



СЕБАСТЬЯН СМИ

ИСКУССТВО СОПЕРНИЧЕСТВА

ЧЕТЫРЕ ИСТОРИИ

О ДРУЖБЕ, ПРЕДАТЕЛЬСТВЕ

И РЕВОЛЮЦИОННЫХ СВЕРШЕНИЯХ В ИСКУССТВЕ



Санкт-Петербург

УДК 7.03
ББК 85.103(3)
С 50

Sebastian Smee
THE ART OF RIVALRY
Copyright © 2016 by Sebastian Smee
All rights reserved

Перевод с английского Наталии Роговской

Оформление обложки Ильи Кучмы

ISBN 978-5-389-11835-5

© Н. Роговская, перевод, 2017
© Издание на русском языке,
оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2017
Издательство АЗБУКА®

МАНЕ И ДЕТА



Без хитрости, коварства и порока
не бывает картины, как не бывает преступления.

Эдгар Дега

В конце 1868 года Эдгар Дега написал портрет своего близкого друга Эдуара Мане. Вернее, двойной портрет. На картине (цв. ил. 1) изображен Мане, вальяжно полулежащий на диване, и его жена Сюзанна — за фортепиано, спиной к нему.

Иными словами, это портрет семейной жизни.

Сегодня картину можно увидеть в малоизвестном музее современного искусства на самом южном японском острове Кюсю. Музей находится на вершине холма в пригороде Китаkjюсю, промышленно-портового города, обращенного в сторону материкового Китая. Прекрасный вид на лесистые рощи и сады создает атмосферу покоя и уединения. Но само здание 1970-х годов является собой печальное зрелище безликой модернистской руины. Облицовка кубических объемов облупилась и потускнела, огромные залы внутри неестественно пусты, и в целом этот музей, проникнутый бодрим духом урбанистического идеализма, но при этом словно бы стыдливо спрятанный подальше от людских глаз, неприятно диссонирует с тихой, полусонной камерностью картины Дега.

Жена Мане изображена в профиль. Русые волосы зачесаны наверх, открывая маленькое, аккуратное ухо и толстоватую шею с тонкой черной бархоткой. Черные полосы на широкой светло-

серой, с голубым отливом, юбке подчеркивают складки ткани, мягко лежащей на пол. Блузка из газа (материя, представляющая большую сложность для всякого живописца), через который просвечивает розовая кожа, за исключением нескольких непрозрачных участков, например на швах, с двойным слоем ткани, — прием, который позволил художнику щегольнуть виртуозной техникой. В картине почти нет яркого цвета — только красный на подушке (примерно в центре композиции) и нежно-мечтательный бирюзовый, с тропической томностью льнувший к фигуре Сюзанны.

Холст, выбранный художником для портрета четы Мане, не слишком большой, горизонтального формата. Картина прекрасно смотрится в резной золоченой раме. Если бы не одна вопиющая несуразность.

Она заметна даже на расстоянии: большой кусок справа — четверть, если не треть полотна — оставлен пустым, на нем нет живописи! Подойдя поближе, вы понимаете, что на самом деле часть старого холста просто отрезана и заменена новым. Этот добавленный участок был загрунтован и покрыт тонким светло-коричневым подмалевком, вероятно с намерением восполнить утрату; однако намерение так и не было реализовано. В полудюйме от стыка можно разглядеть неровную вертикальную дорожку из крошечных гвоздиков. В правом нижнем углу незаписанного участка — подпись Дега красной краской.

Фоном для портрета служит квартира Мане на четвертом этаже дома по улице Санкт-Петербург в квартале Батиньоль, неподалеку от площади Клиши. Здесь, у подножия холма, где впоследствии состоится столь знаменательное знакомство Пабло Пикассо с Матиссом, и жили супруги Мане вместе со своим сыном-под-

ростком Леоном и овдовевшей матерью Мане, Эжени-Дезире. Сюзанна была родом из Голландии — крепко сбитая, миловидная блондинка с румянцем на щеках. Она прекрасно играла на пианино, так что Дега не случайно усадил ее за инструмент. По четвергам у Мане регулярно собирались гости (Дега на правах близкого друга бывал у них запросто и в персональном приглашении не нуждался), и Сюзанна всегда радовала их своей игрой.

Все, кто лично знал Мане, его обожали. Очаровательный, сердечный и при этом бесстрашный человек — о таком друге можно только мечтать. Как и многие другие, Дега искренне его любил. К началу работы над этим семейным портретом Дега уже семь лет дружил с Мане. Но возможно, он полагал, что еще не сумел узнать его по-настоящему, и предложил позировать для портрета не только в надежде прочнее скрепить узы дружбы (чуть окрашенной негласным добродушным соперничеством), но и для того, чтобы подобраться к нему как можно ближе, проникнуть в интимную жизнь этого приятнейшего из людей.

Дега, так же как Люсьен Фрейд, интуитивно тянулся к разгадке внутренней тайны людей, в особенности тех, с кем он был близок. Ему не давало покоя то, что, при всей светскости, легкости, шарме, у Мане за душой несомненно есть нечто, надежно укрытое от посторонних глаз. И это нечто, по убеждению Дега, каким-то образом связано с Сюзанной. Чем теснее переплетаются судьбы двух этих художников, тем больше Дега уверяется в справедливости своей догадки. И вот, словно гончая, взявшая след, он рвется вперед, повинаясь инстинкту, не в силах ему противиться, даже если погоня обернется во вред ему самому.

Нам неизвестно, как долго продолжались сеансы позирования. Неизвестно, играла ли Сюзанна на пианино, пока Дега работал, и если да, то что именно. Зато доподлинно известно, что, закончив

картину, Дега — справедливо удовлетворенный результатом своих усилий — преподнес ее в дар Мане.

То, что за этим последовало, до сих пор ставит в тупик биографов и искусствоведов.

Некоторое время спустя (точнее никто сказать не может) Дега нанес визит в мастерскую Мане. Украдкой взглянув на свою картину, он сразу заметил неладное. Кто-то полоснул холст ножом. Прямо по лицу Сюзанны.

Потребовав объяснений, Дега с изумлением узнал, что злоумышленник — сам Мане. Что тот сказал в оправдание своего поступка — остается тайной. Вполне вероятно, Дега был слишком ошарашен и не слушал. Он просто встал и вышел, как он позднее вспоминал, «не попрощавшись», и забрал свою картину.

Вернувшись к себе, Дега снял со стены маленький натюрморт Мане (который тот великодушно подарил ему, после того как Дега за ужином случайно разбил салатницу), упаковал его и отослал назад Мане, приложив, по свидетельству Амбруаза Воллара, записку со словами: «Месье, возвращаю Ваши „Сливы“».

Эдуар Мане — непутевый старший сын почтенных родителей, принадлежавших к так называемому высшему буржуазному сословию, *haute bourgeoisie*. Отец Огюст Мане занимал высокие посты в Министерстве юстиции. Мать Эжени-Дезире была дочерью французского эмиссара в Швеции, и ее крестным отцом стал наполеоновский маршал Жан-Батист Бернадот, с 1818 года — шведский король Карл XIV. Жизненный путь ее первенца Эдуара был предопределен — ему предстояло пойти по стопам отца и заняться юриспруденцией. Однако ни талантом к наукам, ни прилежанием он своих родных не радовал. «Полностью непригоден», — гласил вердикт, вынесенный наставниками коллеги Роллен, престижного парижского лицея, с которым юный Мане вскоре и рас-

прощался. Единственным его увлечением было искусство. Брат матери, Эдмон-Эдуар Фурнье, разделял пристрастие племянника и даже сам давал ему первые уроки рисования. В сопровождении Фурнье мальчик вместе со своим лицейским приятелем Антоном Прустом стал бывать в Лувре (там же, в Лувре, через десять с лишним лет он познакомится с Дега).

В 1848 году, когда Европу сотрясали революции, юноша выпросил у отца разрешение поступить в военно-морскую академию, но провалил вступительные экзамены. У него оставался шанс предпринять еще одну попытку, если он хорошо зарекомендует себя во время плавания на учебном судне через Атлантику в Рио-де-Жанейро. И он поплыл, мучительно страдая от морской болезни («...Качает так, что находиться внизу, под палубой, просто невозможно», — писал он матери). Он пересек экватор — знаменательное событие для всякого моряка; упражнялся в фехтовании; делал зарисовки своих товарищей-матросов. Когда корабль наконец прибыл в Рио, он увидел бразильский карнавал и рынок рабов («отвратительное зрелище для людей вроде нас»), а во время вылазки на остров в бухте Рио его укусила змея.

Он мечтал поскорее вернуться в Париж. Там ему разрешили повторно сдать вступительный экзамен, и он снова его провалил. Отец смирился с неизбежностью и позволил сыну учиться на художника. В следующем, 1850 году он уже посещает мастерскую Тома Кутюра, прогрессивного по тем временам художника академической выучки. Кутюр, хоть и оставался академистом в выборе сюжетов, отнюдь не держался за ветхие принципы и готов был экспериментировать с ярким цветом и фактурой. Мане проведет в его ателье шесть долгих лет.

1850 год знаменателен еще и тем, что тогда начался его роман с Сюзанной Леенхоф, молодой голландкой, которую родители Мане наняли учить сыновей игре на пианино. Тайные свидания

в квартире Сюзанны на улице Фонтен-о-Руа привели к тому, что весной 1851 года она забеременела. Сюзанне было двадцать два. Мане только девятнадцать. В начале 1852 года Сюзанна родила сына — Леона.

Связь с нанятой отцом учительницей музыки довершила череду проступков и неприятностей, которыми юный Мане доставлял родителям массу огорчений. Он плохо учился, и путь в юриспруденцию был для него закрыт; он дважды провалил экзамен в морскую академию и в довершение всего вбил себе в голову, что хочет стать художником. Сплошные разочарования. Но мало-помалу родители усвоили, что судьба наградила их непутевым и очень упрямым сыном и что из попыток заставить его подчиниться родительской воле толку все равно не будет.

Однако беременность Сюзанны — совсем другое дело: это полная катастрофа. Внебрачный ребенок, да еще родившийся у матери-иностранки, которая по своему происхождению стояла на несколько ступенек ниже новоиспеченного отца, — само по себе скандальное нарушение всех норм буржуазной морали. А в данном случае ужас положения усугублялся особым статусом Мане-отца — судьи, заседавшего в парижском Дворце правосудия, в суде первой инстанции департамента Сена, где ему, между прочим, нередко приходилось разбирать дела об отцовстве. Стоит ли говорить о том, каким позором это могло обернуться для респектабельного главы семейства? Чтобы Огюст Мане принял в семью бастарда — о таком даже помыслить было нельзя, и его провинившийся сын на этот счет, конечно, не заблуждался.

Необходимо было все сохранить в тайне.

По счастью, Мане мог довериться матери. Она немедленно взяла дело в свои руки и списалась с матерью Сюзанны, которая при-

мчалась из Голландии в Париж. Леон родился 29 января 1852 года. В книге регистраций появилась следующая запись: «Коэлла, Леон-Эдуар, отец — Коэлла, мать — Сюзанна Леенхоф» (никакого упоминания о Мане), а для всех непосвященных ребенок был младшим братом Сюзанны, последним из детей женщины, которая в действительности приходилась ему бабкой.

Мане стал крестным отцом ребенка. С тех пор он на протяжении многих лет сновал между родительским домом и квартирой в Батиньоле, где жили Леон, Сюзанна, ее мать, а позже и ее два брата, тоже переехавшие из Голландии в Париж.

Иными словами, Мане вел двойную жизнь — не по своей воле, а под давлением обстоятельств. В его жизни с юных лет имелась тайна, которую нужно было свято от всех хранить. И ее хранили. Семейство Мане настолько в этом преуспело, что нам до сих пор доподлинно не известны подробности рождения и младенчества Леона. Все надежно укрыто плотной завесой тумана. И можно только гадать, до какой степени это повлияло на дальнейшую судьбу и характер Мане. Одно кажется несомненным: все это часть того нерва, который ощущается за внешней жизнерадостной беспечностью его живописи.

По своим убеждениям Мане был республиканец. И когда в конце 1851 года Луи-Наполеон совершил переворот, приведший Францию к режиму Второй империи, он не скрывал своего отчаяния. Грубая диктатура, подавление свободомыслия надолго лишили республиканцев всех надежд, вскруживших им голову после бурных событий 1848 года. Жестоко разочарованные политическим курсом страны, молодые художники и писатели отошли от больших общественных тем и обратились к более частным, камерным сюжетам. Мане не остался в стороне от этой тенденции, но в нем

под маской внешней невозмутимости пылал республиканский огонь. Недаром он со своим другом Прустом вышел на улицы 2 декабря 1850 года, когда Луи-Наполеон (или Наполеон III, как он повелит именовать себя всего год спустя) узурпировал власть. В тот день молодые люди стали свидетелями царящего кругом хаоса и кровопролития. Их даже арестовали и на несколько ночей заперли в участке — больше, впрочем, ради их же собственной безопасности.

Под тягостным впечатлением от государственного переворота Мане вместе с другими студентами из ателье Кутюра ходил на монмартрское кладбище, куда свозили тела жертв уличных столкновений, и делал натурные зарисовки. Нотка горечи, которая будет слышна во многих его работах, — возможно, эхо печального личного опыта. Она несомненно звучит в «Мертвом тореро» (1864), в «Казни императора Максимилиана» (1868–1869) и в «Самоубийстве» (1877); ее отзвук — словно покорившая Фрэнсиса Бэкона «тьнь жизни, проходящая сквозь времена» в полотнах кумира Мане, испанского художника Диего Веласкеса, — угадывается даже в его, казалось бы, искрящихся радостью картинах. Да, за легендарным шармом Мане скрывалась изрядная доля меланхолии, если не черной тоски. Именно этот диссонанс много лет спустя так заинтриговал Дега, который сам, надо сказать, был рефлексирующим интровертом.

Вечная головная боль родителей, никудышный, ни к чему не способный старший сын, Мане годам к двадцати пяти каким-то чудом превратился в приятного, импозантного молодого человека. Позади были годы ученичества у Кутюра — мэтра достаточно прогрессивного, чтобы позволить начинающему художнику искать новые пути, и достаточно академичного, чтобы тот же моло-

дой художник восстал против его ретроградства и обрел наконец свое неповторимое лицо. Мане выработал в итоге очень энергичную, живую, новаторскую и свежую манеру письма с опорой на чувственный, гибкий мазок, сильный контур и внезапные переходы света и тени. Все это разбудило интерес критиков. Перед выставленной в Салоне 1861 года картиной «Испанский певец» (на пустом темном фоне изображен гитарист, *гитареро*, примостившийся на синей скамейке) не смог устоять никто — и консерваторы, и апологеты прогресса наперебой превозносили Мане.

К тому времени парижский Салон уже больше века служил важнейшим во всем западном мире смотром искусства, здесь, и только здесь создавалась репутация художника. Это было официальное, финансировавшееся из государственной казны мероприятие. Просторные, от пола до потолка завешанные картинами залы собирали толпы зрителей, которые приходили посмотреть на актуальный срез современной живописи. В Салоне царила эклектика. Все мыслимые стили были здесь представлены, и все они спорили между собой за внимание публики и критики. Амбициозные живописцы, не жалея сил, создавали гигантские композиции, бойко перепевая на новый лад старые сюжеты. В своем подавляющем большинстве выставленные работы были продукцией официальной культуры с ее незыблемым принципом: без традиционной техники не бывает эстетического совершенства. Сюжеты, воспевающие буржуазные добродетели и — при каждом удобном случае — немеркнущую славу Франции, всегда приветствовались. А потому едва ли не все они были обращены в прошлое — исторические, библейские, мифологические сцены нравоучительного содержания. Такие полотна служили укреплению великой, но изрядно выхолощенной традиции. Произведений, которые отражали бы настоящую жизнь современного Парижа, на главной париж-

ской выставке попросту не было. Вскоре все изменится. Но тогда, в 1860-х, успех в Салоне воспринимался как первая необходимая ступень в карьере живописца. И Мане, несмотря на свой веселый и легкий нрав, искренне в это верил. В последующее десятилетие он из года в год прилежно посылал работы в отборочную комиссию Салона. Иногда их принимали, иногда нет. Его удручало засыле клише в искусстве, и своим творчеством он последовательно восставал против устоев Салона. Его совершенно не интересовали набившие оскомину подвиги Геракла или помпезные триумфы Наполеона. Он отнюдь не был равнодушен к женской красоте, но фарфоровая гладкость и сусальная чувственность салонных венер, прикрытая фиговым листком благонравия, ничего, кроме презрения, у него не вызывали. Но больше всего его возмущало единодушное нежелание салонных живописцев запечатлеть на холсте хотя бы некоторое подобие подлинной жизни, личных пристрастий, духа времени, в котором они жили.

Старых холщовых туфель музыканта и повязанного у него на голове белого фуляра под черной шляпой оказалось достаточно, чтобы автора «Испанского певца» записали в «реалисты». Тем самым в глазах публики он с первых шагов оказался в одной компании с Гюставом Курбе, чьи бескомпромиссные полотна с сельскими тружениками, лесистыми пейзажами и откровенно эротичными обнаженными начиная с 1850 года не переставали сотрясать истеблишмент. Шумный, бесцеремонный, сам себя продвигавший к успеху Курбе на дух не переносил мещанской мелочности в искусстве и всегда хранил верность неприкрашенной правде жизни, что очень импонировало Мане (а в будущем произведет громадное впечатление на Люсьена Фрейда). Курбе тошнило от назойливой эксплуатации в официальном искусстве заезженной

мифологии и подвигов давно минувших дней. Больше, чем кто-либо из художников его поколения, он хотел, чтобы его картины говорили о том, что значит жить здесь и сейчас.

Но Курбе был по сути своей провинциал, его волновала сельская жизнь — не городская. Применительно к городу (а в то время ни один город мира не мог сравниться с Парижем по своей разнolikости и рафинированности) слишком буквально трактуемый Курбе реализм мог показаться довольно примитивным и грубым. Мане хотелось найти его городской, просвещенный эквивалент. Повинуясь скорее интуиции, чем точному расчету, он вырабатывал новый подход, в котором сочетались бы прямота Курбе и уклончивость, игривость, своенравие — словом, все то, что отражало его собственную личность.

Живописные подробности «настоящей жизни» в картинах вроде «Испанского певца» намеренно отходят от реализма, как его понимал Курбе. И хотя у Мане есть вкус к жизни и свежесть восприятия, иными словами нечто совершенно новое для живописи той эпохи, в его веселых стилизованных пастишах чувствуется провокационная ирония эрудита. Его картины словно бы лукаво подмигивают понимающему зрителю. Когда кто-то заметил, что гитарист в «Испанском певце» — левша, а струны на инструменте в его руках натянуты для правши, Мане ничуть не смутился и всю вину возложил на зеркало. «Что тут скажешь? — рассмеялся он. — Так вышло, что голову я написал в один присест. Работал часа два, потом посмотрел на картину в зеркальце и решил, что все в порядке. Больше к ней не притрагивался».

Короче говоря, «реализм» Мане — никакой не реализм, или, если угодно, это реализм понарошку, непринужденная и в то же время замысловатая эстетическая игра, которой он тогда только начал овладевать. Здесь главное не правила — правила могут ме-

няться, — а сам дух игры. В Салоне его обманчиво простые, но хитро задуманные картины произвели сильное впечатление.

Молодые художники, дружной ватагой нагрянувшие в Салон 1861 года, по свидетельству критика Фернана Денуайе, в растерянности застыли перед полотном никому неведомого Эдуара Мане, «мучительно роясь в памяти и спрашивая себя, откуда он взялся, этот Мане». Было в картине что-то особенное — не только в сюжете, но и в его беспечной трактовке, — что-то, сулившее, как им почудилось, освобождение от рутины. То был знаменательный час — поворотный момент. Художники все вместе отправились к Мане, прихватив с собой и кое-кого из литераторов, в частности поэта и художественного критика Шарля Бодлера и критика и романиста Эдмона Дюранти. Мане радостно приветствовал восторженную молодежь. С того дня он, сам на то не претендуя, фактически стал лидером молодого поколения живописцев, мечтавших изменить генеральный курс истории искусства.

С Дега Мане познакомился в том же 1861 году, бродя по залам Лувра. Ему было почти тридцать, Дега — двадцать шесть или двадцать семь. Мане увидел молодого человека с недовольной миной на печальном лице, короткой бородкой, высоким лбом и бездонно-черными глазами под приспущенными веками. Устроившись в одной из больших галерей Лувра с подрамником и офортной доской, он бился над гравюрой по картине Веласкеса «Инфанта Маргарита».

Поскольку Мане сам переживал затяжное увлечение Испанией и превыше всех художников ставил прославленного придворного летописца Филиппа IV, нет ничего удивительного в том, что он забрел в галерею, где висел небольшой портрет светловолосой инфанты (позднее луврский портрет стали приписывать «мастерской

Веласкеса», но это к делу не относится). К тому же с недавних пор Мане и сам с увлечением постигал тайны искусства офорта и имел на сей счет кое-какие соображения.

Он неторопливо приблизился к Дега и сразу же увидел, что тот не справляется. Мане кашлянул и в легкой, дружелюбной манере обронил несколько дельных советов. При других обстоятельствах такой непрошенный урок мог неприятно задеть страшно ранимого и самолюбивого Дега. И если слова коллеги возымели обратное действие, то заслуга в этом целиком принадлежит Мане, умевшему расположить к себе кого угодно. Впоследствии Дега написал, что никогда не забудет полученного в тот день от Мане урока — «как и его многолетней дружбы».

Дега был старшим и самым любимым из пятерых детей в семье, которая, подобно семейству Мане, жила в большом достатке. Его дед Илер немало повидал на своем веку. В начале пути он занимался спекуляциями на зерновой бирже и валютными операциями. В 1792 году его невесту отправили на гильотину за пособничество врагам революции. Илеру грозила та же участь, но его вовремя предупредили, и в следующем году он бежал из Парижа. Позже он принял участие в Египетском походе наполеоновской армии и в конце концов осел в Неаполе, там он женился и основал банк. Дела его шли прекрасно, и вскоре он стал личным банкиром нового неаполитанского короля Иоахима Мюрата, пришедшегося зятем самому Наполеону благодаря браку с его родной сестрой. Даже после низложения Наполеона и повторной реставрации монархии Бурбонов Илер продолжал набирать обороты и сколотил огромное состояние — его палаццо в центре Неаполя насчитывало сотню комнат. Своего сына Огюста, будущего отца Дега, он поставил во главе парижского филиала семейного банка. Огюст женился на Селестине Мюссон, семнадцатилетней креолке, дочери

преуспевающего торговца хлопком, который незадолго до этого перебрался в Париж из Нового Орлеана. Она умерла, когда ее первенцу, Эдгару Дега, было всего тринадцать.

Дега учился в лучшей парижской школе — лицее Людовика Великого (Луи-ле-Гран); среди ее прославленных выпускников были Мольер, Вольтер, Робеспьер, Делакруа, Жерико, Гюго и Бодлер. Дега был способным и весьма требовательным к себе юношей. Его отец увлекался искусством и свою любовь передал сыну, хотя и в мыслях не держал, что сын может сам стать художником; Эдгар должен был пойти по его стопам — изучать юриспруденцию. И Дега начал учиться на юриста, но очень быстро понял, что ничего из этого не выйдет: он заболел искусством. Принимая во внимание его несомненный талант и твердость намерения, отец в конце концов согласился пойти навстречу желанию сына — при условии, что заниматься он будет всерьез. Огюст самолично выбрал сыну наставника — известного в то время художника Луи Ламота, и пристально следил за его успехами. Дега, со своей стороны, искренне желал оправдать надежды отца и жил как аскет, полностью посвящая себя искусству.

Рано лишившись матери, Дега рос в мужском окружении. Помимо овдовевшего отца, у него было два деда (оба вдовцы) и по меньшей мере четверо холостых дядьев. Во Франции эпохи Второй империи на холостяков смотрели косо. Тогдашняя медицина связывала холостяцкий образ жизни с нервными расстройствами, а общественное мнение — с безнравственностью (склонностью к гомосексуализму, либертинизму и прочим опасным причудам) или, того хуже, с импотенцией, вызванной сифилисом. Позже, в 1870-х годах, в ходе полемики вокруг новой конституции Третьей республики даже предпринимались попытки лишить холостяков избирательного права.

Несмотря на общественное порицание, примеров стойкого нежелания жениться вокруг было немало — не только в семье Дега, но и в богемной среде, с которой молодой художник все больше себя ассоциировал. Так, почти все художники из числа будущих импрессионистов не спешили связывать себя узами брака. На своих многолетних подругах они зачастую женились уже после рождения детей.

В молодые годы, будучи в Италии, Дега подумывал о монашеской жизни. Он выбрал искусство. Но монашеский склад ума был ему, несомненно, присущ. «Все самое прекрасное в искусстве, — говорил он, — идет от самоотречения».

Вскоре после судьбоносного знакомства в Лувре в 1861 году Мане и Дега стали видаться по нескольку раз на неделе. Их многое сближало — не в последнюю очередь принадлежность к определенному слою общества, выделявшая их из основной массы собратьев по цеху. Но дело не только в этом. Мане несомненно оценил блестящий и самобытный талант Дега.

В студенческие годы Дега без устали совершенствовал свой рисунок. У него был феноменальный дар рисовальщика, намного превосходящий рисовальный талант Мане. И он знал, что такое дисциплина. Он навсегда запомнил напутствие своего кумира, великого неоклассициста Энгра, которого он, молодой студент, посетил, трепеща от благоговения, в 1855 году: «Рисуйте линии, молодой человек, линии и снова линии, по памяти и с натуры, — и станете хорошим художником».

Для Дега и всех людей его поколения Жан Огюст Доминик Энгр был воплощением высокого, непререкаемого авторитета. Сам же Энгр боготворил классическую античность. Никто другой не испытывал такого восхищения, граничившего с одержимостью, искусством Древней Греции и Рима, его благородной простотой,

совершенством линий. В отношении Энгра к античности ощущался налет мистицизма. «Древние все видели, все понимали, все чувствовали, все изобразили», — говорил он. По Энгру, линия в искусстве превыше всего — и не только с точки зрения техники. О нравственной составляющей его позиции свидетельствуют многие высказывания мэтра, в частности хрестоматийная формула «Рисунок — это высшая честность искусства». Подобные постулаты указывают на то, что в художественном творчестве Энгр отстаивал принципы благонравия и соразмерности. Незыблемые ценности.

Надо оговориться, что художник Энгр был смелее и свободнее собственной забронзовевшей репутации. Однако он выдвигал сугубо академическую концепцию искусства, в основе которой лежит четко разработанная система стандартов и профессионального образования. Отсюда неизбежно следовало, что постижение мастерства — дело непростое, многотрудное.

Энгр олицетворял собой все, против чего инстинктивно восставал Мане. Мане — но не Дега. Строгий, дисциплинированный, идеологизированный подход Энгра не только встречал полное одобрение со стороны Де Га — отца, он в чем-то главном соответствовал внутреннему устройству, складу личности Дега-сына. Если Мане чем дальше, тем больше стремился к эффекту спонтанности и раскованности (ему хотелось, чтобы его картины были лаконичны, искрометны, точны, как реплика острослова), то Дега — возможно, под влиянием отца — почти не мог обходиться без отрадного чувства, что он постоянно преодолевает трудности и, значит, относится к своему делу ответственно. «Уверю вас, — скажет он много лет спустя, — нет искусства менее спонтанного, чем у меня. Все, что я делаю, — это результат размышлений и штудирования великих мастеров». Одним из тех великих, кому

все и впрямь давалось титаническим трудом, был Энгр. Его обнаженные, как и его светские портреты, излучают безмятежный покой, но, чтобы этого добиться, он буквально изводил себя. Его не устраивало то одно, то другое, и так до бесконечности. «Если бы они только знали, сколько я бьюсь над их портретами, — сказал он по поводу одного особенно мучительного для него заказа, — они бы меня пожалели». Он снова и снова делал подготовительные наброски и этюды. Нередко полностью отказывался от своего замысла после месяцев, а то и лет изнурительной работы. А потом в вечной погоне за совершенством вновь возвращался к прежним сюжетам, и так по многу раз на протяжении своей долгой карьеры. В этом смысле Дега был истинным преемником Энгра. Он тоже культивировал трудности. Для каждой новой композиции он делал десятки подготовительных рисунков. В уже написанных, тщательно продуманных картинах он постоянно что-то исправлял и переделывал. В отличие от Мане, который выдавал картины одну за другой, почти, кажется, не задумываясь, словно для него не существовало понятия «завершенности» (недаром на многих его картины производили впечатление эскизов), Дега испытывал невероятные терзания, еще на подступах к той стадии, когда он мог бы сказать, что картина закончена. Дега навсегда сохранил почтение к Энгру. Но в конце 1850-х, проведя два года в Италии, он попал под влияние Гюстава Моро — отважного экспериментатора в технике живописи, а по своим вкусам законченного эклектика (и — в будущем — учителя Анри Матисса). От Моро Дега пришел к Делакруа, главному сопернику Энгра. Делакруа, к тому времени уже, образно говоря, старый, усталый лев, во многом сам мог считаться консерватором. Но за ним прочно закрепилась слава радикала, представителя свежей силы в искусстве, какой в 1820–1830-х годах был романтизм.

Содержание

Введение	7
МАНЕ И ДЕГА	19
МАТИСС И ПИКАССО	111
ФРЕЙД И БЭКОН	201
ПОЛЛОК И ДЕ КУНИНГ	297
ПРИЛОЖЕНИЕ	
Цветные иллюстрации на вклейке	405
Источники и благодарности	407
Именной указатель	419
Об авторе	444

Сми С.

С 50 Искусство соперничества : Четыре истории о дружбе, предательстве и революционных свершениях в искусстве / Себастьян Сми ; пер. с англ. Н. Роговской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. — 448 с. : ил. + вкл. (8 с.).

ISBN 978-5-389-11835-5

«Искусство соперничества» — это четыре истории о непростых личных взаимоотношениях прославленных художников — Мане и Дега, Пикассо и Матисса, Фрейда и Бэкона, Поллока и Де Кунинга. Эти истории о дружбе равно одаренных людей, где ревность, зависть и чувство соперничества соседствуют с восхищением, стимулируя каждого из двоих на пределе сил стремиться к новым и новым творческим вершинам.

Восемь художников — героев книги Сми сегодня знамениты на весь мир. Но смогли бы они достичь этого, не испытав определенного влияния современника? Современника равно талантливого и амбициозного, но наделенного от природы иным балансом сильных и слабых сторон.

С присущим ему остроумием и вниманием к психологической подоплеке событий Себастьян Сми исследует тонкие материи личных взаимоотношений творческих натур, осложненных необходимостью поиска собственного пути, а следовательно, неминуемым конфликтом с ожиданиями близких.

УДК 7.03

ББК 85.103(3)

Литературно-художественное издание

СЕБАСТЬЯН СМИ

ИСКУССТВО СОПЕРНИЧЕСТВА

*Четыре истории о дружбе, предательстве
и революционных свершениях в искусстве*

Ответственный редактор Анна Щеникова-Архарова

Редактор Татьяна Шушлебина

Художественный редактор Илья Кучма

Технический редактор Татьяна Раткевич

Компьютерная верстка Елены Долгиной

Верстка вклейки Вадима Пожидаева-мл.

Корректоры Наталья Хуторная, Ирина Киселева

Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 21.07.2017. Формат издания 70 × 90 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Тираж 4000 экз. Усл. печ. л. 33,35 (включая вкл.).
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

18+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®

119334, г. Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4

Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
04073, г. Киев, Московский пр., д. 6 (2-й этаж)

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».

170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



VAAT1986201R

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ
ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве:

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»

Тел.: (495) 933-76-01,

факс: (495) 933-76-19

e-mail: sales@atticus-group.ru;

info@azbooka-m.ru

В Санкт-Петербурге:

Филиал ООО

«Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»

Тел.: (812) 327-04-55,

факс: (812) 327-01-60

e-mail: trade@azbooka.spb.ru

В Киеве:

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»

Тел./факс: (044) 490-99-01

e-mail: sale@machaon.kiev.ua

Информация о новинках и планах на сайтах:

www.azbooka.ru,

www.atticus-group.ru

Информация по вопросам приема рукописей

и творческого сотрудничества

размещена по адресу:

www.azbooka.ru/new_authors/