женщины никогда не занимаются сексом. Британских художников того времени в действительности куда больше, чем Париж, привлекали летние колонии, например в корнуолльских Сент-Айвсе и Ньюлине, где можно было заниматься живописью и пренебрегать общепринятыми условностями [см. раздел «Кварталы и колонии»]. Однако, невзирая на доблестные попытки превратиться в истинно богемных художников, англичане в конце концов оказывались на поле для гольфа или крикета и с увлечением отдавались игре. В 1942 году Осберт Ситуэлл говорил Джорджу Оруэллу, что командование ополчением получило приказ в случае высадки фашистских войск в Британии расстрелять всех художников. Оруэлл заметил, что в Корнуолле это, пожалуй, было бы даже на пользу.

По словам Мюрже, богема – «прелюдия в жизни художника, за которой следуют Академия, Отель-Дьё или Морг». В обязанности художника среди прочего входило шокировать буржуа и объявлять беспощадную борьбу условностям. До определенного момента эпатаж услаждал самолю-

бие, но затем приходило осознание того, что буржуа, вообще-то, потенциальные покупатели картин. В таком случае художник добивался коммерческого успеха, продавал картины и становился членом Академии. Или не добивался и тогда либо сходил с ума, либо умирал. В ряде случаев богема служила прологом к дому и браку, «приручавшему» художника, а в особенности к отцовству. Очень часто семейная жизнь заводила в тупик и повергала в отчаяние. По мнению Сирила Конноли, нет ничего более враждебного искусству, чем «детская коляска в передней».

Воплощением богемного художника, который стремится вернуться к простой, незамысловатой жизни, блаженно ничего не ведающей о буржуазных ценностях и промышленном производстве, был Гоген, бежавший из Европы на Таити [см. главу II «Экзотика»]. Кроме того, следует упомянуть об Огастесе Джоне, который в буквальном смысле слова превратился в цыгана, выучил цыганский язык и, не зная покоя и нигде не останавливаясь надолго, странствовал по Англии, влача за собою в кибитке любовниц и детей, то есть нашел недурной способ избавиться от «детской коляски в передней». Модильяни нечасто уезжал из Парижа, однако предавался различным излишествам с такой страстью, что его эксцессы и сегодня слывут непревзойденными. Мунк, словно наконец прислушавшись к увещеваниям отца, в преклонном возрасте поклялся исправиться. Отныне, объявил художник, он ограничится «безникотиновыми сигарами, безалкоголь-

ными напитками и безвредными женщинами».

Флобер неизменно ратовал за сдержанность. «Ведите размеренный и заурядный образ жизни, словно буржуа, и тогда сможете проявить необузданность и неповторимость в творчестве», – наставлял он собратьев по цеху. Существует интересная разновидность художников, которых не привлекал богемный стиль жизни и которые взбунтовались против всеобщей эксцентричности, навязываемой точно униформа. Эти художники не видели ничего общего между созданием истинного произведения искусства и поведением, идущим вразрез с традициями и обычаями, и совершенно сознательно выбирали консервативный, буржуазный образ жизни. Например, Пьер Боннар вел тихую, замкнутую жизнь домоседа, и единственное разнообразие в нее (судя по сюжетам его картин) вносила частота, с которой принимала ванну его жена. Магритт казался типичным обывателем и всем головным уборам предпочитал котелок. Сэр Альфред Маннингс, писавший главным образом лошадей, одевался как джентльмен-помещик, вел соответствующий образ жизни и остался в памяти потомков как человек, который заявил однажды, что, встреть он Пикассо, задал бы ему изрядную трепку.

Сегодня в Лондоне существует группа популярных портретистов, известная как «Школа-в-Тонкую-Полоску», поскольку на публике они предпочитают появляться в строгих костюмах. Не исключено, что эти талантливые, чересчур репрезентативные художники за мольбертом снимают

пиджак и даже ослабляют узел галстука. Однако их абсолютная приверженность условностям и элегантный вид вселяют уверенность в определенного рода публику. Без сомнения, они пьют и, возможно, даже ухаживают за женщинами, но не более, чем главы торговых банков, основатели хедж-фондов и преуспевающие адвокаты, составляющие большинство их клиентов. Напротив, костюмы Гилберта и Джорджа, сражающихся на переднем крае современного искусства, – часть иного замысла. Их вызывающий консерватизм в одежде – крайнее проявление нонконформизма, богемный стиль постбогемной эпохи.

Художник как представитель богемы – важный элемент мифа, который создает о себе искусство. Искусство – нечто волшебное и совершенное, за него не жаль заплатить крупную сумму именно потому, что его истинную ценность нельзя исчислить и выразить в денежном эквиваленте. Художники, порождающие этот чрезвычайно привлекательный предмет духовного потребления, должны одеваться и вести себя иначе, чем обыватели, дабы никто их не перепутал. Их богемный стиль – знак избранности судьбой, напоминание о том, что искусство неповторимо и уникально. И представляет немалую финансовую ценность.

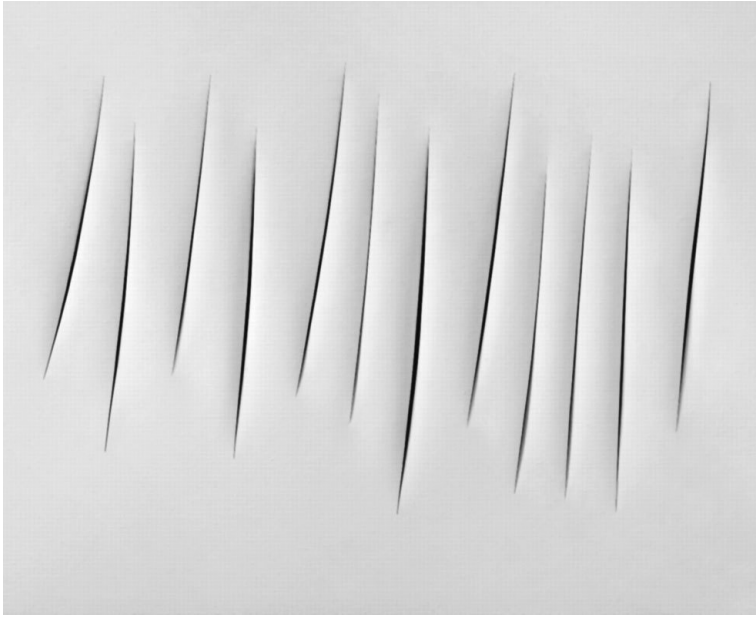
Branding
Бренды

Самое избитое на сегодняшний день слово из лексикона арт-дилеров, критиков и экспертов аукционных домов – «икона» [см. главу V «Словарь терминов»]. Однако, превознося произведение искусства как «икону», мы не только признаем его высокий художественный уровень, но и высказываем вслух тайную догадку о том, что произведения искусства хороши постольку, поскольку они типичны и узнаваемы. Художественный рынок, ценящий безусловную узнаваемость предметов искусства, которыми торгует, в сущности, формирует и распространяет бренды. Эта тенденция зародилась вместе с модернизмом. В Париже в конце XIX века перед торговцем картинами Полем Дюран-Рюэлем, открывшим миру импрессионистов, стояла непростая задача: представить на рынке совершенно новую манеру живописи, продать интересующейся искусством публике доселе невиданный товар. Одним из предложенных им успешных новшеств была популяризация «выставки одного художника». Привлекая внимание зрителей к индивидуальному таланту и достижениям Моне, Ренуара или Писсарро, он добился важного результата: впервые в истории выставка стала определять бренд художника. Заметив, сколь легко продается продукт, превращенный в яркий, запоминающийся бренд, арт-

дилеры заимствовали эту практику и широко применяют ее до сих пор.

Современное торжество брендинга являет собою Дэмиен Хёрст. Цветовые шкалы из рекламного буклета производителя красок, напоминающие его «полотна из цветных точек» (spot paintings), ныне кажутся скорее подражанием Хёрсту, а не наоборот. Однако Хёрст – исключение. Усиленное продвижение бренда может привести к двум неутешительным результатам: ныне живущим художникам, стремящимся воспроизводить брендовые тенденции, грозит утрата оригинальности и отказ от радикальных художественных экспериментов. Выход из этой ситуации хитроумный художник может найти, избрав в качестве бренда амплуа непредсказуемого экспериментатора, однако выдержать эту роль под силу не каждому. Уступая давлению своих дилеров, современные художники и скульпторы творят с оглядкой на собственный бренд и вечно опасаются его разрушить. А искусство прошлого, например картина Моне, растет в цене прямо пропорционально степени его узнаваемости, вплоть до того что люди, входя в комнату, где висит картина, тотчас восклицают, на радость польщенному владельцу: «Ах! У вас есть Моне!» Легко узнаваемый стиль или даже сюжет вселяет уверенность в покупателя, поднимает его в собственных глазах и служит доказательством его эстетической искушенности. Таким образом, совершенно типичные для данного художника работы, «иконы», явно будут стоить очень и очень до-

рого. Однако остерегайтесь нетипичных: например, натюрморт или портрет того же Моне будет оценен значительно ниже, нежели «пруд с кувшинками» [см. главу II «Художники – хиты продаж»].



Легко узнаваем: изрезанный ножом холст Лучо Фонтаны, впечатляющая торговая марка (Лучо Фонтана. Концепция пространства. Холст, акварель. 1965)

Кроме Моне, существует немало других художников про-

шлого, являющих яркий бренд в общественном сознании, отчего в цене они отнюдь не теряют. В их числе:

Гримшоу, Аткинсон: созданные этим викторианским пейзажистом виды ночных улиц, слабо освещенных фонарями, вызывают приступ блаженной тоски по прошлому. С Гримшоу начинался путь на рынок предметов искусства для многих молодых коллекционеров, терзаемых неуверенностью: образы его картин столь уютны и одновременно решены в столь узнаваемом стиле, что не могут не вселять успокоение в измученную сомнениями душу коллекционера.

Джакометти, Альберто: худые, угловатые фигуры, удлиненные руки и ноги его поздних фигуративных скульптур – мгновенно узнаваемое убедительное выражение экзистенциального кризиса, переживаемого человеком XX столетия.

Лаури, Л. С.: тоненькие как спички человечки и мрачные пейзажи северных городов, вызывающие в памяти угрюмый урбанистический ландшафт середины XX века, – запатентованная торговая марка, которая не утрачивает привлекательности и в XXI веке.

Лемпицка, Тамара де: ее картины – своего рода визуальные поэмы в духе ар-деко, персонажи ее картин – эле-

гантные, несколько сапфические дамы, либо обнаженные, либо облаченные в слегка кубистические облегающие белые шелковые платья. Героини Лемпицки вызывают ассоциации с Голливудом 1930-х годов и обрели немалую привлекательность в глазах голливудских коллекционеров сорок – пятьдесят лет спустя.

Модильяни, Амедео: его гибкие женщины с лебедиными шеями и удлиненными лицами – в числе наиболее узнаваемых брендов современного искусства. Модильяни любил свою главную тему и хранил ей верность: почти три четверти всех его картин составляют подобные женские портреты.

Мондриан, Пит: решетки, создаваемые вертикальными и горизонтальными линиями, с пустым пространством между ними, кое-где заполненным цветными четырехугольниками. Чем проще, тем лучше.

Моранди, Джорджо: бутылки и кувшины, кувшины и кружки, кружки и бутылки, выстроившиеся стройными рядами на полках и столах. Он заработал бы состояние, если бы открыл фабрику по производству кухонных принадлежностей. Вообразите, как бойко они продавались бы сейчас в музейных магазинах.

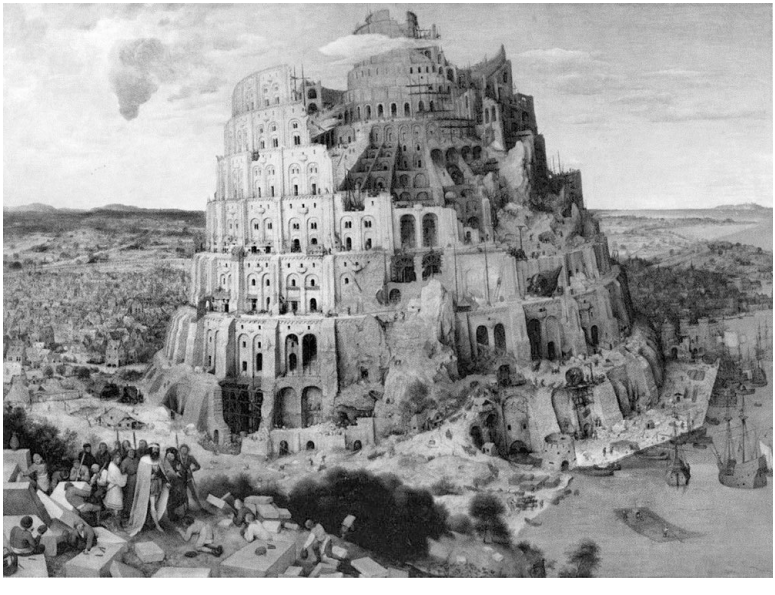
Сарджент, Джон Сингер: неповторимый, глянцевый и восхитительно свободный мазок придает его моделям об-

лик, сочетающий утонченность и шик. Современные консервативные портретисты, добившиеся наибольшего успеха, до сих пор чрезвычайно усердно копируют Сарджента.

Фонтана, Лучо: пустой холст, изящно рассеченный ударом складного раскройного ножа, – идея, ниспосланная автору свыше, по наитию. «Я взрезаю холст, – пояснял сам художник, – и тем самым создаю измерение бесконечности». А еще бесконечно тиражируемый и прекрасно узнаваемый мотив.

Brueghel
Брейгель

Первым художником, сделавшимся доступным моему сознанию, был Питер Брейгель Старший. Говоря точнее, моему сознанию сделался доступен не столько он сам, сколько его картины. Мне было шесть-семь лет, когда моя мать показала мне альбом цветных репродукций этого фламандского художника XVI века. Сейчас, пока я пишу эти строки, рядом со мною лежит та самая книга, и стоит мне ее открыть, как я с новой силой, в мельчайших деталях, ощущаю их некогда испытанную притягательность. На его картинах под моим взором возникал завораживающий мир фантазии, волшебной сказки – мир гротескный и причудливый, населенный полулюдьми-полурыбами или полурыбами-полулюдьми, мир заснеженных деревень и беззубых крестьян, предающихся незатейливым развлечениям, мир казней и падших ангелов. Разумеется, я не думал тогда: «Надо же, и все это написал один человек!» Не думал я и о том, что эти картины были созданы четыреста лет назад. Однако я думал, что они совершенно убедительно и логично изображают какой-то иной мир, вызывающий восторг и желание туда проникнуть.



Вавилонская башня, которую построил Брейгель (Питер Брейгель Старший. Вавилонская башня. Дерево, масло. 1563)

Открыв для себя эти образы, я возвращался к ним снова и снова. Вот «Слепцы», одновременно комические и зловещие: шестеро незрячих несчастных, друг за другом низвергающихся в глубокий овраг. Вот навеянный Апокалипсисом «Триумф смерти», сцена опустошения и разрушения, мрачное предвидение кровопролитных войн XX века, с массовым истреблением мирных граждан на переднем пла-

не и со средневековым подобием эвакуации из Дюнкерка на заднем. Вот «Поклонение волхвов», перенесенное во фламандскую деревню, укутываемую снегопадом, одно из величайших изображений зимы во всей мировой живописи, которым лучше всего наслаждаться, сидя в гостиной у горящего камина. Вот «Страна лентяев»: трое персонажей погрузились в глубокий сон от обжорства, из-под одежд выпирают их брюшки, уютно-выпуклые, как обыкновенно у Брейгелевых крестьян. Вот «Вавилонская башня», гигантский образец архитектурной folie de grandeur[1], уходящая под облака, изображенная с таким галлюцинаторно-точным обилием строительных деталей, что можно сойти с ума, безуспешно пытаясь воспроизвести ее с помощью кубиков лего или минибрикс. А вот и «Пейзаж с падением Икара»: юноша неосторожно приблизился к Солнцу, оно растопило воск его крыльев, и он низринулся в бездну; Брейгель выбирает именно то мгновение, когда Икар исчезает в морских волнах, беспомощно бия бледными ножками, однако он всего лишь незначительная подробность весьма насыщенного деталями прибрежного пейзажа, в котором пахарь возделывает поле, пастух пасет овец, рыбак удит рыбу, а океан усыпан множеством самых разных кораблей.

Сегодня число тех, кто коллекционирует старых мастеров, заметно уступает числу собирающих современное искусство. Проблема в том, что некоторые старые мастера представля-

[1] Мания величия *(фр.)*.

ются темными и непонятными; библейская и классическая иконография их картин кажется ныне своего рода шифром. Однако Брейгель – один из тех старых мастеров, кого современный зритель воспринимает сравнительно легко. Мир, который изображает Брейгель, причудлив и странен, но, в сущности, не лишен человеческого тепла. Не случайно картинами Брейгеля навеяны два чудесных стихотворения XX века: «Питер Брейгель: Зимний пейзаж с катающимися на коньках и с ловушкой для птиц, 1565 год» Джона Бёрнсайда и «„Пейзаж с падением Икара“, Музей изящных искусств» У. Х. Одена, поэтическое размышление о сущности страдания. Персонажи картин Брейгеля все еще близки нам, хотя их отделяют от нас века. Эта близость – главный залог привлекательности искусства прошлого для современных коллекционеров.

Creative block
Творческий кризис

Состояние апатии, творческое бессилие время от времени испытывают все художники, писатели и поэты. Это неотъемлемая часть имиджа художника, а публика любит слушать рассказы о муках творчества именно потому, что они увеличивают в ее глазах ценность произведения искусства, создаваемого через преодоление и страдание. У некоторых творческий кризис длится всю жизнь. Карикатура в журнале «Прайвит Ай» изображает испуганного литератора, который на вопрос, как идут дела, затравленно произносит: «Я пишу роман». «И у меня не пишется», – откликается его собеседник. Разумеется, истинное творческое бессилие – не повод для шуток: оно заставляет усомниться в собственных способностях, а следовательно, и в праве заниматься живописью, ваянием или литературой. В подобных обстоятельствах пустой холст или белый лист бумаги обращается для художника в мучителя, проявляющего изощренный садизм.

«Весь день пребывал в праздности, – сетует в своем дневнике за май 1810 года английский художник Бенджамин Хейдон, автор исторических полотен. – До этого целую неделю провел в каком-то душевном отупении, как последний идиот и ничтожество, растрачивая время по пустякам. Полагаю, ныне я не в силах нарисовать и кирпич».

В августе 1884 года Дега пал жертвой летней апатии. «Я убирал свои планы в кладовку, – сообщает он другу Анри Лероллю, – и всегда носил ключ с собой. Этот ключ я потерял. Одним словом, я не в состоянии преодолеть охватившее меня бессилие. Займусь делом, как обыкновенно заявляют лентяи, вот и все». В январе 1949 года Кит Воган, современный английский художник, который оставил дневник, полный трогательных и откровенных признаний, анатомирует свои «мучительные приступы сомнения в собственных силах и беспомощности. Убежден, что своим нынешним положением в художественном мире обязан обману, а отнюдь не врожденным способностям, просто я в совершенстве овладел искусством притворства, и все послушно принимают меня за того, кем я хотел бы быть. Впрочем, выбора больше нет, придется продолжать в том же духе, пока не разоблачат. В изнеможении от безделья. Боюсь, что не смогу больше работать, боюсь, словно живу в кредит, и знаю, что вернуть его не смогу и в конце концов мне перестанут ссужать деньги. Испытываю чувство вины, когда вижу, как по утрам мимо окна моей мастерской люди идут на работу, зависть, когда вижу, как по вечерам они возвращаются к своим простым, но заслуженным радостям – Ils sont dans le vrai[2], – но от этого не перестаю терзать себя».

Золя прибегает к чувственному образу, описывая страда-

[2] Они, в общем-то, правы *(фр.)*.

ния своего героя – художника Клода Лантье, главного действующего лица романа «Творчество» (1886): его охватывают сомнения в собственных способностях, и оттого он начинает испытывать к живописи «ненависть, какую испытывает обманутый любовник, проклинающий изменницу, но мучимый сознанием, что все еще не в силах ее забыть». Таково двуличие искусства, с легкостью предающего творца. С другой стороны, по мнению Хейдона, от творческих сомнений в некоторой степени исцеляет секс. Или мог бы исцелять, если бы был ему доступен. 19 июня 1841 года он отмечает: «Словно во власти Джонсоновой ипохондрии, сижу, вялый, тупо уставившись в пространство, праздный, зевающий, без тени какой-либо творческой мысли. В этих дневниках неоднократно описывается подобное Состояние Сознания. Оно неизменно проходит после соития. Однако нынче жена моя больна, а верность удерживает меня на стезе добродетели. Полагаю, я расплачиваюсь тем, что мрачнею и толстею». Существует множество способов обмануть творческое бессилие. Некоторые писатели советуют оставлять незавершенным начатый в конце дня абзац. Оборвите его на полуслове, и наутро с легкостью сможете возобновить процесс письма, ощутив полет фантазии. Художнику или скульптору труднее последовать этому совету, поскольку утром может измениться свет, может не прийти натурщица, а также пропасть наслаждение от значительно более чувственного, нежели у сидящего за столом писателя, контакта с материа-

лом. Иногда исцелить способно только время. Или алкоголь. Однако в воображении коллекционера эти периоды творческого бессилия лишь увеличивают ценность появившегося в муках творения. Без труда не выудишь…

Degas
Дега

Я очарован Дега. Для меня он воплощение французского гения. Он был, возможно, величайшим графиком XIX века, совершенно точно блестящим новатором, в значительной мере изменившим живописную технику, а также как никто владел секретами композиции. Человек он был неприятный, циничный, остроумный, неискренний и замкнутый. Он никогда не был женат: для этого он был слишком эгоцентричен. Еще в начале своей художественной карьеры он поклялся отстаивать собственную независимость и свободу творить, не оглядываясь постоянно на собратьев по цеху. «Мне кажется, – замечает он в возрасте двадцати двух лет, – тот, кто хочет сегодня стать настоящим художником и найти собственное, неповторимое место в жизни или по крайней мере защитить и сохранить неприкосновенной свою, ни на кого не похожую, личность, должен постоянно пребывать в совершенном одиночестве. Вокруг слишком много сплетен и болтовни. Возникает впечатление, что картины создаются, как состояния на рынке акций, из интриг и перешептывания дельцов, одержимых жаждой обогащения. Все это обостряет мыслительные способности и извращает взгляды и оценки».

Братья Гонкуры, проницательные хронисты парижского

художественного мира, познакомились с Дега в 1874 году. Он их весьма озадачил. «Этот Дега – большой оригинал, – записывают они в дневнике, – болезненный, сущий невротик и подслеповатый, боится в один прекрасный день потерять зрение; однако именно по этой причине он чрезвычайно восприимчив и чувствителен к сущности вещей».

Бросив циничный (хотя и подслеповатый) взгляд на парижских коллег-живописцев, Дега то и дело отпускает какую-то язвительную фразу. Посетив в апреле 1890 года японскую выставку в Школе изящных искусств, он пишет своему другу Бартоломе: «Увы, увы, там царит превосходный вкус!» Желая подчеркнуть, что в душе его собрата по цеху Гюстава Моро уживаются визионер и коммерсант, он называет его «отшельником, знающим расписание поездов». По его мнению, существует «разновидность успеха, неотличимая от паники». Дега потешается над бездумной пейзажной живописью на пленэре: «Ах, они пишут с натуры! – сетует он в письме Андре Жиду в 1909 году. – Пейзажисты – нахальные мошенники! Столкнусь с таким где-нибудь в деревне, и просто жажду всадить в него обойму. Так бы и расстрелял! Полиции на них нет!» Насмехаясь над страстью импрессионистов к пленэрной живописи, он замечает, что стоит ему вспомнить о Моне, как у него возникает желание поднять воротник.

По временам Дега превращался в грубияна и хама. Он обладал состоянием, которое избавляло его от финансовых

проблем, омрачавших существование многих его коллег-импрессионистов, и отнюдь не сочувствовал и не помогал им. Исполненный почти маниакального антисемитизма, он запятнал себя гнусными выпадами в адрес евреев в ходе «дела Дрейфуса». Иногда Дега словно бы осознавал, что ведет себя недостойно, но не мог остановиться. В минуту откровенности он объяснял Эваристу де Валерну, сколь разные силы влияют на его личность и поведение: «Я был груб со всеми или казался таковым, ибо испытывал страсть к жестокости – следствие неуверенности в себе и скверного характера. Я чувствовал, сколь отвратительно создан природой, сколь скудно одарен, сколь слаб, хотя и способен постичь самые тонкие механизмы искусства».

Повторяю, Дега являл квинтэссенцию французского искусства: это, вероятно, уловили и покупатели, собравшиеся в зале аукциона «Кристи» в 1889 году, когда в Англии впервые выставили на торги картину французского импрессиониста. Это была картина «В кафе» Дега, и у коллекционеров она вызвала растерянность. Увидев столь новаторское и столь «неанглийское» полотно, они были ошеломлены и в конце концов освистали его. Шедевр был продан за жалкие сто восемьдесят гиней.

Edgar Degas
Sotheby's

По сравнению с весьма и весьма искушенной четырнадцатилетней танцовщицей Дега ее живая английская версия умиляет свежестью и невинностью (Эдгар Дега. Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица. Бронза, смешанная техника. 1880. Аукцион «Сотби», февраль 2009)

Я вспомнил об этом случае, когда в 2009 году лондонское отделение «Сотби» объявило к торгам копию знаменитой бронзовой «Маленькой четырнадцатилетней танцовщицы» Дега, одной из самых знаменитых скульптур XIX века (в итоге она была продана за девятнадцать миллионов долларов). Для предпродажной рекламы одолжили в Королевской балетной школе настоящую, живую четырнадцатилетнюю танцовщицу, которой надлежало стоять рядом с оригинальной версией Дега 1880 года, повторяя ее позу. Этот рекламный ход имел огромный успех, а английская танцовщица 2009 года оказалась очень и очень милой. Она подолгу замирала на пьедестале, точно воспроизводя положение своего бронзового двойника, пока их фотографировала пресса. Однако особенно увлекательно было сравнивать их облик, осанку, позу, находя едва заметные различия. На первый взгляд они держались совершенно одинаково: стоя в свободной четвертой позиции с правой ножки, сцепив ручки за спиной, откинув головку и словно устремив взор на нос. Но если внимательно сравнить их, можно было заметить, что фран-

цузский оригинал 1880 года не лишен кокетства, некой циничной раскованности, что и в ее манере держать головку, и во взгляде читаются одновременно надменность, продажность, нечистота и искушенность. Какой отрадный контраст являла с нею английская «копия» 2009 года! Цветущая, хорошо сложенная, державшаяся неизменно прямо, изящная и здоровая, она словно вносила в зрительный зал слабый аромат английского луга и вызывала ассоциации с хоккеем на траве и крикетом. Ясноглазая, живая, со взглядом, исполненным детской чистоты, эта юная балерина могла свести с ума Бетджемена и послужить красноречивым доказательством того, почему Дега никогда бы не мог родиться в Англии.

Diarists (Artists as)
Дневники

Меня всегда интересовали живописцы, владеющие даром слова. Разумеется, некоторые художники решительно хранят безмолвие, будучи либо не в силах выразить свои чувства на письме, либо сознательно избегая этого. Как художники они от этого нисколько не теряют. Никто никогда не требовал от писателей, чтобы они занимались живописью для пущего самовыражения; из тех же, кто баловался с красками, серьезно можно воспринимать лишь нескольких: Стриндберга, Виктора Гюго, Эдварда Лира и Рёскина, может быть, еще Гёте и Уильяма Морриса. Однако, поскольку я люблю жанр дневниковых записей, меня особенно привлекают живописцы, которые их вели. Иногда на страницах дневников они бывают предельно откровенны, весьма трогательны и необычайно точны. Лучшим из них: симпатичному недотепе Бенджамину Хейдону, неумолимому в своей наблюдательности Делакруа, а среди художников XX века – подвергавшему себя и свое искусство беспощадному самоанализу Киту Вогану – дневниковые заметки служили неким вербальным эквивалентом визуального опыта, средством выразить радости и муки творчества.

Живопись – занятие, в сущности предполагающее одиночество, а одиночество побуждает к самоанализу, и потому

дневники многих художников в самых любопытных деталях изображают реальный процесс создания картины (или муки творческого бессилия). Если писатель на страницах личного дневника сокрушается о том, как трудно сочинить книгу, то художник сетует, как трудно написать картину. Художник постоянно испытывает муки и разочарование, но порой выпадают и удачные дни, когда, по словам Хейдона, «мозговые извилины словно наполняет нектар». Одиночество, коего требует живопись, также порождает эксцентричность. Дневники художников – ценное документальное свидетельство, депеши с богемной передовой, в которых анархия, безумие, деструктивные тенденции, а иногда и комизм, свойственные их образу жизни, предстают в самых живых и ярких подробностях. Еще в 1555 году Якопо Понтормо перемежает свои дневниковые записи о том, как продвигается работа над фресками во флорентийской церкви Сан-Лоренцо, невротическими заметками по поводу своей диеты и состояния пищеварения. Триста лет спустя Гюстав Курбе признается в дневнике, что каждый раз, когда он завершает картину для выставки, у него разыгрывается геморрой.

Основное свойство дневниковых записей – непосредственность, которую Вирджиния Вулф называет «безумной, бешеной спешкой… Дневниковая мысль несется неудержимо… Преимущество этого метода письма заключается в том, что, пролетая мимо, мысль случайно разметывает кучу повседневного мусора, и на свет божий из нее выкатываются

какие-нибудь второстепенные детали, от которых я отказалась бы, если бы помедлила и задумалась, но они-то и будут в этой куче мусора истинными жемчужинами». Это прекрасно осознавали художники, оставившие лучшие дневники: они отдавали себе отчет в том, что дневниковые записи не терпят исправлений и отточенного стиля и должны являть собою некое словесное подобие быстро выполненного наброска с натуры. Лучше всего зафиксировать первое впечатление: оно самое искреннее. Окидывая взглядом рукописную страницу дневника, вы должны увидеть минимум зачеркиваний. Поток впечатлений должен изливаться свободно, не подвергаясь правке, как этюд без пентименто.

Другое важное свойство дневниковых записей – это демонстрируемая их автором готовность анализировать и принять собственную творческую несостоятельность и нелепость. Например, Хейдон-художник – жертва folie de grandeur, подтачивающей его творческие силы, но Хейдон – автор дневника имеет смелость осознать свои личные недостатки. Противоречие между двумя этими сторонами личности – залог обаяния. Трудно не посочувствовать человеку, который может написать:

> «Сколь гнусно жизнь напоминает нам о том, что мы смертны, смертны, смертны! От этого одного можно обезуметь. Мне по праву надлежит вкушать нектар, забываться сном на пышных облаках, днем парить вместе с ангелами, а ночью лобзать

ангелов, я столь остро умею наслаждаться всеми прелестями божественного бытия и готов жить полной жизнью и испить полную чашу ниспосланного богами блаженства, а вместо этого я наказан отвратительным, мерзким, зловонным, сочащимся гноем, язвящим нарывом! Воистину, от необходимости лечить гнусное, охрипшее, обложенное налетом, забитое слизью горло я чуть не обезумел».

Энди Уорхол, тоже нимало не стесняющийся в дневниковых записях, иногда писал о себе с обескураживающей откровенностью. «День начинался прекрасно, – замечает он 15 марта 1983 года. – Шел по улице, и тут две девчонки, лет шести-семи, завопили: „Смотрите, смотрите, он в парике!“ – и я жутко смутился. Как ни в чем не бывало пошел дальше, но день был испорчен. Ужасно расстроился».

В дневнике автор часто ради некоего терапевтического эффекта проговаривает то, что обыкновенно держит в себе и что его мучит. Выразив свои психологические проблемы в слове, он лучше поймет их, осознает и скорее сумеет с ними справиться. А для некоторых дневник становится средством самодисциплины. Форд Мэдокс Браун каждый день скрупулезно отмечает в дневнике количество часов, проведенных в мастерской за работой. Однажды в Женеве, пасмурным воскресеньем, 7 сентября 1856 года, Рёскин подсчитывает «количество дней», которые «при благоприятном стечении обстоятельств» еще могут быть отпущены ему судьбой: одиннадцать тысяч семьсот девяносто пять, заклю-

чает он и с каждой последующей дневниковой записью торжественно уменьшает эту цифру на единицу. Этого обыкновения он придерживался почти два года.

А какое отношение все это имеет к коммерции? Я вовсе не хочу сказать, что любая картина Делакруа будет продаваться лучше, поскольку он вел дневник. Но я действительно убежден, что стоимость конкретной картины может увеличиться, если запись в дневнике прольет свет на обстоятельства ее создания и откроет в ней нечто новое. Лучшие дневники добавляют дополнительные штрихи к личности их авторов-художников; благодаря им мы можем яснее представить себе бэкграунд художника, точнее оценить его и повысить стоимость созданных им предметов искусства.

Female Artists
Женщины-художники

Год или два тому назад была проведена перепись двух тысяч трехсот художников, работы которых на тот момент экспонировались в лондонской Национальной галерее. Заодно выяснилось, сколько среди них было женщин. Четыре. Мне кажется, здесь налицо некий дисбаланс.

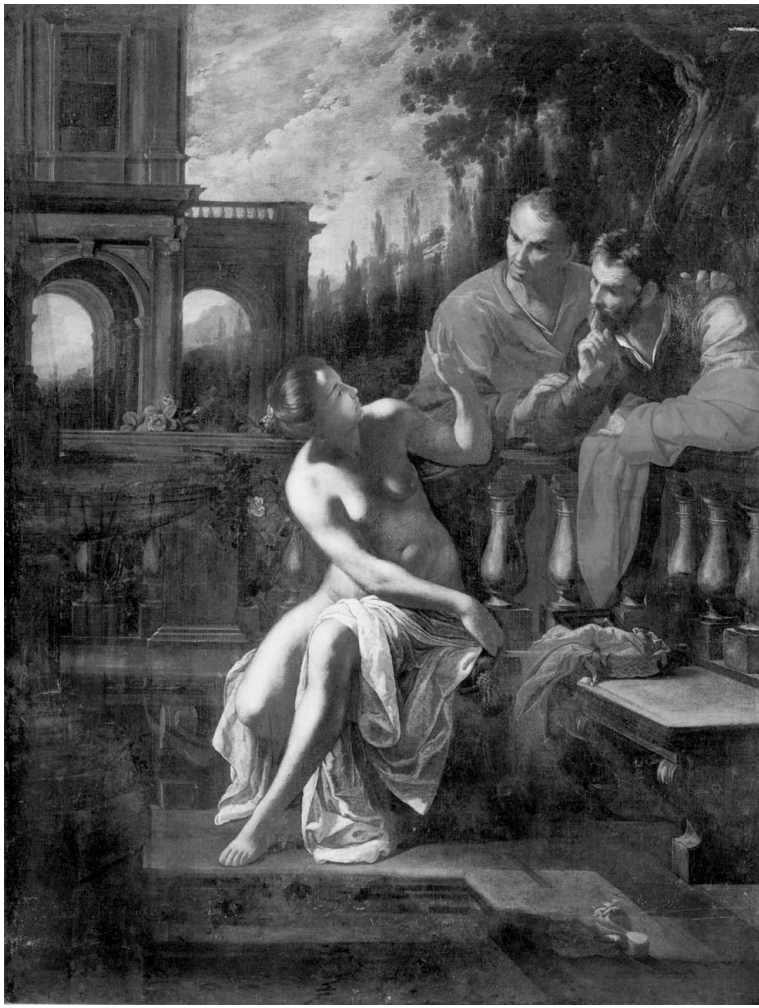
Разумеется, нельзя изменить историю. Национальная галерея в первую очередь выставляет произведения художников, творивших до 1900 года, а в этот период художницы представляли собою крошечное, героически боровшееся за свои права меньшинство. Конечно, они пали жертвой мужских предрассудков. Альбрехт Дюрер записывает в дневнике 21 мая 1521 года: «…У мастера Герхарта, миниатюриста, есть дочь восемнадцати лет по имени Сусанна, она сделала на листочке красками изображение Спасителя, я дал ей за него один гульден. Это большое чудо, что женщина может столько сделать»[3]. Двести пятьдесят лет спустя отношение к женщинам-художницам почти не изменилось. Говоря об Ангелике Кауфман, Гёте в августе 1787 года с удивлением отмечает: «У нее необычайный, для женщины просто вели-

[3] *Дюрер А.* Дневник путешествия в Нидерланды / Перев. с ранненововерхненем. Ц. Нессельштраус // Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма. СПб.: Азбука, 2000. С. 516.

кий талант».

История знает куда меньше женщин-художниц, чем женщин-писательниц, но значительно больше, чем женщин-музыкантш. До 1800 года полагали, будто женщин, выбравших ремесло живописца, отличает свойственная их полу методичность и дотошность, они-де склоняются над холстом, словно над пяльцами. Голландка Рашель Рюйш (1664–1750) писала натюрморты, преимущественно цветы; в Лондоне известность подобными работами приобрела Мэри Мозер (1744–1819), одна из первых женщин, выставлявшихся в Королевской академии художеств. Некоторые храбро боролись за серьезное признание, пробуя силы в портретной или исторической живописи, выбирая античные и библейские сюжеты, считавшиеся привилегией мужчин. Пальма первенства здесь принадлежит Артемизии Джентилески (ок. 1597–1651/53). Ее отец, караваджист Орацио, стал придворным художником Карла I и приглашал ее в Лондон в 1638–1639 годах. Ее полотно «Сусанна и старцы» – яркий и любопытный пример феминистской иронии. Блестящая картина на библейский сюжет выполнена женщиной, поневоле вынужденной творить в исключительно мужском мире, и изображает обнаженную женскую фигуру, которую сладострастно пожирают взором мужчины-вуайеристы. Розальбу Каррьера (1675–1757) и Элизабет Виже-Лебрен (1755–1842) следует назвать среди представительниц портретной живописи, весьма и весьма немногочисленных; обе они добились

успеха. Впрочем, показательно, что они писали по большей части женские портреты: лишь немногие мужчины решались поставить под сомнение свою мужественность, заказав портрет женщине-художнице.



Автопортрет с мужчинами-угнетателями (Артеми-

зия Джентилески. Сусанна и старцы. Холст, масло. 1610)

Во второй половине XIX века появляется все больше художниц. Существовали художницы, популярные у правящих кругов и добившиеся признания в специфических жанрах: Роза Бонёр, писавшая лошадей, Генриетта Роннер-Книп, изображавшая кошек, и почтенная леди Батлер, избравшая батальные сцены. Однако многие женщины тяготели к авангарду: если уж они оспорили главенствующую роль мужчин в искусстве, то почему бы не бросить вызов условностям академизма? Берта Моризо, Мэри Кассатт и Ева Гонсалес внесли существенный вклад в становление импрессионизма, а ученица Родена Камилла Клодель – в развитие современной скульптуры. Спустя примерно двадцать лет модернизм обретает силу, в том числе благодаря женщинам: англичанке Гвен Джон, немкам Кэте Кольвиц, Пауле Модерзон-Беккер и Габриэле Мюнтер, француженкам Сюзанне Валадон и Мари Лорансен и представительнице русского экспрессионизма Наталье Гончаровой.

В последние пятьдесят лет не было недостатка в искусствоведах, критиках и кураторах выставок, готовых отстаивать дело феминизма и искупить все зло, причиненное женщинам-художницам в ходе истории. Сказывается ли это на конъюнктуре рынка? Влияет ли пол художника на стоимость его (ее) картин? Потеряли бы в цене картины Берты

Моризо, если бы, как весьма негалантно предположил критик Брайан Сьюэлл, ее звали не Берта, а Берт? Не знаю точно, как истолковать, например, свидетельство рыночной популярности Гвен Джон. За последние двадцать – двадцать пять лет она вышла из тени своего более знаменитого и более яркого брата Огастеса. Мировой рекорд, поставленный на торгах ее картиной (сто шестьдесят девять тысяч фунтов), значительно превосходит максимальную цену, когда-либо предлагавшуюся за его картину (сто тридцать девять тысяч фунтов). При их жизни подобное было бы немыслимо. Или это происходит потому, что теперь в ней видят более талантливого художника?

Fictional Artists
Литературные герои

Наше представление о том, каким должен быть художник, находит отражение в литературе и одновременно формируется ею. Из художников получаются не только авторы любопытных дневников, но и интересные персонажи романов. Я подчеркиваю: персонажи. Вымышленные произведения искусства, создаваемые этими художниками, вызывают у меня куда больше сомнений. Природу визуального очень трудно передать вербальными средствами, и потому литература почти всегда неубедительно изображает живопись, если только не показывает ее сатирически, а это уже предмет отдельного разговора [см. ниже раздел «Мистификации»]. Далее я привожу «словарь внутри словаря», включающий избранных вымышленных художников, любопытных в том или ином отношении:

Барнби, Ральф – английский художник-модернист, творчество которого приходится на период между Первой и Второй мировыми войнами. Это герой цикла романов Энтони Пауэлла «Танец под музыку времени». Барнби – «смуглый, коренастый, с мешками под глазами», с «короткими, под-

стриженными „en brosse“[4], волосами». Он «успешно делает карьеру, избегая открытых конфликтов и излишней горячности». Пишет в полуабстрактном стиле, испытавшем влияние французской живописи, а в конце 1920-х годов в Париже примыкает к художникам, «сознательно выбравшим разочарование». Кроме того, он плодовитый портретист, а его модели по большей части женщины. Он неутомимо преследует представительниц противоположного пола и беспощадно эксплуатирует очарование романтической ауры художника, к которой столь чувствительны его жертвы. Во время Второй мировой войны Барнби служит во вспомогательных частях Королевских ВВС («маскирует аэродромы под усадьбы эпохи Тюдоров»). Он погибает в 1941 году, когда самолет, на котором он летит, сбивают фашисты.

Бридо, Жозеф – один из двух братьев, главных героев романа Бальзака «Жизнь холостяка» (1842). Жозеф – художник-романтик, его отличает благородное величие духа, но, когда дело доходит до практической стороны жизни, он, идеалист, теряет голову от смятения и страха. Бальзак описывает его как человека, любящего поэзию Байрона, живопись Жерико, музыку Россини и романы Вальтера Скотта, что в совокупности предвещает неизбежную катастрофу. Ему противопоставлен брат Филипп, человек действия и беспринципный циник. Стоит ли говорить, что это Фи-

[4] «Бобриком» *(фр.)*.

липп в конце концов женится на аристократке и приобретает состояние. Жозеф – талантливый художник, вымышленный двойник Делакруа, однако он постоянно находится в стесненных обстоятельствах. По словам Бальзака, его величайшая ошибка заключается в том, что он «не нравился парижскому буржуа. Это существо, являющееся в наши дни источником денег, никогда не развязывает своей мошны для спорных талантов»[5].

Джимсон, Галли – рассказчик, от лица которого ведется повествование в романе Джойса Кэри «Из первых рук» (1944). Чего он только не пережил: «Импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм, ревматизм»[6]. Он оплакивает свою участь, сетуя на то, что его погубило искусство: «Искусство, религия и пьянство. Вот где погибель для бедняка»[7]. Через его жизнь проходит череда женщин с авантюристическими наклонностями, по большей части натурщиц, но иногда и жен. У него вечно нет денег, он постоянно лихорадочно соображает, как бы законным или незаконным способом добыть наличных. В результате он дважды оказывается

---

[5] *Бальзак О. де.* Жизнь холостяка / Перев. К. Локса // Бальзак О. де. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 3. С. 634.

[6] В оригинале – «Прощай, импрессионизм, анархизм, нигилизм, дарвинизм и дуракаваляние – дурака скурутил ревматизм». *Кэри Дж.* Из первых рук / Перев. Г. Островской (главы 1–22) и М. Шерешевской (главы 23–44). СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 107.

[7] Там же. С. 75.

в тюрьме. «Что такое искусство? Распущенность, и больше ничего. Порок, с которым не мог совладать. Тюрьма слишком хороша для художников. Их надо спускать с Примроуз-хилл в бочке, полной битых бутылок, раз в неделю по будним дням и дважды в национальные праздники. Это их научит уму-разуму»[8]. Но, в сущности, ничего, кроме искусства, он и знать не хочет: «Речь – это ложь. Единственная приемлемая форма общения – хорошая картина»[9]. Он точно определяет разницу между собой и богатыми покровителями, которые у него время от времени появляются: «Он[и] дела[ю]т деньги из любви к искусству и нужда[ю]тся в художниках, чтобы поддерживать свой дух. Я пишу картины из любви к искусству и нуждаюсь в деньгах, чтобы поддерживать свою плоть»[10].

Дикон, Эдгар Босуорт – регулярно появляющийся в первых томах цикла «Танец под музыку времени» Энтони Пауэлла, – художник, который представляет более давнюю традицию, нежели Ральф Барнби. Он родился в 1871 году и написал огромные холсты на классические темы. «Босуорт» – отличная деталь: большинство художников, добившихся успеха в Эдвардианскую эпоху, щеголяли претенциозными вторыми именами. Существовал некий Луис Босу-

[8] Там же. С. 118.

[9] Там же. С. 148.

[10] Там же. С. 237.

орт Хёрт (1856–1929), почтенный автор пейзажей горной Шотландии, усеянных коровами. В первые годы XX столетия у Дикона нет недостатка в преданных покровителях, по большей части нуворишах из центральных графств Англии, с радостью покупающих его огромные холсты под названиями «Детство Кира», «Ученики Сократа» или «По приказу Диоклетиана». Непреодолимое желание Дикона изображать нагое мужское тело напоминает сходную манию Генри Скотта Тьюка (1858–1929), стараниями коего на стенах Королевской академии во время выставок плавали и резвились бесконечные обнаженные корнуолльские мальчики-рыбаки. Однако, в отличие от Тьюка, пылкое восхищение нагими юношами не привело Дикона в парк Баттерси (где с его прототипом произошел весьма прискорбный случай), а потом в вынужденное изгнание в Париже. После Первой мировой войны звезда Дикона закатилась. Он вновь воскресает в облике пацифиста-антиквара, попутно торгующего книгами эротического содержания и испытывающего нездоровую нежность к сандалиям. Он умирает, упав с лестницы в ночном клубе, где праздновал свой день рождения. Однако спустя годы, в 1971 году, выставка по случаю столетнего юбилея возрождает его популярность, а заодно удостаивается хвалебных отзывов критиков и имеет коммерческий успех.

Кляйснер, Отто – главный герой романа Уиндема Льюиса «Тарр» (1918). Действие романа происходит в Пари-

же незадолго до Первой мировой войны. «Тарр» – депеша с богемной передовой, из царства абсента, художественных экспериментов и сознательного сексуального раскрепощения. Кляйснер, немецкий художник, живущий на иждивении у своих близких, агрессивен, груб, по любому поводу лезет в драку и безуспешно пытается добиться расположения женщин, так как начисто лишен обаяния. Последняя подруга чрезвычайно разозлила его, выйдя замуж за его отца. Это представляется ему тем более унизительным, что он вынужден рассчитывать на чеки, которые отец ему ежемесячно присылает. Кляйснер не добился успеха и продал всего одну картину (за четыре фунта десять шиллингов). Работая над карандашным портретом следующей своей подруги, студентки художественного училища немки Берты, он замечает, что руки у нее похожи на бананы, из чего, пожалуй, можно сделать вывод о низком уровне его графической техники. Вызвав на дуэль польского художника, он случайно его убивает, а затем кончает с собой в полицейском участке.

Кулер, Мендель – заглавный герой романа Гилберта Кэннена «Мендель: история юности» (1916), едва ли может считаться вымышленным персонажем, поскольку очевидно, что его прототипом послужил английский художник Марк Гертлер. Мендель – высокоодаренный, способный к творческим прозрениям молодой художник, которому причиняют невыносимые муки искусство, женщины и собственное ев-

рейство. Он обречен жить в Лондоне, для него это не город, а «ревущая пещь огненная, в коей он сгорает заживо, пожираемый пламенем безумия…» Женщины неизменно его терзают. Он восклицает: «Художнику не прожить без женщин, как не прожить без воздуха, разумеется, когда у него остается время… Самое главное в жизни художника – искусство, оно в тысячу раз важнее всей любви, всех женщин и всех девочек в мире». Однако он влюбляется в коллегу-художницу, барышню по фамилии Моррисон (прообразом которой явно послужила Дора Каррингтон, сама до безумия влюбленная в Литтона Стрэчи). Он то тоскует по ней, то вожделеет ее, то бросает ее, то возвращается. Моррисон описана как «настоящая англичанка, которую воспитание отучило испытывать любые спонтанные, непосредственные чувства. Она – воплощение английского духа: импульсивна, но начисто лишена чувственности, добра, но не способна ощущать к кому-нибудь нежность». Бедная Дора Каррингтон: неудивительно, что после публикации романа в ее отношениях с Кэнненом воцарилась некоторая холодность. Основания обидеться были и у Гертлера, хотя он внес вклад в написание романа, самодовольно, в мельчайших деталях изложив Кэннену свою биографию, пока гостил в его сельском доме. Однако больше всех пострадал сам Кэннен. Вскоре после того, как тираж книги был доставлен в магазины, он сошел с ума и остаток жизни провел в психиатрической клинике.

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.