



МИСТЕЦТВО ⊕ СУПЕРНИЦТВА

Себастьян Смі

*Для Джо, Тома й Лейли
з любов'ю*

ЗМІСТ

Перелік ілюстрацій

Вступ _____

1 _____ Фройд і Бекон _____

2 _____ Мане і Дега _____

3 _____ Матісс і Пікассо _____

4 _____ Поллок і де Кунінг _____

Джерела і подяки

Показчик

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

ІЛЮСТРАЦІЯ 1. **Люсьєн Фройд, плакат «РОЗШУКУЄТЬСЯ», 2001 (кольорова літографія).** Приватна колекція / © Архів Люсьєна Фрейда / Bridgeman Images.

ІЛЮСТРАЦІЯ 2. **Люсьєн Фройд «Три ескізи до портрету Френсіса Бекона», 1951.** Приватна колекція. Авторські права: Люсьєн Фройд / Архів Люсьєна Фрейда / Бібліотека мистецтв Бриджмена.

ІЛЮСТРАЦІЯ 3. **Френсіс Бекон, «Портрет Люсьєна Фрейда», 1951** (олія на полотні / Художня галерея Вітворта, Манчестерський університет, Велика Британія / Bridgeman Images. © The Estate of Francis Bacon. Усі права застережені / Artists Rights Society (ARS), New York / DACS, London.

ІЛЮСТРАЦІЯ 4. **Віллем де Кунінг, «Автопортрет з уявним братом», бл. 1938,** олівець, папір, (33.3 x 26 см), колекція Кравіса. © 2016 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

ВСТУП

2013 року, мандруючи Японією, я вирушив швидкісним потягом із Фукуоки до Кітакюсю подивитися на картину Едгара Деґа. Коли їдеш кудись далеко, аби глянути на якийсь один витвір мистецтва, часто плакаєш нереалістично великі надії. Вирушаєш у подорож, наче палігрим — сповнений шаноби й радісного передчуття. А коли дістаєшся до місця призначення і нарешті відбувається довгождана зустріч, відчуваєшся зобов'язаним викликати в собі захват, що виправдає всю ту моральну підготовку, витрачений час і вкладені кошти. Інакше не оминеш дошкульного розчарування.

Однак під час цієї подорожі я ні силував себе до захвату, ні розчарувався. Я приїхав подивитися на подвійний портрет [див. вставку 6] приятеля Деґа — художника Едуара Мане — і дружини Мане, Сюзанни. На картині бородатий елегантно вбраний Мане з незворушним виразом обличчя напівлежить на канапі. Сюзанна сидить спиною до нього за піаніно.

Картина невеличка — навіть рук не доведеться широко розводити, щоб її взяти. І свіжа — така свіжа, мовби вчора намальована. У ній нема ні пафосу, ані помпи. Навпаки, вона якась відсторонена, ледь не байдужа, благословенно вільна від ілюзій і фальшивих почуттів.

З усіх цих причин (і попри мій настрій істинного паломника) полотно не дало мені жодного приводу для розчарування. Але й потреби роздуть в собі якісь емоції теж не викликало. Стоячи перед картиною, я відчув, що мене огортає її незвична прохолода.

Дега й Мане приятелювали — я знав про це. Однак була на тому полотні емоційна стриманість, яка, своєю чергою, створювала неоднозначність, що її мені не вдавалося до кінця зрозуміти. Важко сказати, чи зображений на картині Мане перебуває в гнітючій агонії заціпеніння, такій собі спустошливій летаргії, коли слухає, як грає його дружина (професійна піаністка, до речі), чи, навпаки, з насолодою поринає у мрійливе забуття, у солодкі всеохопні лінощі, які захищають його від усього, що могло б порушити розкішне байдкування...

Подружжя Мане позувало для цього полотна взимку 1868–1869. Минуло якихось п'ять років, відколи Едуар намалював «Сніданок на траві» й «Олімпію» — горезвісні провокації, що страшенно обурили критиків, а в публіки викликали нарікання й насмішки. (Тепер, звісно, це два найвідоміші тогочасні полотна). Після того ще кілька років були для Мане надзвичайно продуктивними. Але запекла критика на адресу його картин не вщухала. Погана слава художника зростала.

Чим це все обернулося для нього? Невже, малюючи 1868 року чоловіка, виснаженого подвигами, Дега теж відчував до нього антипатію? Чи може, у нього на серці затаїлася якась інша таємниця?

Тут треба зауважити, що в Японії я побачив не картину Дега такою, як він її намалював, а лише її не до кінця відреставровані останки. Частина полотна невдовзі після створення відрізали ножом. Ніж пройшов якраз по лицю й тілу Сюзанни.

Виявилось, що то не був божевільний вчинок якогось схиленого любителя музеїв — із тих, які час від часу виливають кислоту на картини Рембрандта чи замахуються кувалдою на скульптури Мікеланджело. Ні, це було діло рук самого Мане. І саме це бентежить. Бо Мане любили всі (усі, хто його знав). Він був приємний і компанійський, умів посміятися з себе — словом, найгалантніший, найлюб'язніший чоловік. Важко зрозуміти, чому він таке витворив, і то якраз тоді, коли вони з Дега начебто приятелювали (достатньо близько, щоб вийшов такий інтимний портрет). Традиційне пояснення — мовляв, Мане не сподобалося, як Дега зобразив Сюзанну — звучить доволі правдоподібно, але щось тут не сходиться. Ніхто так просто не ріже картину ножом. Напевно, за цією історією ховається щось більше.

Я вирушив до Японії не для того, щоб розгадати цю таємницю, а щоб бодай наблизитися до неї. Таємниці ваблять. От тільки вони

притягують не лише докази, а й нові загадки, ще глибші запитання і ще дивніші рипущення.

Не дивно, що Мане й Дега пересварилися через інцидент із ножом. За якийсь час вони помирилися. («Із Мане довго не поворогуєш», — начебто сказав Дега). Але стосунки між ними вже ніколи не були такі як колись. А потім, буквально через десять років, Мане помер.

Через тридцять років, коли помер Дега — самотній і вічно всім незадоволений — він залишив колекцію, до якої належала не лише розрізана картина (її він забрав від свого друга й спробував відновити), а й ще три власноруч написані портрети Мане і ціла збірка (більше вісімдесяти робіт) самого Мане. Хіба це не свідчить про те, що Дега відчував особливий, ба навіть сентиментальний інтерес до Мане ще багато років, відколи того не стало? І якщо так, то що це значить?

Я переконаний: в історії мистецтва існують близькі взаємини, про які не пишуть у підручниках. Ця книжка — спроба дослідити ці взаємини.

Вона називається «Мистецтво суперництва», однак мені тут не йдеться про «суперництво» як протистояння затятих ворогів-мачо, злих конкурентів і злопам'ятних упертюхів, які воюють за першість у мистецтві й у світі. Натомість це книжка про поступки, близькі стосунки і сприйнятливості до впливу. Про чутливість. Про те, що митець переживає цю сприйнятливості на початку кар'єри, і що вона триває обмежений час, завжди лиш до певного моменту — ось про що насправді ця книжка. Бо такі взаємини за своєю природою мінливі. Їм властива нестійка психодинаміка; їх складно описати з історичною достовірністю. І вони не завжди закінчуються добре. Іншими словами, ця книжка не тільки про притягання, а й про відштовхування і зраду.

Розриви завжди болючі. Навіть якщо потім вдається все більш-менш залатати — залагодити дошкульну проблему, через яку все сталося, не так просто. Досягнути потрібної відстані практично нерально. Можливо, ти занадто втягнувся у гру, а може твій борг перед іншим — байдуже, в якій формі — ще надто великий. Як змиритися з правдою про те, що сталося, і визнати той борг, ще й пам'ятаючи про завдану тобі шкоду? І про шкоду, яку завдав ти сам? Складні

запитання, бо надто нечіткі. Але саме вони пронизують чотири історії в цій книжці.

Коли я жив у Лондоні, то на початку 2000-х познайомився з художником Люсьєном Фройдом, давнього друга Френсіса Бекона. Їхня дружба стала чи не найбільшою легендою у британському мистецтві ХХ століття. Тут теж не обійшлося без сварок, розчарувань і особистих образ — їх було стільки, що навіть через десять років після смерті Бекона у розмовах із Фройдом усі старалися оминати тему їхньої дружби.

Та попри це кожному, хто гостював у Фройда, відразу впадало у вічі величезне Беконове полотно на стіні. То було ефектне зображення пристрасних чоловіків-коханців, які, вишкіривши зуби, злилися в екстазі на ліжку. Фройд купив цю картину за 100 фунтів на одному з перших показів Бекона, незадовго до того, як їхня дружба вперше почала сипатися. Він нікому її не перепродав. І ніколи не позичав на виставки (тільки один-єдиний раз за цілих півстоліття). Що це означає?

А якщо взяти до прикладу непросту дружбу між Джексоном Поллоком і Віллемом де Кунінгом — двома найушлавнішими американськими художниками ХХ століття — як зрозуміти те, що менш як за рік після загибелі Поллока де Кунінг закрутив роман із його дівчиною Рут Клігман, яка єдина вижила у фатальній аварії?

А що можна сказати про стосунки між Матіссом і Пікассо, знаючи, що після смерті Матісса 1954 року Пікассо не тільки далі писав картини, в яких відчувається складний вплив Матісса, а й тримав у себе портрет Матісової малої доньки Маргарити — картину, в яку колись його приятелі метали дротики, а Пікассо зі сміхом за цим спостерігав, а тепер гордо виставляв її на видноті?

Усі восьмеро художників-героїв цієї книжки — чоловіки. Чудово це усвідомлюю. Період, про який я пишу, — приблизно від 1860 до 1950 — ми вважаємо «сучасним», але тогочасна культура була, звісно, здебільшого патріархальною. Історій про стосунки між сучасними митцями-чоловіками й мисткинями-жінками — чимало. Є кілька про взаємини між жінками. Але більшість найвідоміших стосунків — наприклад, між Огюстом Роденом і Каміллою Клодель, Джорджією О'Кіф та Альфредом Стігліцом, Фрідою Кало й Дієго Ріверою — мали романтичну складову, що затьмарює і ускладнює ті аспекти суперництва, які

я хочу тут проаналізувати. Необтяжені гетеросексуальною пристрастю чи шовіністичною поблажливістю, ці аспекти описують стосунки, які загалом можна назвати «гомосоціальними». Їм властиві чоловіча конкуренція за статус, насторожена дружба, захоплення чи навіть любов із боку колеги, а також ієрархічна динаміка, яка ніколи не досягає рівноваги, навіть якщо здається навпаки.

Попри це, в кожному розділі жінки відіграють надзвичайно важливі ролі. Серед них першокласні мисткині, як-от Берта Морізо та Лі Краснер; сміливі колекціонерки, зокрема Сара Стайн, Гертруда Стайн і Пеггі Гугтенгайм; і талановиті, незалежні соратниці, як-от Керолайн Блеквуд і Маргарита Матісс.

Добре відомо, що восьмеро митців, про яких я пишу, мали й інших друзів, інших суперників, інших натхненників і прибічників. Але інколи — я сказав би, зазвичай — одні стосунки більш значущі за інші. Мені здається, Пікассо розумів: він не написав би «Авіньйонських дівич» — легендарного, новаторського полотна — і не здійснив би разом із Браком прориву до кубізму, якби його так наполегливо не вабив Матісс. Фройд також знав, що далі писав би стримано й обачно і не став би знаним майстром зображення пишної багряної плоті, якби не його дружба з Беконом. Так само й де Кунінг не віднайшов би унікальної манери й не створив би своїх перших повноцінних шедеврів у 1950-х, якби не вплив Поллока. А Дега не перестав би зображувати минуле й не почав би виходити зі студії на вулицю, у кав'ярні й репетиційні зали, якби не товаришував із Мане.

Отже, ця книжка про роль дружби й суперництва у становленні вісьмох художників, кожен із яких належить до числа найвизначніших модерних митців. Чотири розділи розкривають історії стосунків між чотирма знаменитими парами, зосереджуючись на певному часовому відтинку — зазвичай на трьох-чотирьох напружених роках — що на нього припадав конкретний важливий епізод: позування для портрету, обмін роботами, візит до майстерні чи відкриття виставки.

У кожній парі людей із різними темпераментами — різними типами харизми — притягувало одне до одного наче магнітом. Кожен із художників стояв на порозі важливого творчого прориву. Кожен досягнув значних результатів, але ще не виробив авторського стилю; жодне уявлення про істину чи красу ще не здобуло переваги над іншим. Усе було можливо.

А тоді, у міру того, як розвивалися стосунки між кожною парою митців — інколи поволі, інколи з карколомною швидкістю — починав проявлятися один і той самий сценарій. Якщо одному художникові все давалося на диво легко (у товаристві й у мистецтві), то другий не міг зрушити з місця. Якщо один без вагань ішов на ризик, то другий плентався позаду через надмірну обережність, перфекціонізм, упертість чи психологічні комплекси. Коли такий митець зустрічався зі своїм популярнішим, сміливішим колегою, цей досвід ставав для нього осяянням — і визволенням. З'являлися проблески нових можливостей. Новий спосіб не лише працювати, а й сприймати світ. Життя раптом змінювалося.

Відтоді все ускладнювалося. Якщо раніше вплив відбувався в одному напрямку, то тепер — в обох. Навіть якщо художник, який від природи був «легким», далі летів уперед, він раптом усвідомлював власні огріхи й помічав уміння, сміливість і впертість, що їх було вдосталь у другого художника.

Отже, в кожній із цих історій є перехід: від нестримного тяжіння до іншого — до періоду неоднозначності, а далі до незалежності — той украй важливий творчий процес, що його називають «пошуком власного голосу». Прагнення незалежності, своєрідної духовної інакшості, що заперечує потяг до єдності й спільності — це природна частина становлення будь-якої по-справжньому сильної творчої особистості. Але крім цього свідчить про дуже сучасне бажання бути унікальним, оригінальним, незрівняним; здобути самість, неповторність, велич.

Тому не випадково художники, про яких я вирішив написати, — і видатні, і сучасні, адже в самому серці модернізму — ті самі пошуки балансу між винятковістю й визнанням, між відособленістю й приналежністю.

Якщо між суперництвом у модерну епоху й суперництвом в епохи давніші існує якась фундаментальна різниця — а я вважаю, що вона існує — то вона полягає в тому, що модерні митці витворили цілковито нову концепцію видатного. Для того, щоб стати видатним, художник не мав, як у старі часи, опанувати образотворчу традицію та розвивати її, митець мав хотіти бути радикально, вибухово оригінальним.

Звідки взялося це бажання?

По суті, то була реакція на нові умови життя — на відчуття, що модерне, індустріалізоване, урбаністичне суспільство хоч і представляло до певної міри вершину західної цивілізації, все ж перекреслило

деякі можливості людини. Багато хто вважав, що модерність позбавила можливості будувати глибший зв'язок із природою й багатствами духовного й творчого життя. Світ, як писав Макс Вебер, розчаклувався.

Тому й виник нагальний інтерес до альтернативних можливостей. Завдяки цьому відкрилися величезні ділянки мистецької цілини. Проте, відмовившись від колишніх стандартів, модерні художники, ясна річ, опинилися ніби підвішеними в порожнечі. Вони відрізали себе від усього — не тільки від звичних шляхів до успіху (через офіційні салони, премії, комерційних дилерів, колекціонерів і меценатів), а й від психологічної впевненості, що її дають загальноприйняті критерії.

У такій ситуації гостро постало питання якості. Якщо сучасні художники відкинули стандарти, загальноприйняті в їхній власній культурі, звідки їм знати, добре вони малюють чи ні? Якщо вони, до прикладу, надзвичайно цінували дитячі малюнки (їх цінував, зокрема, Матісс), як можна було твердо сказати, що чиясь творчість бездоганна — краща за дитячу, краща за творчість того, хто роками вчився саме для того, щоб вийти за межі дитячого малювання?

Якщо художник, як наприклад Поллок, розбризкував фарбу пензлем на полотні, розтягнуте на підлозі, як можна було заявити, начебто така форма творення мистецтва ліпша за малярство тих, хто багато років вчився малювати, озброївшись фарбами, пензлями, палітрами й мольбертами, й дотримувався священної традиції? Критики, звісно, нікуди не зникли. Однак зазвичай вони були упереджені, ба навіть міцніше за публіку трималися за усталені правила. Деякі поети й прозаїки підтримували сучасних митців. Але з погляду художника ніхто не міг до кінця зрозуміти суть цієї боротьби.

Для цього потрібен був колега-художник. Із нового творчого потенціалу і новостворених критеріїв інші художники могли скористати набагато більше, ніж критики чи колекціонери. Якщо перекопати колег розділити твої інтереси, нові критерії почнуть викликати довіру і з часом, цілком можливо, стануть нормою. Твоя аудиторія — коло людей, які визнають твій дар — стане ширшою. Свого часу романтизм Делакруа і реалізм Курбе отримали підтримку спершу серед їхніх колег, а потім серед впливової верхівки. Так само сталося з імпресіонізмом. Так само і з рівними, насиченими кольорами Матісса, і з багатограними формами Пікассо, і з розбризканими фарбами Поллока, і з розмитими обличчями Бекона, і так далі.