

ОЛИВИЯ
ЛЭНГ

непредсказуемая
погода

искусство
в чрезвычайной
ситуации

Оливия ЛЭНГ

**Непредсказуемая
погода. Искусство в
чрезвычайной ситуации**

«Ад Маргинем Пресс»

2020

УДК 821.111(73)-9(081)
ББК 84(7Сое)6-46я44

Лэнг О.

Непредсказуемая погода. Искусство в чрезвычайной ситуации /
О. Лэнг — «Ад Маргинем Пресс», 2020

ISBN 978-5-91103-575-4

Новая книга Оливии Лэнг представляет собой авторский сборник коротких текстов, написанных в 2011–2019 годах. Эти колонки для газет и журналов, рецензии на книги и выставки, статьи о писателях и художниках, ностальгические воспоминания и признания в любви складываются в проникновенную хронику встреч жизни и искусства на фоне тревожных событий минувшего десятилетия.

УДК 821.111(73)-9(081)
ББК 84(7Сое)6-46я44

ISBN 978-5-91103-575-4

© Лэнг О., 2020
© Ад Маргинем Пресс, 2020

Содержание

| | |
|---|----|
| Ты смотришь на солнце | 6 |
| Жизни художников | 10 |
| Заклятие, отгоняющее призраков: Жан-Мишель Баския | 10 |
| Ничего, кроме голубых небес: Агнес Мартин | 15 |
| Не отставать от мистера Визза: Дэвид Хокни | 21 |
| Ликующий мир: Джозеф Корнелл | 25 |
| За согласие: Роберт Раушенберг | 29 |
| Леди Каньона: Джорджия О'Кифф | 34 |
| Близко к ножам: Дэвид Войнарович | 40 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 42 |

Оливия Лэнг

Непредсказуемая погода. Искусство в чрезвычайной ситуации

© Olivia Laing 2020 All rights reserved including the rights of reproduction in whole or in part in any form.

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2021



Иэну, Саре и Шанталь, с любовью

Памяти Дерека Джармена и Кейт Коллинз

Позиция репаративного чтения, не менее настоятельная, чем позиция параной-дальная, не менее реалистичная, не менее тесно связанная с проектом выживания и не менее, хотя и не более, безумная или фантазматическая, задействует другой комплекс аффектов, устремлений и рисков. Максимальная польза, какую мы можем извлечь из таких практик, заключается, пожалуй, в том, что они предоставляют субъектам и сообществам различные спо-собы для извлечения жизненно необхо-димых элементов из объектов культуры – даже такой культуры, которая, согласно декларируемому ею желанию, их не под-держивает.

Ив Кософски Седжвик «Трогательное чувство»

Эх, Дик, глубоко внутри я чувствую, что ты тоже утопист.
Крис Краус. «I love Dick»

Ты смотришь на солнце февраль 2019

В ноябре 2015 года Дженнифер Хигги из frieze предложила мне писать для журнала регулярную колонку. Я выбрала для нее название «Непредсказуемая погода», потому что мне представлялись сводки погоды, посланные с дороги – моего постоянного местопребывания в ту пору, а еще потому, что чувствовала: политическая погода, уже тогда неустойчивая, становится всё более странной – хотя я отнюдь не предвидела впереди каких-то особых бурь. Первая колонка была посвящена проблеме беженцев. В течение следующих четырех лет я писала о многочисленных стремительных и тревожных переменах, которые следовали одна за другой по обе стороны Атлантики: от Брежнева до Трампа и Шарлоттсвилля, включая пожар в здании Grenfell Tower, расистские убийства, совершенные американской полицией, и изменения в законодательстве, касающиеся вопросов секса и аборт.

Если честно, новости сводили меня с ума. Всё происходило с такой скоростью, что не хватало времени осмыслить происходящее. Каждая кризисная ситуация, каждая катастрофа, каждая угроза ядерной войны тут же сменялась следующей. Невозможно было пройти все последовательные стадии эмоций, не говоря уже о том, чтобы обдумать ответные реакции или альтернативы. Казалось, что всех затянуло в воронку пугающей паранойи.

Больше всего мне хотелось жить в другом временном графике и других временных рамках, позволяющих прочувствовать и осмыслить, пережить интенсивное эмоциональное воздействие новостей и решить, как на них реагировать, или даже придумать себе иной способ существования. Скажем, в остановленном времени картины или в замедленных минутах и сжатых годах романа, где можно увидеть паттерны и последствия, невидимые в иных случаях. В своих колонках я писала и об искусстве – от Пуссена и Тёрнера до Аны Мендьеты, Вольфганга Тильманса и Филипа Гастона, – используя его как средство осмысления политической ситуации, выжимания смысла из всё более и более беспокойных времен.

Может ли искусство на что-то повлиять, особенно в периоды кризиса? В 1967 году Джордж Стайнер написал известную статью, в которой заметил, что комендант концлагеря мог читать по вечерам Гёте и Рильке, а по утрам исполнять свои обязанности в Освенциме, и это, с его точки зрения, свидетельствует о том, что искусство не справилось со своей главной функцией – наделять гуманностью. Но это звучит так, словно искусство подобно волшебной пуле, способной без всяких усилий преобразовать наши критические и моральные способности, одновременно уничтожив свободу воли. Эмпатия – не то, что случается с нами, когда мы читаем Диккенса. Это работа. Искусство лишь дает нам материал для размышлений: новые регистры, новые пространства. А потом, друг, всё зависит от тебя.

Я считаю, что искусству не обязательно быть прекрасным и возвышающим, и некоторые из наиболее привлекательных для меня произведений начисто лишены этих качеств. Что меня действительно волнует и что составляет общую тему для всех собранных здесь эссе и критических очерков, так это то, каким образом искусство служит делу сопротивления и восстановления. В этом вопросе я в значительной степени опираюсь на датированную началом 1990-х годов статью покойной Ив Кософски Седжвик, критика и одного из первых теоретиков квира. С тех пор как в один из жарких дней в Вест-Виллидже мой друг Джеймс впервые рассказал мне об этом тексте, который называется «Параноидальное чтение и репаративное чтение, или Вы такой параноик, что, вероятно, думаете, будто это эссе – о вас», я, как и многие, не один год ломала над ним голову (статья, родившаяся в результате этих размышлений, вошла в этот сборник).

Хотя «Параноидальное чтение...» рассчитано по преимуществу на академическую аудиторию, оно говорит о том, что касается всех нас, о том, как мы понимаем мир, каков наш подход к познанию и сомнениям, которые сопровождают нашу каждодневную жизнь и обостряются в периоды стремительных политических и культурных перемен. Седжвик начинает с описания параноидального подхода, настолько общего и широко распространенного, что мы подчас забываем об альтернативах. Параноидальный читатель озабочен сбором информации, отслеживанием связей и выведением скрытого на поверхность. Он ждет бедствий, катастроф, разочарований и вечно обороняется от них. Он всегда в поиске опасностей, о которых толком ничего не знает.

Любой, кто последние несколько лет периодически сидит в интернете, поймет, что значит погрузиться в параноидальное чтение. За годы пользования «Твиттером» я убедила себя в том, что следующий клик, следующая ссылка внесут ясность. Я верила, что если ознакомлюсь с очередной теорией заговора и прочту соответствующие твиты, то буду вознаграждена прозрением. Смогу в конце концов понять не только то, что произошло, но и то, что это означает и какими последствиями чревато. Но этого результата так и не удалось достичь. Я лишь создала тепличные условия для паранойи, этой фабрики по производству догадок и подозрений.

В этом, как объясняет Седжвик, и состоит проблема параноидального подхода. Хотя параноидальное чтение может быть информативным и разоблачительным, оно, как правило, заводит в тупик, оно тавтологично, рекуррентно, оно стремится предоставить всесторонние доказательства обоснованности нашего отчаяния и страха, удостоверить наши худшие подозрения. Хотя объяснение того состояния, в котором мы находимся, может быть полезным, оно не помогает в поиске путей выхода из него и в итоге часто способствует погружению в фатальное оцепенение.

В самом конце статьи Седжвик вкратце обрисовывает возможность совершенно иного подхода, который сосредоточен не столько на избегании опасностей, сколько на креативности и выживании. Удачной аналогией к тому, что она называет «репаративным чтением», может быть практика, в рамках которой мы существенно больше инвестируем в поиски пропитания, нежели в выявление отравы. Это не значит быть наивным или разочарованным, невосприимчивым к кризису или нечувствительным к угнетению. Это значит стремиться найти или придумать нечто новое и справиться с неблагоприятными обстоятельствами.

Она называет несколько художников, чьи работы считает репаративными, среди них Джозеф Корнелл, Джон Уотерс и Джек Смит. К этому списку я бы добавила почти всех художников, которые появляются на страницах этой книги. Многие из них вышли из бедной (в буквальном или эмоциональном смысле) среды и существовали в обществе, которое лишало их жизненно необходимого и зачастую на законодательном уровне запрещало или пыталось ограничить их эротическую и интеллектуальную жизнь, а то и покарать за нее. И всё же эти художники создавали произведения, бурлящие благородством, весельем, новаторским духом и созидательной энергией.

«Не только важно, но и возможно найти способы уделять внимание подобным побуждениям и позициональностям», – заключает Седжвик, сформулировав своего рода боевой клич репаративной критики.

Надежда, часто сопряженная с переживанием дискомфорта и даже травмы, относится к числу сил, посредством которых репаративно настроенный читатель пытается организовать воспринимаемые или создаваемые им/ею фрагменты и частичные объекты. Поскольку читатель способен представить, что будущее может отличаться от настоящего, он/она в состоянии также принять ту глубоко болезненную, освобождающую,

этически значимую возможность, что прошлое, в свою очередь, могло бы быть иным, не таким, каким оно было в действительности.

Надеяться – не значит не замечать реального положения вещей или не испытывать интереса к первопричинам данной ситуации. Седжвик писала в разгар эпидемии СПИДа, в то время, когда многие из ее друзей и коллег умирали трудной и мучительной смертью, а сама она лечилась от рака груди. Надежда была завоевана ею с большим трудом и отчасти обусловлена важной ролью, которую играло искусство в те мрачные годы.

Многие темы, обсуждаемые в этих эссе, болезненны, и я не могу возложить всю ответственность за это на Трампа. Одиночество, алкоголизм, недовольство собственным телом, разрушительные отношения, вызывающие тревогу технологии: всегдашние веселенькие темы. Но это не депрессивная книга, и хотя я на протяжении нескольких лет писала множество резко критических текстов, эта интонация не является здесь преобладающей. «Непредсказуемая погода» населена художниками, которые вдохновляют и волнуют меня; они внимательно всматриваются в общество, в котором живут, а также предлагают новые способы видения. Моей основной целью – особенно это касается раздела «Жизни художников», составляющего первую часть этой книги, – было понять контекст и мотивацию того, чем они занимались: как они стали художниками, что ими двигало, как они работали, почему делали то, что делали, и как это соотносится с нашим собственным мироощущением. Некоторые из них – краеугольные камни, чье творчество столь богато, столь насыщено откровениями и провокациями, что я постоянно возвращаюсь к ним. Вирджиния Вулф, Дерек Джармен, Фрэнк О'Хара, Дэвид Войнарович, Кэти Акер, Шанталь Джоффе, Али Смит – это художники, вовлеченность, щедрость и, как сказал бы Джон Бёрджер, гостеприимство которых научили меня тому, что значит быть художником.

Под гостеприимством я понимаю способность расширять и открывать, коррективу к подавляющему политическому императиву, в очередной раз обретшему силу в этом десятилетии, к возведению стен, обособлению и отторжению (печальные последствия которых в миниатюре исследуются в «Рассказе отверженного», портрете беженца, попавшего в ловушку британской системы неограниченного пребывания в депортационном центре). Большинство произведений, которые находятся в центре моего внимания, созданы во второй половине XX века, но я не чувствую ностальгии, оглядываясь в прошлое. Я выступаю как разведчик, отыскивающий ресурсы и идеи, обладающие освободительным или обнадеживающим потенциалом – сейчас и в будущем. Все эти эссе возникли как следствие давнего интереса к проблеме человеческой свободы, в особенности свободы, которую можно разделить с другими и которая не связана с угнетением или лишением прав кого-то еще.

Тексты, которые писались на протяжении почти десяти лет, будучи собранными вместе, демонстрируют долгосрочные интересы, а также трансформацию и миграцию моих идей. Многие важные для меня художники умерли от СПИДа; чтобы оценить масштаб этой потери, потребовалась бы целая жизнь. Я не раз пишу о событиях 16 июня 2016 года, когда была убита член парламента Великобритании, а по сети разошлась вызывающая тревогу фотография Найджела Фаража. Небольшая скульптура Рейчел Нибон возникает в книге дважды, так же как и счастливая встреча с Джоном Бёрджером. В эссе о Филипе Гастоне и ку-клукс-клане входит абзац, который лег в основу моего романа «Crudo», а Ана Мендьета и Агнес Мартин стали ключевыми фигурами моей следующей книги, «Everybody».

Самый ранний и одновременно самый личный текст в этой книге вообще не связан с искусством. Он посвящен одному периоду моей жизни в 1990-х годах, когда я жила дикарем в сельской местности в Сассексе. Прежде чем стать писателем, я вела странную бродячую жизнь, забросив учебу в университете, чтобы присоединиться к энвайронменталистскому протестному движению, а потом выучилась на специалиста по лечебным травмам. В 2007 году я пришла в журналистику и вскоре чудесным образом получила должность заместителя лите-

ратурного редактора в журнале Observer. Так что я начинала с активизма, потом переключилась на тела и только позже обратилась к писательству.

В 2009 году после финансового кризиса я потеряла любимую работу в газете и спустя два года переехала в Нью-Йорк, где постепенно стала отходить от литературной журналистики в сторону визуального искусства. Это было так увлекательно – писать не о писательстве, обратиться к произведениям, существующим за пределами языка. Американский авангард стал для меня открытием, особенно поэты нью-йоркской школы с их неоднозначным, емким, абсолютно неанглийским подходом к критике. Искусство не было чем-то возвышенным или автономным; оно было непосредственным, как секс или дружба, было средством самоопределения. Безусловно, восприятие и смысл этих произведений требовали строгости мысли, но при этом для их создания мог использоваться обыкновенный, даже обыденный язык.

Стихотворения Фрэнка О’Хары всегда полны имен, и, перечитывая свои эссе, я была поражена, как много в них зафиксировано смертей. Джон Бёрджер, Дэвид Боуи, Джон Эшбери, Пи-Джей, Алистер, Эйч-Би. Смерть, последняя черта, которую не сможет предотвратить никакая параноидальная защита. Пока я писала это предисловие, умерли Йонас Мекас и Дайана Атилл. В обоих случаях я узнала об этом, увидев их фотографии в «Инстаграме». Фото Мекаса сопровождала подпись, взятая из его проекта «Нью-Йорку, с любовью». **ТЫ СМОТРИШЬ НА СОЛНЦЕ. ПОТОМ ТЫ ВЕРНЕШЬСЯ ДОМОЙ И НЕ СМОЖЕШЬ РАБОТАТЬ, ТЫ ПРОПИТАН ВСЕМ ЭТИМ СВЕТОМ.**

Нам часто говорят, что искусство не способно ничего изменить. Я не согласна. Оно формирует наши этические ландшафты; оно открывает нам внутренние жизни других людей. Оно служит полигоном возможного. Оно создает простые неравенства и предлагает иные образы жизни. Разве вы не хотели бы пропитаться всем этим светом? И что случится, если вы им пропитаетесь?

Жизни художников

Заклятие, отгоняющее призраков: Жан-Мишель Баския *август 2017*

Весной 1982 года по всему Нью-Йорку поползли слухи. Галеристка Аннина Носей держит в своем подвале гениального мальчика, чернокожего двадцатидвухлетнего парнишку, дикого и загадочного, как Каспар Хаузер, создающего шедевры под аккомпанемент «Болеро» Равеля. «О боже, – сказал Жан-Мишель Баския, когда услышал это, – будь я белым, они бы сказали: художник-в-резиденции».

Ему приходилось бороться с подобными слухами, но в то же время Баския сознательно создавал собственный миф о диком, неотесанном парнишке, отчасти в расчете на славу, отчасти в качестве защитной завесы, а еще ради того, чтобы посмеяться над предрассудками, когда позднее приходил в костюме африканского вождя на вечеринки богатых белых коллекционеров. Его картины появились как раз в тот период, когда Ист-Виллидж из заброшенной пустоши, населенной героинщиками, превращался в эпицентр художественного бума. В то время образ босяка-вундеркинда обладал особым шиком, и на нем можно было неплохо зарабатывать, поэтому он выдумал свое детство, составив его из всевозможных фрагментарных личностей, подыгрывая стереотипам о том, на что способен неряшливый юноша с дредами на голове, наполовину гаитянин, наполовину пуэрториканец.

Он был уличным мальчишкой, это правда, подростком, сбежавшим из дома и спавшим на скамейках в Томпкинс-сквер-парке, но кроме того – симпатичным привилегированным мальчиком из благополучного Парк-Слоуп¹, ходившим в частную школу, за которой последовала учеба в City-As-School, заведении для одаренных детей. Хотя он не получил систематического художественного образования, его мать, Матильда, водила его в музеи, едва он начал ходить. Вспоминая о совместном походе в Музей современного искусства, его подруга Сьюзен Маллук рассказывала: «Жан знал каждый уголок в этом музее, каждую картину, каждый зал. Я была удивлена его знаниями и умом, и тем, какими витиеватыми и неожиданными могли быть его суждения».

В семилетнем возрасте Баския сбила машина, когда он играл в баскетбол на улице в районе Флэтбуш. Он провел месяц в больнице со сломанной рукой и настолько серьезными внутренними повреждениями, что ему пришлось удалить селезенку. И тогда его мать сделала ему подарок, экземпляр «Анатомии Грея», книги, ставшей для него основополагающим текстом и талисманом. Он любил изучать упорядоченные интерьеры телесной архитектуры, а еще ему нравилось то, что живое существо может быть сведено к четким линиям его составных частей: лопатки, ключицы, плечевого сустава в трех ракурсах. Позже его будут также привлекать собрания наскальных рисунков, иероглифов и хобо-знаков², мир, разложенный на элегантные визуальные символы, в которых закодированы сложные значения.

1968-й стал годом перемен. Примерно в то же время, когда его выписали из больницы, родители Баския развелись, и опеку над детьми получил отец. Дезинтеграция и реорганизация: эти тяжелые переживания скрываются за бесконечными схематичными изображениями, которые он создавал, с одержимостью вспоминая и связывая разрозненные фрагменты мира, хотя

¹ Район в западном Бруклине. – *Здесь и далее – примечания переводчика.*

² Система символов, придуманная бродягами (хобо) для передачи информации, указания направления или предупреждения об опасности другим хобо.

не всегда легко понять, стремился ли он поддержать порядок или пытался засвидетельствовать невозможность такового.

В детстве Жан-Мишель рисовал комиксы по мотивам фильмов Хичкока, а в теряющемся во мраке 1977 году стал оставлять свои отметины на коже самого Нью-Йорка. Поначалу он получил известность не как художник, а как граффитист, один из участников дуэта SAMO, что было сокращением от «same old shit» («всё то же старое дерьмо»), бомбившего стены и заборы даунтауна загадочными надписями. Бибоп-повстанец, он шатался по ночному городу с баллончиком краски в кармане пальто, в первую очередь атакуя кварталы «высокого» искусства в Сохо и Нижнем Ист-Сайде. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ХЛОПКА – написал он на внешней стене одной из фабрик характерными «гуляющими» заглавными буквами, с «Е» без вертикальных палочек; SAMO КАК АЛЬТЕРНАТИВА КИОСКАМ С ПЛАСТИКОВОЙ ЕДОЙ. Эти заявления с таким хладнокровием критиковали пустоту мира художественной богемы, что многие считали, что они принадлежат разгневанному концептуальному художнику, кому-то уже известному. SAMO ЗА ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ АВАНГАРД. SAMO КАК КОНЕЦ ПОЛИЦИИ.

Почти во всех работах Баския есть графоманская одержимость надписями. Ему нравилось выводить каракули, вносить правки, делать сноски, менять мнение и поправлять себя. Слова выскакивали из рекламных объявлений подземки и с тыльной стороны коробок с сухими завтраками, и он был чуток к их подрывному потенциалу, к их подтекстам и скрытым смыслам. Его записные книжки, недавно изданные в виде факсимиле Издательством Принстонского университета, заполнены бессвязными фразами, странными или зловещими комбинациями – такими, как КРОКОДИЛ КАК ПИРАТ или НЕ ПЕЙ / ТОЛЬКО ДЛЯ / САХАРНЫЙ ТРОСТНИК. Когда он начал заниматься живописью, подобравшись к ней через коллажи из раскрашенных вручную открыток, то первым делом стал покрывать рисунками и надписями разные предметы – холодильники, одежду, шкафы и двери, независимо от того, кто был их владельцем – он сам или кто-то другой.

Период с лета 1980 года до весны 1981-го стал годом его взлета, и неважно, что в основном он сидел без гроша в кармане, снимая девушек в клубах, чтобы было где провести ночь. Он впервые показал свои работы на знаковой выставке Times Square Show, среди участников которой были также Кенни Шарф, Дженни Хольцер и Кики Смит. Исполнил главную роль в легендарном фильме «Нью-йоркский бит», посвященном Манхэттену времен постпанка, который был положен на полку из-за финансовых проблем и вышел на экраны только в 2000 году под названием «Даунтаун 81». А в феврале 1981-го принял участие в выставке «New York / New Wave» в Центре современного искусства PS1, в один миг превратившей его из голодного аутсайдера в восходящую звезду.

Во время съемок фильма Баския был бездомным и совсем на мели, так что пришел в восторг, когда снимавшаяся с ним Дебби Харри дала ему сто долларов за одну из первых его картин – меньше одной миллионной части от суммы, заплаченной за его работу в 2017 году. Полезно сегодня вспомнить эту картину, «Cadillac Moon», с ее нейтральным колоритом в духе Твомбли, с участками полотна, затушеванными белой и серой краской, за пятнами которой видны шеренги заглавных букв «А», обозначающих лексический крик, бок о бок с мультяшными машинками, цепями и телевизорами. Внизу – ряд имен: зачеркнутое SAMO, затем AARON, имя, которое Баския часто включал в свои картины, возможно, в честь бейсболиста Хэнка Аарона, и, наконец, его собственная решительная подпись.

Здесь есть всё: все элементы зрелых работ Баския, суетных, сдержанных, разговорчивых, грубых и искусных одновременно. По цветовой гамме и простоте эта работа является визуальной рифмой к одной из самых поздних его картин, «Верхом на смерти», написанной в героиневой пустоте 1988-го, в последний год жизни Баския: чернокожий мужчина, «оседлавший» четвероногий белый скелет, изображен на пугающе редуцированном фоне, полотне цвета мешковины, на котором кроме него нет вообще ничего.



Алфавит Баския: алхимия, браток, здесь ничего не добьешься, злобный кот, знаменитый, зубы, король, корона, корпус, левая лапа, молоко, мыло, негр, Олимпийские игры, отель, Паркер, полиция, преступление, PRKR, сахар, *sangre*³, свобода, филе, хлопок, черное мыло.

Он часто использовал эти слова, возвращался к этим названиям, превращая язык в заклятие, отгоняющее призраков. Столь очевидные коды и символы вызывают у некоторых кураторов маниакальную тягу к интерпретации. Но, конечно, в какой-то мере суть этих зачеркнутых строк и сокрушительных ураганов цвета в том, что Баския пытается показать изменчивость языка, то, как он мутирует в зависимости от статуса говорящего. Браток – не то же самое, что преступник; слово «негр» из разных уст звучит по-разному; в слове «хлопок» можно усмотреть прямой намек на рабство, а можно и жесткую иерархию смыслов, загоняющих людей в свою западню.

«Все, что он делал, было борьбой с расизмом, и я любила его за это», – говорит Маллук в книге «Вдова Баския», поэтичном рассказе об их совместной жизни, написанном Дженифер Клемент. Она описывает, как однажды он разбрызгивал воду из бутылки в Музее современного искусства, накладывая заклятие на этот храм. «Это еще одна плантация, принадлежащая белым», – пояснил он.

После Баския Маллук встречалась с другим молодым художником, Майклом Стюартом, который в 1983 году впал в кому после того, как был избит тремя офицерами полиции, арестовавшими его за рисование граффити на стене станции подземки. Через тринадцать дней он умер. Офицеры, заявившие, что у Стюарта случился сердечный приступ, были обвинены в убийстве по неосторожности, нападении и даче ложных показаний, но полностью оправданы жюри, состоявшим только из белых присяжных. Есть мнение, что причиной смерти Стюарта стал противозаконный удушающий прием, как и в случае с Эриком Гарнером тридцать один год спустя.

«На его месте мог быть я», – сказал Баския и приступил к работе над картиной «Порча (Смерть Майкла Стюарта)». Два карикатурного вида полицейских со злобными лицами мистера Панча и поднятыми дубинками собираются обрушить град ударов на чернокожего парня, которого Баския изобразил безликой фигурой в длинном пальто, уходящей в сторону голубого неба. В отличие от портрета другого чернокожего, ставшего жертвой насилия, Эммета Тилла, работы белой художницы Даны Шутц, показанной на биеннале Уитни в 2017 году и вызвавшей неоднозначную реакцию, Баския предпочел не показывать изуродованное лицо Стюарта. Вместо этого он написал на испанском вопрос: ¿DEFACIMIENTO? («Порча?»). Испортить поверхность или внешний вид чего-то с помощью карандаша или иного орудия.

Карандашом нельзя было убить, но можно было указать на дисфункцию основополагающих мифов. Снова и снова он переписывал историю Америки, нескончаемую жестокую динамику расизма и ее давнее наследие. Изображал аукционы рабов и сцены линчевания – в карикатурном стиле, со злостью – и язвительно рассказывал о том, что сегодня мы называли бы бытовым расизмом. Он был одержим историями о чернокожих талантах и их судьбах; тем, что джазовые музыканты и звезды спорта – Шугар Рэй Робинсон, Чарли Паркер, Майлс Дэвис – смогли добиться славы и богатства, но при этом оставались заложниками системы, созданной белыми, оставались эксплуатируемыми и униженными, всё еще подверженными опасности стать объектом купли-продажи.

³ Кровь (*исп.*).

На что похожа его версия американской истории? Она напоминала работу «Альт-саксофон» (1986): несколько обезьян с зашитыми губами – символ стремления «не говорить о зле» – и отвернувшаяся маленькая черная фигурка в нижней части чудесной цветной страницы, руки подняты вверх, рядом крошечными буквами написано: МЕРТВОЕ ТЕЛО©. Она напоминала работы «Без названия (Морское чудовище)» или «Без названия (Жестокие ацтекские боги)» (обе – 1983): графические изображения многовековой власти с процарапанными и зачеркнутыми именами королей и римских пап и словами БЕЛОЕ НАСЕЛЕНИЕ ОТСУТСТВУЕТ© в середине листа большими буквами. Она напоминала свирепые головы, которые он создавал с помощью масляной пастели и графита, цветных карандашей и акрила на всем протяжении своего творчества, иногда так густо покрывая их штрихами, что казалось, будто они разрываются на части или расходятся на нити, как карамель.

Между тем Баския становился всё более и более успешным, всё более богатым и знаменитым. Однако ему по-прежнему не всегда удавалось поймать такси на улице. Ну и ладно, сойдут и лимузины. Подобно любому художнику, неожиданно добившемуся успеха, он покупал дорогие вина и писал картины в костюмах от Армани, однако в анекдотах о его расточительности, которые ходили тогда и ходят до сих пор, есть легкий налет расизма, словно в его аппетитах было что-то необычное. Ему было одиноко, он был одинок – единственный черный в комнате, с репутацией гения, слишком близкой к статусу игрушки. «Они просто расисты, большинство тех людей, – цитирует его слова Дитер Буххарт в книге „Самое время“. – Вот каким они меня представляют: бегаёт типа такой дикарь, дикий обезьяночеловек – вот что, мать твою, они думают».

Одним из самых близких его друзей в те годы, когда он добился успеха, стал Энди Уорхол. Впервые Уорхол упоминает Баския в своем дневнике 4 октября 1982 года, называя его «одним из тех парнишек, которые меня с ума сводят». Спустя короткое время между ними завязался настоящий дружеский роман, эти отношения стали едва ли не самыми близкими и прочными, какие были в жизни каждого. В сотрудничестве они создали более ста сорока картин, одну десятую часть всего наследия Баския, вместе занимались в спортзале и ходили на вечеринки, делали маникюр и часами болтали по телефону. Тот, кто считает, что Уорхол не умел любить, может заглянуть в его дневник, где он бесконечно волнуется из-за того, что его друг принимает колоссальные дозы наркотиков, из-за того, что Баския, завязывая ботинки, вдруг отключился и заснул прямо на полу «Фабрики». Сотрудничеству пришел конец в 1985 году, после того как Баския был уязвлен отрицательной рецензией на их совместную выставку в галерее Тони Шафрази, в которой говорилось, что он пошел на поводу у сил, превративших его в талисман арт-мира, однако их дружба продолжалась, хотя прежней близости уже не было.

ДЖАНК И СИГАРЕТЫ – практически последние слова в его записной книжке, помимо списка имен знаменитостей, слов ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ БОЙ и названия города, откуда он был родом, НЬЮ-ЙОРК. В наркомании Баския не было ничего героического или гламурного. Ее причиной стали обычные неурядицы: ссоры с подружками, накопившиеся долги, размолвки с лучшими друзьями. Он пытался остановиться, но не мог и в конце концов умер от передозировки 12 августа 1988 года в квартире на Грейт-Джонс-стрит, арендованной у Уорхола. В некрологе, напечатанном в The New York Times, отмечалось, что со смертью Уорхола в предыдущем году «не стало одной из немногих сдерживающих сил, способных обуздать беспокойный нрав и тягу к наркотикам мистера Баския».

Может и так, но именно в том сомнамбулическом, болезненно-наркотическом, скорбном году он создал свои шедевры, среди которых «Эроика» с замысловатой схемой героев и злодеев, некоторые из них едва заметны под черными или белыми «пентименти»⁴, покаянными

⁴ Pentimenti – множественное число от pentimento, что по-итальянски означает «покаяние», «сожаление». Термин упо-

метками, которые Баския сделал своей подписью. Среди исчезающих имен есть имя Теннесси Уильямса, другого гения, ставшего жертвой своих пагубных пристрастий, который пытался показать, как и на кого работает власть в Америке.



В последнее время Баския вошел в число самых дорогих художников в мире, его образы стали франшизой и воспроизводятся на чем угодно – от баночек с румянами Urban Decay до кроссовок Reebok. Можно с презрением относиться к подобной коммерциализации, но разве это не то, чего он хотел, покрывая любую поверхность своими рунами?

Он стал дойной коровой, как и предсказывал, – тем, кто делает богатых белых еще богаче, но, быть может, его заклятия всё еще сохраняют свою тайную силу. Никогда еще они не были так нужны, как сейчас, когда силы, против которых он выступал, явно на подъеме, когда белые маршируют по улицам Шарлоттсвилла и Бостона со снятыми масками и факелами в руках, скандируя «кровь и почва»⁵.

«Для кого вы создаете свои картины?» – спросили его в интервью, снятом в октябре 1985 года, и он надолго замолчал. «Вы создаете их для себя?» – продолжал интервьюер. «Думаю, я делаю их для себя, но в конечном счете для мира», – ответил Баския, и интервьюер уточнил, есть ли у него какой-то образ этого мира. «Просто любой человек», – сказал он, потому что знал, что перемены случаются всё время и исходят со всех сторон и что, если те, кто преграждает нам путь, уйдут с дороги, свобода (взрыв мозга!) станет возможна.

требуется по отношению к изменениям и исправлениям, вносимым художниками в свои картины.

⁵ Речь идет о политических акциях ультраправых сил США: марш «Объединенных правых» прошел в городе Шарлоттсвилл (штат Виргиния) в августе 2017 года. Тогда же ультраправые организовали митинг в Бостонском общественном парке.

Ничего, кроме голубых небес: Агнес Мартин *май 2015*

Искусство должно рождаться из вдохновения, сказала Агнес Мартин, хотя на первый взгляд может показаться, что она десятилетиями писала одно и то же, одну и ту же базовую структуру с небольшими вариациями. Сетка: набор горизонтальных и вертикальных линий, вычерченных с помощью линейки и карандаша на квадратных холстах шестифутового размера. Эти сдержанные, замкнутые, изысканные картины приходили ей в видениях, которых она ждала порой по несколько недель, покачиваясь на стуле и останавливаясь, когда перед глазами возникал моментальный образ того, что ей предстояло написать. «Я пишу, повернувшись спиной к миру», – заявила Мартин однажды, ведь в свои строгие сети она хотела поймать отнюдь не материальные сущности, не мир с его мириадами форм, а скорее абстрактные радости бытия: веселье, красоту, невинность; само счастье.

Поздно начав, Мартин уже не останавливалась, продолжая работать, когда ей было далеко за восемьдесят; коренастая, розовощекая особа с короткими седыми волосами, предпочитавшая комбинезоны и индийские рубашки. Она создала последний из своих шедевров за несколько месяцев до смерти в 2004 году, в весьма преклонном девяностодвухлетнем возрасте. Но в том, что касается амбиций, успеха и честолюбивой работы над продвижением карьеры, Мартин была довольно противоречивой личностью; так, в 1960-е годы она рассталась с миром искусства, собрав вещи в своей нью-йоркской студии, раздав свои художественные материалы и скрывшись на своем пикапе, чтобы объявиться спустя полтора года на отдаленном плато в Нью-Мексико.

Когда в 1973 году она вернулась к живописи, сетки исчезли, уступив место горизонтальным и вертикальным линиям, а прежняя палитра, состоявшая из белого, серого и коричневого, сменилась яркими полосами и лентами бледно-розового, синего и желтого. Цвета детских кружек-непроливаек, как однажды назвала их критик Терри Касл. Их названия тоже отсылают к состоянию довербального, инфантильного блаженства: «Маленькие дети, любящие любовь», «Я люблю весь мир», «Чудесная жизнь» и даже «Реакция младенца на любовь». Между тем эти образы абсолютного покоя были обязаны своим появлением на свет не жизни, полной любви или непринужденности, а тревожностям, одиночеству и лишениям. При всей своей вдохновенности, они отражают волевой акт и невероятное усилие, и их совершенство завоевано с большим трудом.

Ее история началась на уединенной ферме в канадской провинции Саскачеван. Она родилась 22 марта 1912 года, в том же году, что и Джексон Поллок, еще одно дитя открытых прерий и бескрайних небес. В документальном фильме Мэри Лэнс «Спиной к миру», вышедшем в 2002 году, Мартин утверждает, что может вспомнить точный момент своего рождения. По ее словам, она вошла в мир как человек с маленьким мечом. «Я была очень счастлива. Я думала, что смогу проложить себе путь в жизни <...> победа за победой, – заявляет она со смехом. – Что ж, я пришла в себя сразу, как меня передали моей матери. Половина моих побед рухнула на землю. – Она делает паузу. – Побеждала моя мать», – говорит она, и ее открытое, обветренное лицо мрачнеет.

Она считала, что в детстве была нелюбимым ребенком. Ее мать сделала своим оружием молчание и пользовалась им без всякой жалости. Мартин рассказывала своей подруге, журналистке Джилл Джонстон, что подвергалась эмоциональному насилию, но всё же смогла извлечь пользу из некоторых суровых уроков своего детства, хотя холодный шотландский кальвинизм мало способствовал смягчению материнского садизма. Ее матери нравилось смотреть на чужие страдания, но эта жестокость прививала самодисциплину, а вынужденное одиночество воспитывало уверенность в собственных силах. Она усвоила эти уроки. Независимо от того, все-

гда ли это шло ей на пользу, дисциплина и самоотречение оставались главными жизненными принципами Мартин вплоть до самой старости.

Прошло много лет, прежде чем она решила стать художницей. Прекрасная пловчиха, подростком она проходила отбор в олимпийскую сборную, показав при этом четвертый результат. Потом готовилась стать учительницей и провела свою раннюю молодость в отдаленных школах где-то среди лесов северо-западного побережья Тихого океана. В 1941 году приехала в Нью-Йорк, где изучала изобразительное искусство в Педагогическом колледже, подразделении Колумбийского университета. В течение следующих пятнадцати лет она постоянно курсировала между школами Нью-Йорка и Нью-Мексико, понемногу развиваясь как художник. Сохранились лишь немногие из ее работ этого периода, поскольку она имела обыкновение уничтожать все, что с требовательной позиции своего зрелого возраста считала неудачей. Именно поэтому иногда кажется, что Мартин появилась на свет уже вполне сформировавшейся личностью, всецело приверженной геометрической абстракции.

Фальстарты, движение по кругу, завоевание территории. Потом, в сорокапятилетнем возрасте, по совету ее тогдашнего дилера, Бетти Парсонс, она обосновалась в сквоте, устроенном на чердаках заброшенных портовых складов вдоль ветхой набережной Нижнего Манхэттена. Улица Кунтис-Слип была местом обитания группы молодых художников, в основном геев, – в том числе Джаспера Джонса, Роберта Раушенберга, Роберта Индианы и Эллсворта Келли, – которые стремились отличаться от более авторитетных абстрактных экспрессионистов из верхней части города с их раздражающим мачизмом.

Несмотря на то что Мартин была лет на десять старше других обитателей, она чувствовала себя как дома в этом месте, где царили дух экспериментаторства и монастырской дисциплины, «юмор, бесконечные возможности и безудержная свобода». На известной фотографии мы видим ее в компании, включающей среди прочих Индиану и Келли, которая расположилась на крыше с кофе и сигаретами на фоне небоскребов финансового района; с ними маленький мальчик и собака. Улыбаясь, она сидит на самом краю крыши, засунув руки в карманы пальто, и как будто присматривает за остальными.

Первой ее резиденцией на Слип стал чердак бывшей парусной мастерской, около тридцати метров в длину, без горячей воды, со щелями между стенами и высоким потолком. В этом холодном помещении всё более строгие геометрические абстракции Мартин – упорядоченные пятна, квадраты и треугольники темных тонов – превратились в повторяющиеся паттерны сетки. Эти новые работы стали экспонироваться и восприниматься в контексте зарождающегося минимализма, хотя сама Мартин относилась к абстрактным экспрессионистам, ее темой было чувство – просто анонимное и неприкрашенное.



Мартин не раз называла своей первой сеткой картину «Деревья», написанную в 1963 году. В действительности она создавала сетки, по крайней мере, с самого начала шестидесятых: сначала процарапывала их в красочном слое, позднее – чертила карандашом по линейке вертикальные и горизонтальные линии на холсте, иногда оживляя карандашные штрихи цветными мазками или линиями и даже кусочками золотой фольги. «Что ж, – рассказывала она интервьюеру, – впервые я создала сетку, когда размышляла о невинности деревьев. Тут-то мне и пришла в голову эта сетка, и я подумала – и до сих пор думаю, – что она обозначает невинность, поэтому я и написала ее и почувствовала удовлетворение».

Тиффани Белл, сокуратор ретроспективы Мартин (вместе с Фрэнсис Моррис), проходившей в 2015 году в галерее Тейт-Модерн, заметила по поводу ранних сеток, что они выглядят так, «словно из картин Поллока вытянули энергию и тщательно стабилизировали во времени». Подчеркнуто непроницаемые, они отвергают артистизм исполнения, сводя живопись к про-

стейшим процедурам разметки, но в то же время являются чем-то большим в силу своих значительных размеров и строгой красоты. Чем дольше вы смотрите на них, тем выразительнее становится их категоричная нейтральность. Забудьте об исповедальном искусстве. Это искусство умолчания, неразговорчивое и скрытное.

Возьмем «Острова» 1961 года: на охристом фоне аккуратные карандашные линии, напоминающие ряды крошечных коробок. За исключением каймы, похожей на что-то вроде бахромы на коврике, эти элегантные ряды усеяны сотнями крошечных сдвоенных пятнышек бледно-желтой краски, которые на расстоянии превращаются в мерцающую завесу. Всё неумолимо монотонно, однако по ту сторону этой монотонности возникает образ, не похожий ни на один из тех, что были раньше.

Нелегко описать словами воздействие этих картин, поскольку они рассчитаны на то, чтобы уклоняться от репрезентации и ставить в тупик зрителя с его неискоренимой привычкой искать узнаваемые формы в сфере абстракции. Они созданы не для того, чтобы их истолковывали, а, скорее, чтобы на них реагировали, эти загадочные триггеры для спонтанного выявления чистых эмоций. Мартин испытала влияние даосизма и дзен-буддизма, и ее работы – это попытка проникнуть за пределы материального мира. В интервью художнице Энн Уилсон она объясняла: «Природа подобна раздвигающемуся занавесу, тыходишь в нее. Я хочу вызвать ответную реакцию, вроде этой <...> ту же реакцию, какую часто вызывает общение с природой, когда люди забывают о себе и испытывают простую радость <...> Мои картины о слиянии, о бесформенности <...> Мир без объектов, без разрывов».

Слияние и бесформенность могут нести блаженство, но утрата надежного ощущения собственного Я одновременно внушает ужас, и Мартин знала об этом. В молодости ей диагностировали параноидальную шизофрению, среди симптомов были слуховые галлюцинации, приступы депрессии и кататонические трансы. Ее голоса, как она их называла, управляли почти каждым аспектом ее жизни, иногда карая, а иногда защищая. В книге «Агнес Мартин: жизнь и искусство» (2015) Нэнси Принсенталь пишет: «Хотя эти голоса не говорили ей, что писать, – похоже, они держались подальше от ее творчества, – образы, являвшиеся ей в периоды вдохновения, были достаточно определенными и артикулированными, чтобы увидеть взаимосвязь между видениями и голосами: она слышала и видела то, что другим было недоступно».

В период Кунтис-Слип она не раз попадала в больницу. Однажды зимой она впала в транс в церкви на Второй авеню, услышав первые несколько нот «Мессии» Генделя (она любила музыку, но часто реагировала на нее слишком эмоционально). В другой раз ее доставили в психиатрическую лечебницу Белвью после того, как обнаружили блуждавшей по Парк-авеню в полном непонимании того, кто она и где находится. Прежде чем друзья нашли ее в этом бедламе и поместили в более здоровую обстановку, к ней успели применить шоковую терапию.

Одиночка по жизни, в те годы Мартин не была абсолютно одинокой. У нее были отношения с женщинами, в том числе с художницей Ленор Тауни, новатором в искусстве текстиля, и греческим скульптором Криссой (позже получившей известность благодаря своим работам из неоновых трубок). Подобно многим другим представителям сексуальных меньшинств в стоунволлскую эпоху⁶, Мартин тщательно это скрывала и как минимум однажды напрямую отрицала, что она лесбиянка, – утверждение, к которому нужно относиться скептически, учитывая, что как-то в ответ на вопрос о феминизме (в интервью Джилл Джонстон) она огрызнулась: «Я не женщина».

Есть соблазн увидеть в ее картинах отголоски этих внутренних конфликтов и потрясений: интерпретировать сетку как чулан или клетку, систему ловушек или бесконечный лаби-

⁶ В ночь на 28 июня 1969 года в гей-баре «Stonewall Inn» в Нью-Йорке во время полицейского рейда произошло столкновение посетителей с полицией, вылившееся в серию беспорядков и спонтанных демонстраций. Так называемые Стоунволлские бунты стали началом массового движения за права сексуальных меньшинств.

ринг. Но Мартин настаивала, что персональный опыт не имеет никакого отношения к ее работам. В своих многочисленных записях она категорична по поводу тех смыслов, которые они содержат и не содержат: никаких идей и уж точно никаких личных переживаний или биографических мотивов. Она возражала против интерпретаций критиков, вплоть до того, что в 1980 году отказалась от престижной ретроспективы в Уитни из-за того, что кураторы настаивали на выпуске каталога. Картины были фактом: картины и тот эмоциональный отклик, который они вызывали у зрителя.



А потом она исчезла. Жарким летом 1967 года Мартин полностью отреклась от искусства. Впоследствии она объяснила причины своего отъезда. Она занимала прекрасную студию на Саут-стрит, с высокими потолками, так близко от реки, что могла рассмотреть выражения на лицах матросов. Однажды она услышала, что ее дом собираются снести. С той же почтой ей пришло уведомление о том, что она выиграла грант, которого хватило на приобретение пикапа и трейлера Airstream. Ее друг, Эд Рейнхардт, чьи черные картины она так любила, только что умер, ее отношения с Криссой закончились, да и вообще, ей осточертела городская жизнь. Голоса тоже не возражали. «Я не могла больше оставаться, поэтому должна была уехать, понимаете», – объяснила она десятилетия спустя. «Я уехала из Нью-Йорка, потому что каждый день внезапно чувствовала, что хочу умереть, и это ощущение было связано с живописью. Мне потребовалось несколько лет, чтобы понять, что причина крылась в гипертрофированном чувстве ответственности».

Никто не знал, куда она отправилась. Подобно Гекльберри Финну, Мартин скиталась по широким просторам, вдали от цивилизации. В 1968 году она объявилась в кафе на заправочной станции в деревне Куба штата Нью-Мексико; подъехала и спросила у менеджера, нет ли поблизости какого-нибудь земельного участка, сдаваемого в аренду. По чистой случайности у его жены имелся подходящий участок, и вот так в пятьдесят шесть лет Мартин поселилась на отдаленном плато в двадцати милях от ближайшего шоссе по разбитым дорогам. Ни электричества, ни телефона, ни соседей, ни даже крыши над головой. В первые несколько месяцев она направила все силы на постройку жилья, начав с нуля и в основном делая всё своими руками. Она сложила однокомнатный саманный домик из кирпичей, которые сама же изготовила, а потом построила бревенчатую хижину под мастерскую, самостоятельно повалив деревья с помощью бензопилы. Здесь, в этой хижине, она постепенно вернулась к искусству; сначала это были эстампы, затем рисунки, а потом ее блестящие зрелые работы.

Лучший путеводитель по жизни Мартин с этого момента – это замечательная биография «Агнес Мартин: картины, тексты, воспоминания», написанная ее другом и дилером Арни Глимчером, основателем Pace Gallery. В июне 1974 года Агнес появилась в «Пейс» как гром среди ясного неба и спросила, не хотят ли там показать ее новые работы. Она пригласила Глимчера приехать и взглянуть на них, для чего выслала ему нарисованную от руки карту, внизу которой было неразборчиво нацарапано: «захвати лед спасибо Агнес». Когда он приехал, с трудом добравшись из Нью-Йорка, она сначала накормила его бараньими отбивными и яблочным пирогом и только потом позволила пройти в студию. Там она показала ему пять новых картин, каждая из которых состояла из горизонтальных или вертикальных полос бледно-голубого или красного цвета, разбавленного почти до розового. В шестьдесят два года Мартин нашла новый язык, новые средства выражения, которыми пользовалась все последующие тридцать лет.

Иногда ее полосы были мрачными, с нервными, неистовыми мазками синевато-серого, но чаще представляли собой жизнерадостные, элегантные структуры, написанные сильно разбавленным акрилом. Слои цвета песка и абрикосов, слои цвета утреннего неба; флаги государства без границ, новой республики непринужденности и свободы. Процесс создания был все-

гда одинаков. Она ждала до тех пор, пока ей не являлся образ: крошечная полноцветная версия будущей картины. Потом наступал черед кропотливой работы по увеличению масштаба, в ходе которой она заполняла страницы каракулями дробей и делениями в столбик. Затем она использовала скотч и короткую линейку для разметки карандашом предварительно загрунтованного гипсом холста. И только тогда начинала наносить цвет, работая очень быстро. Если случались непредвиденные капли, или кляксы, или другие ошибки, она уничтожала холст с помощью кухонного или канцелярского ножа, иногда даже зашвыривала их подальше от дома, а потом начинала всё заново – снова и снова, иногда семикратно, так что каждая отметина в картинах Мартин неслучайна и полностью продумана.

Их скрупулезная геометрия производит на зрителя сильное впечатление. В Лондонском филиале Pace Gallery я увидела ее работу «Без названия № 2» (1992): пять голубых полос, разделенных четырьмя повторяющимися дорожками белого, светло-оранжевого и нежно-розового. Вблизи карандашные линии скакали по волокнам холста, как на электрокардиограмме. Два волоска прилипли к холсту; пять пятнышек персикового цвета размером с ноготь. Взгляд цеплялся за эти маленькие детали, за чуть более темные участки там, где столкнулись два мазка кисти, потому что больше ухватиться было не за что: ни изображения, ни изолированной формы, лишь сияющая открытость, как будто океан вошел в комнату без окон.

Подобное чувство свободного падения не каждому по вкусу. За последние годы на удивление много картин Мартин пострадали от вандализма. Один из зрителей использовал в качестве оружия рожок с мороженым. Другой атаковал картины с помощью зеленого мелка, а на выставке в Германии националисты принялись швырять в них мусор. Особенно сильное желание чем-то их дополнить, похоже, вызывают сетки. Сама Мартин считала это нарциссическим проявлением своеобразной «боязни пустоты». «Знаете, – говорила она с сожалением, – люди просто не могут смириться с тем, что это всего лишь пустые квадраты».



Учиться выдерживать пустоту – такова была ее задача, ее профессия. Годы, проведенные в Нью-Мексико, были отмечены уходом от мирских дел; жизнь, полная самоотречения и запретов, часто кажется мазохистской, но Мартин утверждала, что руководствовалась духовными устремлениями, непрерывно сражаясь с грехом гордыни. Голоса требовали от нее строгих ограничений. Они запрещали ей покупать пластинки, иметь телевизор или завести себе для компании собаку или кошку. Зимой 1973 года она питалась лишь консервированными помидорами с собственного огорода, грецкими орехами и твердым сыром. Другой зимой это был гранулированный желатин, смешанный с апельсиновым соком, и бананы. Когда после ссоры с владельцами ее выселили, она позвонила Глимчеру и рассказала, что осталась без всего, даже без собственной одежды. «Это знак того, что я жила слишком роскошно, – заявила она весело. – Это еще одно испытание для меня».

По иронии судьбы затворничество Мартин, ее спартанский образ жизни утвердили за ней репутацию мистика-минималиста из пустыни, которой она сопротивлялась и которую в то же время подпитывала. В этот период она начала выступать с публичными лекциями, умудряясь быть властной и скромной, смешивая язык дзенских проповедей с ребяческим лепетом и сознательным подражанием Гертруде Стайн, чьи стихи она любила декламировать. Мартин предпочитала непрозрачный язык, создающий завесу из слов, которые могли бы укрыть ее от глаз мира. Как и ее энигматичные, неуступчивые картины, высказывания Мартин призваны выразить нечто выходящее за рамки обычного понимания, это орудия девальвации материального и возвышения абстрактного. «Отказавшись от идеи правильного и неправильного, вы ничего не получите, – сказала она Джилл Джонстон. – Вы получите лишь избавление от всего, свободу от идей и обязательств».

Ближе к концу ее жизни даже запреты начали понемногу исчезать. В старости Мартин стала более жизнерадостной и общительной, а кроме того, гораздо более здоровой. В 1993 году она переехала в дом престарелых в Таосе, штат Нью-Мексико, и каждый день садилась за руль белоснежного BMW, чтобы добраться до своей студии, – одно из немногих излишеств в ее жизни, по-прежнему крайне простой в том, что касалось материальных благ. Среди других вещей, приносивших ей радость, были романы Агаты Кристи (которые, как верно подметила Принсенталь, и сами были изобретательными повторами одной и той же базовой структуры), редкие порции мартини и музыка Бетховена. Обращаясь в 2003 году к Лилиан Росс, она сказала: «Бетховен – это действительно нечто. Когда темнеет, я иду спать, когда светает – встаю. Как курица. Пошли перекусим».

В этот период в ее картины начинают возвращаться объекты; последний поворот в жизни, всецело подчиненной служению видению. Треугольники, трапеции, квадраты: черные геометрические формы, всплывающие на спокойном и строгом фоне. В одной из самых поразительных среди этих картин, «Посвящение жизни» (2003), на изысканном, вибрирующем фоне цвета серой глины возникает суровая черная трапеция (Питер Шелдал в рецензии для журнала *The New Yorker* заметил: «По-моему, она выглядит совершенно смертоносной»). А самой последней ее работой стал – представьте себе – крошечный, не больше трех дюймов, рисунок растения: нетвердая прочерченная тушью линия, описывающая наконец нечто материальное, в чем красота находит себе временное прибежище.

После этого она отложила карандаш. Свои последние дни в декабре 2004 года она провела в больнице при доме престарелых, в окружении нескольких самых близких друзей и членов семьи. В своих мемуарах Глимчер описывает, как сидел и держал ее за руку, напевая ее любимые «Голубые небеса», песню, которую они часто пели вместе, когда она возила его по горным дорогам, – нога на педали газа, – по-царски игнорируя ограничения скорости и дорожные знаки. Иногда она подпевала слабым голосом прямо из своей постели.

Она хотела быть похороненной в саду Харвудского музея искусств в Таосе, неподалеку от того зала, где висели подаренные ею картины, но по законам Нью-Мексико это было запрещено, и поэтому весной после ее смерти несколько человек собрались ночью и с помощью лестницы перелезли через саманные стены. Светила полная луна, они вырыли яму под абрикосовым деревом и предали земле ее прах в японской вазе, украшенной золотыми листьями. Красивая сцена, но, как считала Мартин, «красота не имеет опоры, она есть вдохновение, вдохновение».

Не отставать от мистера Визза: Дэвид Хокни январь 2017

Маленьким мальчиком в Брэдфорде Дэвид Хокни смотрел, как его отец красит старые велосипеды и коляски. «Мне это нравится, даже сейчас, – вспоминал он десятилетия спустя. – Это изумительно – погружать кисть в краску и оставлять на чем-нибудь след, пусть даже на велосипеде, чувствовать, как толстая кисть, полная краски, соприкасается с чем-то». Он знал, что станет художником, даже когда смутно представлял себе, чем те занимаются. Придумывать рождественские открытки, рисовать вывески или красить коляски – неважно, лишь бы его работа была связана с несравненным удовольствием оставлять отметины.

В этом июле ему исполнится восемьдесят: он самый известный из ныне живущих британских художников, его пыл и любознательность не ослабевают с годами. В 1962 году он провел день, старательно записывая адресованный самому себе призыв на ящике комода, стоящего в изножье его кровати. «Вставай и немедленно принимайся за работу», – гласило послание, которому он с тех пор повинует. От монументальных картин с изображениями плавательных бассейнов и колышущихся летних полей до нежных и тщательных карандашных портретов, от кубистских оперных декораций до ваз с цветами, нарисованных на «Айпадах» или отправленных по факсу, – Хокни всегда оставался неутомимым новатором, художником, которого ни с кем не спутаешь, хотя он постоянно менялся.

Эти неожиданные зигзаги сюжетов и новые техники не связаны с недостатком дисциплины или концентрации. Напротив, они являются перевалочными пунктами на пути его интенсивных поисков, его попыткой воплотить трехмерный мир в двух измерениях. В самом деле: как выглядят предметы в стереоскопической оптике человеческих глаз, связанных с человеческим сердцем и мозгом? Забудьте о камере с ее неподвижным циклопическим взглядом. Есть лучший способ видения, хотя на его освоение может понадобиться целая жизнь.



Он родился в 1937 году в семье выходцев из рабочего класса и был четвертым из пятерых детей творческих, политически радикальных родителей. Его отец отказался от военной службы по идеологическим соображениям и всю жизнь боролся за ядерное разоружение, а мать была методисткой и вегетарианкой (спустя много лет в интервью для журнала *Women's Wear Daily* Хокни спросили, кого он считает красивым, и он выбрал свою маму). С самого начала Хокни проявлял почти макиавеллиевскую хитрость в том, что касалось его амбиций. В Брэдфордском колледже преподаванию творческих дисциплин не уделялось большого внимания. «Считалось, что искусство – дисциплина несерьезная, а я просто подумал: „Вы ошибаетесь“». Блестящий ученик, он вскоре объявил бойкот прочим предметам, чтобы получить возможность заниматься тем, что его интересовало. Когда ему исполнилось шестнадцать, родители наконец разрешили ему целиком посвятить себя изучению живописи, сначала – в школе искусств в Брэдфорде, затем, с 1959 года – в Королевском колледже искусств в Лондоне.

Дерзкий парень в мультикшн очках и чудной, но элегантной одежде, он с самого начала выделялся среди других студентов колледжа, не в последнюю очередь своим стахановским трудом. Рисование стало фундаментом, бастионом его непотопляемой веры в себя. Если вы умеете рисовать, считал он, то всегда сможете заработать. Его ничуть не пугала перспектива стать парнем, продающим портреты в парке, хотя, вообще-то, он начал неплохо зарабатывать своими работами еще до окончания учебы.

В конце 1950-х годов над британским искусством простерлась длинная тень абстрактного экспрессионизма – капле и брызг Джексона Поллока. Сперва Хокни подыгрывал, но потом воспылил страстью к фигуративному искусству, источнику запретных радостей. В сторону репрезентации его подтолкнул однокурсник, американец Р. Б. Китай, убедивший Хокни взяться за те сюжеты, которые ему действительно интересны. Разговор с Китаем окончательно открыл ему глаза. Хокни еще в раннем возрасте понял, что он гей. Летом 1960 года, прочитав стихи Уолта Уитмена и Константиноса Кавафиса, в которых оба поэта открыто признавались в своей любви к мужчинам, он нашел способ прямо заявить о своей сексуальности, превратив ее в источник вдохновения. Страсть – вот что могло бы стать его сюжетом; он мог бы заняться тем, что сам называл «пропагандой» квир-отношений. Картины не заставили себя ждать. В постели «Мы два сцепившихся мальчишки» сочетание розового и голубого передает романтическое настроение, тогда как в «Клейкости» две приземистые алые фигуры, похожие на порнографическую версию Мистера Мэна, занимаются оральным сексом; одна из них щеголяет пугающим зубастым ртом, будто позаимствованным с картины Фрэнсиса Бэкона.

Столь решительный каминг-аут требовал мужества. До 1967 года по «Акту о половых преступлениях» гомосексуальный контакт между двумя мужчинами считался преступлением, даже если происходил наедине. Эти новые образы были не только фантазией, которую он хотел бы воплотить в жизнь, но и политическим актом, в особенности «Домашняя сцена, Лос-Анджелес», где долговязый румяный юноша в носках и передничке намыливает спину обнаженному красавчику, стоящему под сплошным потоком голубой воды. Хокни мечтал о калифорнийской вседозволенности еще до того, как побывал там, нарисовав в своем воображении утопию, позже ставшую для него и домом, и самой известной темой.

Мистер Визз, как прозвал Хокни его новый друг Кристофер Ишервуд, впервые побывал в Лос-Анджелесе в 1964 году и сразу же решил, что этому месту нужен свой хроникер. Плавательные бассейны, разбрызгиватели и густая зелень, подтянутые, загорелые люди в своих домах из стекла, заполненных дорогими примитивистскими скульптурами, стали одновременно сырьем и эстетической проблемой, требующей решения. Свет на воде, переливчатые ленты бликов, брызги; здесь он мог воспользоваться всеми уроками абстрактного искусства, в том числе приемом, придуманным Хелен Франкенталер, которая разводила акриловые краски моющим средством, благодаря чему они разливались по холсту переливчатыми цветными лужами. Когда же он изображал на картинах людей, своих друзей и любовников, то в первую очередь его интересовал вопрос, как изобразить тела в пространстве, одновременно показав отношения между ними, эмоции, которые их связывают.

Тот факт, что он часто писал знаменитостей, гламурный бомонд Тинсельтауна и свингующего Лондона, может отвлечь от серьезности его поисков и оригинальности его решений. Первым из его двойных портретов стала работа «Кристофер Ишервуд и Дон Бакарди» 1968 года. Писатель с орлиным профилем сидит и пристально смотрит на своего молодого любовника. Ваза с фруктами, подчеркнутая приапическим початком кукурузы, нарушает своей треугольной формой горизонтальную линию, вынуждая зрителя безостановочно плутать взглядом по холсту.

Это сочетание искусственности и живости возвращается в визионерском портрете куратора Генри Гельдзалера, сидящего на розовой софе в ореоле сияющего окна. Строгий человек, стоящий слева, – его любовник Кристофер Скотт; в своем плаще с затянутым поясом он чем-то напоминает ангела-вестника, что побудило Кинастона Макшайна сравнить эту картину с Благовещеньем. Хотя ноги обоих мужчин твердо стоят на одном и том же плиточном полу, они существуют в разных режимах реальности.



В течение следующих нескольких лет работы Хокни становятся всё более натуралистическими, эта тенденция достигает кульминации в таких портретах, как «Мистер и миссис Кларк с котом Перси» или меланхоличный «Портрет художника» (1972), на котором его бывший любовник Питер Шлезингер с безразличием смотрит вниз на деформированное тело пловца, движущееся сквозь неровный свет бассейна. Поначалу ему казалось, что натурализм дает свободу, позволяя освободиться от пристрастия его современников к плоскости, от их стремления подчеркнуть искусственный характер живописи. Он увлекся перспективными построениями, что совпало с растущим интересом к фотографии.

Но к середине 1970-х годов натурализм тоже превратился в западню, в зрительную конвенцию, не способную точно отобразить мир. «Перспектива отнимает тело у зрителя. Вы находитесь в фиксированной точке, без движения; короче говоря, на самом деле вас там нет. Вот в чем проблема, – заметил он. – Чтобы нечто было увидено, нужно, чтобы кто-то на это смотрел, и любое правдивое и реалистическое изображение должно быть итогом этого зрительного опыта». Короче говоря, он хотел пригласить зрителя внутрь картины.

Двумя главными сферами, в которых он использовал этот новый подход, стали опера и фотография. В 1972 году Хокни получил заказ на оформление оперы Стравинского «Похождение повесы» для Глайнборна⁷, и на протяжении следующих десяти лет неоднократно возвращался к работе над созданием декораций, захваченный задачей включения реальных тел в искусственное пространство.

Камера была проблемой, но одновременно предлагала решения, далекие от вошедшего в моду фотореализма. В 1982 году на своей выставке «Рисование камерой» он показал композитные кубистские портреты, которые сам называл «joiners»⁸, представляющие собой коллажи из поляроидных снимков, а вскоре стал использовать подобную манеру и в живописных работах. Взгляд постоянно перепрыгивает с одного на другое, натываясь на мелкие детали; хотя изображение неподвижно, оно тем не менее создает иллюзию движения, передавая перемещение рук персонажа и перемены в его настроении.

Новые технологии всегда вызывали у него восторг. В свое время освоение гравюры, литографии и акватинты открыло новые горизонты для возможных визуальных построений – и такой же эффект возымело появление фотокопира и факс-машины, которую позже Хокни ласково называл «телефоном для глухих». Он так увлекся пересылкой друзьям чрезвычайно сложных образов, включающих сотни страниц, которые получатель должен был собрать вместе, что создал воображаемую институцию, Hollywood Sea Picture Supply Co. Est. 1988. Столь же неотразимыми он счел смартфоны и планшеты нового тысячелетия.

Впервые Хокни понял, что теряет слух, в 1978 году, когда не смог расслышать голоса студенток в классе. Он выкрасил свой слуховой аппарат в жизнерадостные красно-синие цвета, но диагноз угнетал его, особенно когда он вспоминал, в какой изоляции оказался его отец, после того как оглох. Глухота прогрессировала, постепенно лишая его возможности слышать разговоры, когда он находился в компаниях или в шумных ресторанах, которые прежде он так любил. Имелись, однако, и свои преимущества. Он считал, что потеря слуха стимулировала компенсаторное обострение зрения, прояснив, в частности, его восприятие пространства.

Другие тяжелые утраты в те годы были связаны со СПИДом. На протяжении 1980-х и в начале 1990-х годов умерли десятки его близких друзей и знакомых, среди них режиссер Тони Ричардсон и модель Джо Макдональд. «Помню, однажды я приехал в Нью-Йорк

⁷ Ежегодный оперный фестиваль в Северной Англии. Проводится с 1934 года.

⁸ От англ. to join – соединять.

и побывал в трех разных больницах. Это был худший период в моей жизни». Спустя годы он признался друзьям, что иногда подумывал о самоубийстве, добавив: «Все мы страстно хотели выжить, потому что нам нравилось состояние любви».

Можно было бы ожидать, что глухота сделает его палитру более мрачной, но вместо этого в конце 1990-х годов появились красноречивые пейзажи, полностью лишённые человеческих фигур, которые прежде он любил изображать: возможно, свидетельства утрат, но и обновления тоже. В 1997 году Хокни вернулся в Йоркшир и ежедневно навещал своего друга Джона-тана Сильвера, умиравшего от рака и убедившего его обратиться к пейзажам родного графства. Каждый день проезжая по Йоркширским холмам, он поражался «живости пейзажа». Он был пленен сменой времен года, медленным увяданием и упрямым возрождением природы. «Некоторые дни были просто великолепны, цвет был фантастическим. Я вижу цвет. Другие не видят его столь же определенно».

Йоркширские картины, созданию которых художник посвятил целое десятилетие, были большими, многие из них написаны на нескольких холстах, соединённых вместе. Пропитанная влагой, плодородная Англия такая же буйная, как картины Матисса; живые изгороди, сплетающиеся с обновленной жизнью. Есть в них что-то сказочное и неподдельное, даже ненасытное: желание ухватить безумное изобилие, прежде чем оно станет чем-то еще, почки – листьями, лужи – льдом; бесконечную миграцию материи из одной формы в другую.



Хокни уже давно достиг статуса национального достояния, денди в кардигане, нетерпимый к антибогемному духу XXI века. В 1997 году королева наградила его орденом Кавалеров Почета, а в 2011 году опубликован первый том биографии Хокни, написанной Кристофером Саймоном Сайксом.

Микроинсульт, который он пережил в 2012 году, не лишил его интереса к исследованию новых горизонтов. Сегодня ему интересны игроки в карты. Иногда эти групповые портреты напоминают фотографии, а потом вы замечаете его собственные картины, висящие на стене, – остроумный комментарий относительно разновидностей изобразительной правды. Но остроумие, легкость и поразительное изобилие творений Хокни не означают, что в них нет чего-то более весомого. «Если вы зашли в тупик, просто сделайте обратное сальто и живите дальше», – сказал он однажды. Англичане всегда с недоверием относятся к подобным акробатическим способностям – им проще воздать по заслугам тому, кто усердно вспахивает одну борозду. Сталкиваясь с негативным отношением или непониманием своих новых подходов или экспериментов, Хокни обычно лаконично отвечает, что он знает, что делает.

Всю жизнь он учился видеть, а еще тому, что видение есть источник радости. Когда несколько лет назад его спросили, какое место в его жизни занимает любовь, он ответил: «Я люблю свою работу. Думаю, на самом деле работа предполагает любовь... Я люблю жизнь. Этими словами я заканчиваю письма – „Любящий жизнь, Дэвид Хокни“».

Ликующий мир: Джозеф Корнелл июль 2015

Ящик – ключевая метафора жизни Джозефа Корнелла и визитная карточка его изысканного и волнующего творчества, его фабрики сновидений. Он создавал ящики, чтобы хранить в них чудеса: маленькие деревянные ящики, которые сам мастерил в подвале маленького деревянного дома, где жил вместе с матерью и младшим братом-инвалидом, двумя неподвижными звездами его бытия.

Мальчиком он видел в Нью-Йорке выступление Гудини, ускользающего из запертых ящиков, скованных цепями. В своих собственных работах, за которые он взялся лишь ближе к тридцати, Корнелл с маниакальной страстью создавал оригинальную версию той же истории: многочисленные найденные объекты, связанные с темой экспансивности или полета, заперты внутри застекленных ящиков. Балерины, птицы, карты, авиаторы, кинозвезды и звезды на небосклоне, заветные, фетишизированные и лишенные свободы.

Это напряжение между свободой и ограничением красной нитью проходит через жизнь самого Корнелла. Пионер ассамбляжа, коллекционер, самоучка, последователь «христианской науки», любитель выпечки, создатель экспериментальных фильмов, балетоман и самопровозглашенный белый маг, он свободно странствовал по полям разума, в то время как его частная жизнь протекала в рамках жестких ограничений. Он никогда не был женат, никогда не покидал дома своей матери в Квинсе и редко предпринимал путешествия более протяженные, чем поездка на метро до Манхэттена, хотя страстно мечтал отправиться за границу, особенно во Францию.

Он был на дружеской ноге почти со всеми нью-йоркскими художниками середины XX века – в том числе с Дюшаном, Мазеруэллом, Ротко, де Кунингом и Уорхолом – и тем не менее оставался одиноким, погруженным в себя отшельником, сказавшим своей сестре во время последнего разговора с ней: «Я жалею, что был таким замкнутым». Жаждал расширить горизонты (его ретроспектива, прошедшая в 2015 году в Королевской академии художеств, носила название «Жажда странствий»), но не пытался физически вырваться из той ситуации, в которой находился, предпочитая вместо этого осваивать сложное мастерство превращения замкнутого мирка в бесконечное пространство.



Корнелл родился в 1903 году в канун Рождества в Найаке, деревне, расположенной выше Манхэттена по Гудзону. В Найаке провел свое детство и Эдвард Хоппер, другой бродяга и отшельник, художник, заикленный на вуайеристских сценах и замкнутых пространствах (они не были знакомы, однако Хоппер давал уроки рисования одной из сестер Корнелла в летнем лагере). В 1910 году родился его любимый брат. У Роберта был церебральный паралич, из-за чего он с трудом мог говорить и позже оказался прикован к инвалидной коляске. С самого начала Джозеф чувствовал личную ответственность за брата, что стало одной из причин, по которым он никогда не покидал дом.

Его детские годы проходили в водовороте семейных праздников и поездок в парки аттракционов на Кони-Айленде и Таймс-сквер. Но в 1911 году у отца Корнелла, энергичного дизайнера и продавца тканей, обнаружили лейкемию. Когда через несколько лет тот умер, выяснилось, что, к несчастью, он жил не по средствам. Столкнувшись с огромными долгами, миссис Корнелл продала дом и переехала с семьей в Нью-Йорк, где арендовала поочередно несколько самых скромных домиков в сердце рабочего квартала Куинса. Она выхлопотала для

старшего сына место в престижной Академии Филлипса, но там он чувствовал себя несчастными и не завел друзей, поэтому бросил учебу в 1921 году, даже не получив диплома. Не обладая способностями к рисованию или живописи, он не планировал становиться художником и осенью устроился на свое первое рабочее место продавцом на Манхэттене, сменив впоследствии множество мелких профессий. Он ненавидел свою работу и часто страдал от различных недугов, включая мигрени и боли в желудке.

Если что и повлияло на него в те годы, так это сам город. Всё свое свободное время он проводил, наслаждаясь тем, что называл «кипящей жизнью мегаполиса». Он бродил по авеню и подолгу сидел в парках: сухопарый привлекательный человек с горящими голубыми глазами, завсегда с блошиных рынков, кинотеатров и музеев, просматривающий книги и старые гравюры на полках букинистических магазинов, иногда останавливающийся, чтобы перекусить пончиками или рогаликами со сливовым джемом, жадный до взглядов хорошеньких юных девушек.

Город, которому он отдавал предпочтение, не был ни роскошным, ни элитарным, а самым демократичным: галереей игровых автоматов, чудеса которой можно было с равным успехом найти на субботних дневных спектаклях в Метрополитен-опере и на освещенных бульварах Вулворта. Благодаря своим прогулкам он собрал обширный частный музей, в который вошли домашние сокровища вроде редких книг, журналов, открыток, афиш, оперных либретто, грампластинок и ранних фильмов. И более странные вещи: раковины и резиновые мячики, хрустальные лебеди и компасы, катушки ниток и пробки.

Сначала вы обзаводитесь материалами, а потом соединяете их друг с другом. Карьера Корнелла как художника началась в начале 1930-х годов, когда он познакомился с сюрреализмом. Он загорелся, увидев работу Макса Эрнста «Сто(без)головая женщина», роман в коллажах, который помог ему понять, что искусство отнюдь не всегда сводится к нанесению краски на холст, что его можно создавать из реальных объектов, скомбинированных необычным образом. Вдохновленный, он начал делать собственные коллажи, сидя с ножницами и клеем за кухонным столом в своем доме по адресу Утопия-Парквей, 37–08, где жил с 1929 года вплоть до своей смерти в 1972-м. Он работал главным образом по ночам, пока его мать спала наверху, а Роберт дремал в гостиной в окружении моделей поездов.

В этот же период Корнелл начал собирать то, что он называл «досье», посвященные его любимым темам: папки, заполненные вырезками и фотографиями балерин, оперных певиц и актрис, которых боготворил, в том числе Глории Свенсон и Анны Моффо. Другие постоянные «исследования», порой растягивающиеся на десятки лет, были методично каталогизированы по разным темам: реклама, бабочки, облака, феи, марионетки, еда, насекомые, история, планеты. Классификация была так же важна для Корнелла, как интуитивные озарения и полет фантазии. «Координационным центром грез и видений» называл они свои папки; отчасти – исследовательский проект, отчасти – коллекция, отчасти – акт религиозного поклонения.

К середине 1930-х годов он открыл для себя две главные формы своего зрелого творчества: ящики-витрины и фильмы, созданные путем перемонтажа найденных пленок. Один из самых поразительных своих фильмов, «Роуз Хобарт», он создал, разрезав кинофильм категории В «Восточное Борнео» и склеив его снова в серию замедленных, тонированных синим цветом кадров с актрисой Роуз Хобарт, кутающейся в тренкот, которые перемежаются загадочными видами джунглей и покачивающихся пальм.

По словам Деборы Соломон, автора биографии Корнелла «Утопия-Парквей», во время первого показа этого фильма Сальвадор Дали был настолько переполнен завистью, что опрокинул кинопроектор; этот инцидент еще долго огорчал Корнелла.

Поскольку Корнелл не получил систематического художественного образования, а также из-за необычных обстоятельств его частной жизни, его часто описывают как художника-аутсайдера; на самом же деле с начала своей карьеры он был в самой гуще событий. Он пока-

зал свои первые коллажи галеристу Джулиану Леви, которому они так понравились, что тот включил их в экспозицию революционной выставки «Сюрреализм», показанной в 1932 году, наряду с работами Дали и Дюшана. Его первый ящик, «Без названия (Набор для пуска мыльных пузырей)», был показан на одной из важнейших выставок Музея современного искусства «Фантастическое искусство, Дада и сюрреализм» (1936). Другие художники быстро оценили его творческие находки (что сохраняло силу на протяжении сменявших друг друга волн сюрреализма, абстрактного экспрессионизма и поп-арта). Несмотря на свою застенчивость, он старался поддерживать с ними дружеские отношения, хотя деловые аспекты арт-мира всегда причиняли ему дискомфорт.

Зимой 1940 года он сделал решительный шаг, уволившись с работы. Устроил мастерскую в подвале и сосредоточился на своих ящиках; этот проект будет занимать его следующие пятнадцать лет. В ранних версиях он использовал готовые коробки, но вскоре начал сам мастерить обрамления для своих работ, методом проб и ошибок осваивая шиповое соединение и электропилу. Затем он состаривал ящики, покрывая их слоями краски и лака, а потом оставляя во дворе или запекая в духовке. Прозаическая работа, предшествующая поэзии ассамбляжа, поиску правильных предметов и изображений, способных передать тонкие, мимолетные чувства – скажем, ностальгию или радость, – испытанные им во время странствий по городу и занесенные в его объемистый и пылкий дневник (тоже своего рода коллаж, составленный из заметок, наспех набросанных на салфетках, бумажных пакетах и корешках билетов).

Ящики появлялись сначала по одному, а затем целыми сериями или семействами. «Игровые автоматы Медичи»: невозмутимые принцессы и ссутулившиеся принцы, многократно продублированные, печально взирают из подобию торговых автоматов, предлагающих, но не отдающих детские сокровища – шарики, компасы и цветные мячики. «Птичьи вольеры»: литографии с попугаями вырезаны из книг и посажены в клетки, украшенные циферблатами часов или организованные наподобие мишеней в тире. «Отели и обсерватории»: небесные приюты для путешественников, странствующих сквозь миры.



Для Корнелла было мучительно продавать эти бесценные объекты, так что он нередко менял галереи и дилеров, чтобы никто не получил чересчур большой контроль над его работами. Он предпочитал дарить их, особенно женщинам. Женщин Корнелл боготворил. Настоящий романтик, он был безнадежно замкнутым человеком, чему способствовала его ревнивая мать, постоянно внушавшая ему, что секс омерзителен. Он жаждал прикосновений, но взгляды и фантазии были безопаснее и приносили своеобразное удовлетворение. Его дневники заполнены описаниями женщин, особенно девушек-подростков (он называл их «тинерами», или «феями»), которые привлекли его взгляд в городе: эти описания порой сентиментальны и болезненно невинны, порой же сладострастны и откровенно непристойны.

Обычно он не шел на контакт, а когда шел – даря букет цветов билетерше в кинотеатре, отправляя ящик с совой Одри Хепбёрн, – часто бывал отвергнут. Быть объектом фантазии – клаустрофобический, удушающий, пугающий опыт, поскольку желанна внешняя оболочка, а не внутренняя сущность. Многие восхищались ящиками Корнелла, но никто не хотел бы обитать внутри них. Несмотря на это, он построил плодотворные дружеские отношения со многими художницами и писательницами, включая Ли Миллер, Марианну Мур и Сьюзен Сонтаг, которая позднее сказала Деборе Солон: «Конечно, в его присутствии я не чувствовала себя расслабленно и комфортно, ну и что? Вряд ли это повод жаловаться. Он был деликатный, сложный человек, чье воображение работало очень своеобразно».

Наиболее плодотворным был его альянс с Яёй Кусамой, японской художницей-авангардисткой, известной своим пристрастием к узору в горошек. Они встретились в 1962 году, когда

Кусаме было немного за тридцать. В своей автобиографии «Сеть бесконечности» она описывает их отношения с Корнеллом как эротические и творческие одновременно, хотя его мать делала всё возможное, чтобы разрушить их и однажды даже вылила на них ведро воды, когда они целовались, сидя под айвовым деревом на заднем дворе. В конце концов Кусаме бросила его, измученная клаустрофобической интенсивностью, с которой Корнелл требовал ее внимания, марафонами телефонных монологов, которые могли продолжаться часами, десятками любовных записок, которые она находила в своем почтовом ящике каждый день.

По мере того как известность Корнелла росла, количество создаваемых им ящиков уменьшалось. Вместо этого он вернулся к двум ранним формам своего искусства: коллажам и фильмам. В своих поздних фильмах, над которыми он работал с середины 1950-х годов, он уже не использовал найденные киноплёнки, а нанимал профессиональных сотрудников для съемки под его руководством рабочего материала, который затем монтировал. Нет лучшего способа понять его видение мира, чем посмотреть эти плёнки, фиксирующие его блуждающий заинтересованный взгляд.

Один из ярчайших примеров – «Свет нимфы», созданный в 1957 году в соавторстве с режиссером экспериментального кино Руди Буркхардтом. Двенадцатилетняя балерина бродит по Брайант-парку, обрамленной деревьями площади неподалеку от Нью-Йоркской публичной библиотеки. Объектив камеры постоянно отвлекается на малейшие движения, шевеления и вибрации: стаи голубей, исполняющих воздушный балет; струй воды, бьющих из фонтана; ветра, приводящего в движение листву. С середины фильма камера зачарованно следит за разными людьми: женщиной с собакой, пожилым бродягой с безучастным взглядом и мусорщиком. Трудно представить себе другого художника, способного с такой любовью, с таким серьезным вниманием смотреть на того, кто собирает мусор. «Свет нимфы» наглядно показывает беспристрастность взгляда Корнелла, его способность находить красоту в самых невзрачных физических формах.

Последние годы Корнелла были тяжелейшими. В 1965 году умер от пневмонии Роберт, а на следующий год умерла и их мать. В 1967 году художник стал героем двух важнейших ретроспектив – в Музее искусств Пасадены и в Гуггенхайме, – а также пространного очерка в журнале Life. Потрясающая кульминация всей его жизни – можно было бы подумать, если судить по пришедшей к нему славе, к которой сам он никогда не стремился.

Оставшись один в доме на Утопия-Парквей, он был раздавлен одиночеством, тоской по физическому контакту, которого ему на самом деле никогда не удавалось достичь. Он нанимал ассистентов, главным образом студенток, готовивших для него и помогавших организовать рабочий процесс. Его навещало много верных друзей, но казалось, что-то по-прежнему мешало ему сблизиться с людьми: стеклянная перегородка, которую он так и не смог разбить или раздвинуть. И всё же он никогда не терял способности видеть и испытывать волнение – даже восхищение – от того, что увидел: от птиц в ветвях дерева («поднимающий настроение неугомонный дрозд») или внезапных перемен погоды до удивительных поворотов его грёз и видений.

«Благодарность, признательность и низкий поклон за все, что так легко потерять», – написал он в своем дневнике 27 декабря 1972 года, за два дня до смерти от сердечного приступа, тем самым невольно подводя итог своему творчеству. А потом, возможно взглянув в окно, добавил: «В полдень пробивается солнце», – последнее свидетельство его долгого романа с тем, что он однажды назвал ликующим миром.

За согласие: Роберт Раушенберг

ноябрь 2016

Ближе к концу своей напряженной творческой жизни Роберт Раушенберг признался, чего боится. Он волновался, что его миссия, состоявшая в том, чтобы мир увидел свое отражение в зеркале его искусства, может провалиться, не из-за недостатка энергии или таланта, а потому, что ему может «не хватить мира».

Если попытаться описать его работы одним словом, то таким словом будет «комбинация»: разгульная свадьба разнородных и непрезентабельных предметов и техник. Известный прежде всего своими гибридами живописи и скульптуры, которые сам он называл «комбайнами», созданными из хлама, подобранного на нью-йоркских улицах (лампочки, стулья, автопокрышки, зонты, дорожные знаки и картонные коробки – вот постоянные мотивы его работ), – этот «самый отвязный и ненормальный художник», каким он себя считал, был техническим новатором во множестве областей, неустанно двигавшимся вперед, стоило ему освоить новую форму. Не одно десятилетие он расширял границы живописи, скульптуры, печатной графики, фотографии и танца. Роберт Хьюз назвал его «художником американской демократии, всей душой преданным ее ропоту, ее противоречиям, ее надеждам и той невероятной свободе, которую она несет народу».

Милтон Эрнест Раушенберг (имя Роберт он придумал после ночи размышлений в кафе «Саварен») родился 22 октября 1925 года в Порт-Артуре, захудалом городишке в штате Техас, центре нефтеперерабатывающей промышленности. В детстве Раушенберг мечтал стать пастором, пока не отказался от этого плана, поняв, что это помешает ему заниматься танцами, ставшими якорем спасения для косноязычного, страдающего дислексией паренька. Его впечатлительность приводила к постоянным конфликтам с авторитетами, начиная с отца, страстного любителя утиной охоты, презиравшего сына, который отказывался брать в руки ружье (спустя годы на смертном одре Раушенберг-старший со злостью признается: «Ты мне никогда не нравился, сукин ты сын»). После отчисления из медицинского колледжа за отказ препарировать лягушку Раушенберг в 1944 году был призван на службу в военно-морской флот, где его назначили лаборантом в психоневрологическое отделение армейского госпиталя, когда он в очередной раз доказал, что не способен лишить жизни кого бы то ни было.

В те годы он постоянно рисовал, покрывая мебель спальни алыми геральдическими лилиями и подкрашивая портреты курсантов собственной кровью за неимением другой краски. Но мысль о том, что это может стать чем-то бóльшим, чем просто хобби, не приходила ему в голову до тех пор, пока однажды в Калифорнии он не отправился в увольнительную. Он забрел в Библиотеку Хантингтона и наткнулся на две картины, которые видел прежде на рубашках игральных карт: «Голубого мальчика» Гейнсборо и «Розовую девочку» Томаса Лоуренса. Столкнувшись с ошеломительными бессмертными оригиналами, он впервые осознал, что на свете существуют художники и он мог бы стать одним из них.

После окончания войны он поступил в школу искусств по «солдатскому биллю»⁹, выбрав Академию Жюлиана в Париже, где встретил свою будущую жену, Сьюзен Вейл. В 1948 году они вместе перебрались в Блэк-Маунтин – экспериментальный, антииерархический колледж искусств в Северной Каролине. Живопись там преподавал Йозеф Альберс, эмигрировавший в США, когда нацисты закрыли Баухаус. Ригористический подход Альберса к цвету и композиции сделал его самым важным учителем в жизни Раушенберга, хотя их индивидуальные манеры не имели ничего общего. «Альберс руководствовался стремлением к порядку, – заме-

⁹ Программа, дающая право на льготное образование ветеранам Вооруженных сил США.

тил Раушенберг. – Что касается меня, то, по-моему, мне гораздо больше удастся делать что-то, напоминающее тот бардак, который нас окружает».

Вместе с Вейл Раушенберг начал экспериментировать с фотограммами, размещая объекты непосредственно на светокопировальной бумаге, что положило начало его творческому партнерству с возлюбленными, привычке, сохранившейся у него до конца жизни. Они поженились в 1950-м и разошлись через год, сразу после рождения их сына Кристофера. В Блэк-Маунтине, куда он вскоре вернулся, у него начался страстный роман с однокурсником, Саем Твомбли, и одновременно развивались дружеские и творческие отношения с другой гей-парой, композитором-авангардистом Джоном Кейджем и танцовщиком Мерсом Каннингемом.

Описывая галеристке Бетти Парсон фактурные «Черные картины» и гладкие, блестящие «Белые картины», созданные в этот бурный период, Раушенберг назвал их «почти экстремальными». И это еще слабо сказано. Пятью панелями «Белых картин» он открыл двери минимализму, порвав с господствующим культом абстрактного экспрессионизма и его мачистским требованием эмоциональной подлинности.

Нанося валиком белую краску для стен, Раушенберг сознательно избегал всякой спонтанности или жестуальности. Эти картины сводились к чистой поверхности: первая и самая радикальная манифестация Раушенберговой концепции искусства как зеркала, улавливающего внешний мир. Если смотреть достаточно долго, начинаешь видеть тени и отражения; отсутствие-которое-таким-не-является, вдохновившее Кейджа на создание его известной композиции «4'33"», где тишина используется для того, чтобы раскрыть симфонию случайных звуков окружающей среды.



Среди всех переломных этапов в жизни Раушенберга 1953 год занимает особое место. Той весной, вернувшись с Твомбли из путешествия по Европе, он переехал в Нью-Йорк. На чердаке без горячей воды на Фултон-стрит начал работать над серией картин из благородных и бросовых материалов: пыли, семян травы, которые проросли и засохли, плесени, глины, свинца и золота. В течение месяца кропотливо трудился над «созданием» скандально известного «Стертого рисунка де Кунинга» – произведения концептуального искусства, созданного до появления концептуализма. Заодно взялся за «Красную живопись» – хаотические коллажи, покрытые чувственным месивом капель, брызг и мазков. А на углу одной из улиц той осенью встретил юного художника-южанина, которого звали Джаспер Джонс.

Джонс и Раушенберг, которых Кейдж окрестил «Южным Ренессансом», были любовниками, творческими партнерами и единомышленниками, фабрикой из двух человек, вдохновлявших друг друга на всё более дерзкие свершения. Прозябая в нищете, они брались за оформление витрин, скрывая эту постыдную, с их точки зрения, коммерческую деятельность под псевдонимом Мэтсон Джонс Кастом Дисплей. Спустя десятилетия в беседе с биографом Раушенберга Кэлвином Томкинсом Джонс скажет: «Мы были очень близки и внимательны друг к другу, на протяжении долгих лет каждый из нас был для другого главным зрителем. Мне дозволялось спрашивать его о том, над чем он тогда работал, и он мог задать мне тот же вопрос».

Ни один из них еще не добился признания. Рецензии и продажи, последовавшие за выставкой «Красных картин» в 1954 году, были столь же удручающими, как и раньше. Единственный восторженный отзыв принадлежал поэту и куратору Фрэнку О'Харе, пророчески написавшему в Art News: «Он дает вам – да и себе – возможность „войти“ в картину... При всей барочной избыточности этой выставки в более спокойных вещах виден незаурядный лирический дар».

Что значит войти в картину и что делать, если окажешься там? Чувствовать себя как дома или в опасности, испытывать эротические переживания или убаюкивающий покой? Следы всех

этих возможностей лежат на поверхности грандиозной «Кровати» 1955 года, самого известного из «комбайнов» Раушенберга. Вместо холста он использовал собственное постельное белье, изгваздав подушку, простыню и стеганое одеяло своего друга жуткими либидинальными пятнами красной, синей, желтой, коричневой, черной краски и полосами зубной пасты. Место преступления, – насмешливо заметил один из критиков; впрочем, демонстрация следов бурной ночи – не менее вызывающий жест: скрытый гей развесил свое грязное белье перед достоинволлской публикой.

Раушенберг считал, что, создавая «комбайны», он разгадывает «тайный язык барахла». Они могли включать все, что угодно: козла в корсете из автопокрышки; чучело белоголового орлана, извлеченное из мусорного бака одного из «Мужественных всадников Тедди Рузвельта», добровольной кавалерии времен Испано-американской войны. Один из самых первых, «Без названия (Человек в белых ботинках)», содержал – сделайте глубокий вдох – ткань, газету, фотографию Джаспера Джонса, написанное от руки письмо Раушенберга сыну, рисунок Сая Твомбли, стекло, зеркало, жестянку, пробку, пару носков художника, измазанные краской кожаные ботинки, сухую траву и чучело курицы породы плимутрок.

Есть предел тому, сколько всего можно впихнуть в одну скульптуру, и когда Раушенберг добился успеха и материального благополучия, он увлекся копировальными техниками. Еще в 1952 году он экспериментировал с переводными рисунками, в 1958-м взялся за грандиозный проект, иллюстрации к «Божественной комедии» Данте, используя жидкость для зажигалок, чтобы переносить изображения на бумагу. А в 1962 году Энди Уорхол познакомил его с гораздо более изощренной техникой: магическим искусством шелкографии.

Теперь он мог многократно и в разном размере использовать фотографии, сделанные им самим или вырезанные из газет и журналов, что позволяло ему создавать беспрецедентно выразительные композиции. Можно было включать в них все, что угодно: Джона Кеннеди, водонапорную башню, Бонни и Клайда... Раушенберг как-то сказал о шелкографии: «Для меня это такое же рождественское чудо, как и возможность использовать предметы, которые я подбираю на улице». Он сходил с ума по шелкографии до тех пор, пока в 1964 году не получил «Золотого льва» Венецианской биеннале. Испугавшись творческого застоя, он на следующий день позвонил в свою нью-йоркскую студию и попросил ассистента сжечь все шелкографии.



Сфокусировавшись на любом отдельном аспекте жизни Раушенберга, мы рискуем исказить калейдоскопическое целое. На протяжении 1950-х годов он был тесно связан с хореографическим искусством – разрабатывал декорации, партитуры, освещение и костюмы, включая головные уборы, похожие на «раковины с моллюсками» или «костюм лошади» на двух человек, для Пола Тейлора и Танцевальной компании Мерса Каннингема. «Нелепое, но прекрасное дополнение к моей работе», – называл он эту часть своего творчества: коллективное противостояние от «приватности и одиночества живописи».

Он восхищался тем, как тела смешивались на сцене. Его собственные набеги в эту область были откровенно сюрреалистическими: в «Пеликане» он катался на роликах с огромным зонтом из парашютного шелка за спиной, а в «Галстук Элгина» спускался по веревке из светового люка в бочку с водой. Он всё время двигался вперед, охотно погружаясь в новую для себя стихию. В 1966 году стал соучредителем «Экспериментов в области искусства и технологий» (Е.А.Т.), прогрессивной организации, которая обеспечила масштабное сотрудничество между художниками и инженерами и тем самым открыла новую эру технологически сложным художественным практикам, проложившим путь современному дигитальному искусству.

Семидесятые годы выдались не такими безумными. Раушенберг переехал на восхитительный остров Каптива во Флориде, где обзавелся целым комплексом домов и студий в джун-

глях. Самые прекрасные работы тех лет, вдохновленные поездкой в Индию, обязаны своим появлением утонченному использованию ткани. В энигматичной серии «Иней» он прибегает к своей старой технике с растворителем, чтобы перенести призрачные образы с газетных страниц на экраны из шифона и хлопка. «Помехи» сделаны еще проще: яркие полосы шелка привязаны к шестам из ротанга наподобие сохнувшего белья или молитвенных флажков.

Его снедал интерес к миру. Он хотел выбраться в мир: сгрести его в охапку и поставить лицом к лицу с собственным отражением. В 1982 году случайный разговор с поваром во время работы над проектом на целлюлозно-бумажном комбинате в Китае послужил толчком к самому амбициозному его начинанию. Программа «Международного культурного обмена Раушенберга» (Rauschenberg Overseas Cultural Interchange – ROCI) была попыткой наладить сотрудничество в сфере искусства со странами, которые находились в культурной изоляции или в которых были ограничены свобода выражения и передвижения. Выступая перед Организацией Объединенных Наций в декабре 1984 года в связи со стартом проекта ROCI, Раушенберг сказал: «Я убежден <...> что личные контакты через искусство обладают мощным потенциалом миролюбия и являются наиболее демократичным способом обмена локальным и общечеловеческим опытом, побуждая нас к творческому взаимопониманию на благо всех».

Поначалу Раушенберг рассчитывал на государственное или частное финансирование своего проекта, но в итоге сам вложил в ROCI почти одиннадцать миллионов долларов. Цены на его собственные работы были в тот момент не очень высоки, поэтому он продал ранние произведения своих друзей, включая Уорхола и Джаспера Джонса, и заложил дом, чтобы найти деньги на грандиозное турне по одиннадцати странам. За 1985–1990 годы он посетил Мексику, Чили, Венесуэлу, Китай (где прошла первая со времен Коммунистической революции 1949 года персональная выставка современного западного художника), Тибет, Японию, Кубу, СССР, Малайзию, Германию и США, где неделями работал с местными художниками, прежде чем устроить в каждой из стран масштабную выставку своих работ. К 1991 году выставки проекта ROCI посмотрело свыше двух миллионов зрителей.

«Альтруистический и нарциссический, скромный и властный одновременно», – написала об этом беспрецедентном проекте критик Роберта Смит, а советский поэт Евгений Евтушенко назвал его «одним из символов духовной перестройки нашего общества». Ни один другой художник не смог бы сделать ничего подобного; никто другой даже не приблизился к выносливости или аппетитам Раушенберга, к его гордыни и уверенности в себе, к его бесконечной вере.

О недостатке вдохновения не было и речи. Для многих художников лавина премий и богатства, обрушивающаяся на них к концу жизни, чревата затуханием творческой энергии, но Раушенберг и в свои восемьдесят был открыт всему новому. Он пришел в восторг от возможностей цифровой печати и продолжал создавать и выставлять новые работы, прибегая к помощи ассистентов, даже после того как в 2002 году перенес удар (когда его правую руку парализовало, он просто научился писать левой). Его ретроспектива, прошедшая в 1997 году, стала крупнейшей за всю историю персональной выставкой в Америке. Она выходила далеко за рамки возможностей Гуггенхайма, выплеснувшись в пространство двух других музеев. Можно назвать это избытком, воспользовавшись названием одной из его поздних серий, расточительной экстравагантностью. Он был одинаково щедр, выделяя солидные суммы на исследования СПИДа, на образовательные и экологические программы, но никогда не афишировал этого.

Когда 12 мая 2008 года он умер от сердечного приступа, The New York Times написала о нем как о художнике, «который снова и снова перекраивал искусство XX столетия». Прикованный к инвалидному креслу, он продолжал мечтать о том, чтобы запечатлеть в фотографиях весь мир, дюйм за дюймом, и просил друзей делать снимки самых скучных деталей, какие только смогут найти. Не существовало ничего, что не заслуживало бы его внимания, и не было никого, кто превзошел бы его грандиозную по степени охвата и масштабу концепцию искусства

как своего рода альтернативной планеты. «Я за согласие, – твердо сказал он. – Без исключений. Я за всеобщую интеграцию».

Леди Каньона: Джорджия О'Кифф июнь 2016

Забудьте об ипомеях и разверстых ирисах с их откровенной отсылкой к женской сексуальности. Если и существует картина, заключающая в себе все тайны Джорджии О'Кифф, то это что-то более непритязательное и куда менее эффектное. Стена глинобитного дома – однообразная коричневая поверхность, ограниченная небом и прорезанная дверным проемом, неровным черным прямоугольником абсолютно негативного пространства.

О'Кифф нравилось писать одни и те же вещи снова и снова, пока не удавалось добраться до их сути, объясняющей секрет ее влечения. Цветы, растрепанные петунии и дурман вонючий, сменились городскими пейзажами Нью-Йорка, а потом коровьими черепами и разными костями животных, сюрреалистично парящими в ясных голубых небесах над выжженными солнцем бороздчатыми холмами Нью-Мексико.

Этот пейзаж вошел в ее сердце, именно здесь в 1930-е годы началась ее одержимость той стеной с дверью, находившейся во внутреннем дворе полуразрушенной фермы в Абикиу. Сперва она купила дом – процесс занял целое десятилетие, – после чего приступила к методичной документации этого загадочного мотива на холсте, создав почти двадцать его версий. «Я постоянно пыталась изобразить ту дверь, но мне ни разу это не удалось, – призналась она. – Наверное, это мое проклятие – я никак не могу покончить с той дверью».

Это притяжение озадачивает, однако в истории необыкновенной жизни Джорджии О'Кифф было немало стен и дверей. Как реализовать то, что у тебя внутри, свои таланты и желания, когда ты прижат к стене предрассудками, представлениями об обязанностях женщины и возможностях художника, которые ограничивают твою свободу? О'Кифф не пробила эту стену – не в ее стиле, – но призвала на помощь всё свое благоразумие и силу воли, чтобы найти обходной путь.

Своими картинами, не говоря уже о тех новациях, которые она привнесла в свою частную жизнь, О'Кифф проложила дорогу в мир открытости и свободы, пугающий и пьянящий одновременно. «Я испытывала страх каждую секунду своей жизни, – сказала она, – но никогда не позволяла этому страху помешать мне делать исключительно то, что я хотела».



Она была сельской девчонкой, выросшей на широких равнинах Висконсина. Ее мать хотела стать врачом, а несколько тетюшек остались старыми девами, предпочтя замужеству карьеру. В семье царила атмосфера холода и аскетизма, каждому приходилось полагаться на собственные силы. Родившаяся 15 ноября 1887 года Джорджия была старшей дочерью в семье и помогала присматривать за целым выводком сестер. Первым ее воспоминанием был «ослепительно яркий свет – свет, заливающий всё вокруг», и в одиннадцать лет она решила стать художником.

В семнадцать, упорно стремясь к своей цели, О'Кифф поступила в Чикагский институт искусств, однако период ее ученичества затянулся. Время, проведенное в Нью-Йорке, в Лиге студентов-художников, приобщило ее к радостям городской светской жизни и попутно привело к пониманию того, что искусство требует не только честолубия, но и жертв. «Я впервые научилась говорить себе „нет“, когда перестала танцевать, – сказала она. – Я очень любила танцевать. Но если я танцевала всю ночь, то потом три дня не могла заниматься живописью».

Из-за финансовых проблем в семье колледж оказался для нее непозволительной роскошью. Вместо учебы О'Кифф, как и ее современник Эдвард Хоппер, попыталась заняться ком-

мерческим искусством, хотя, как и он, ненавидела дурацкие заказы. Как нередко случалось в ее жизни, болезнь внесла в ее планы свои коррективы. Она заразилась корью, и, пока выздоравливала дома в Виргинии, у ее матери обнаружили туберкулез, что в те времена звучало как приговор. Измученная и отчаявшаяся, она решила навсегда отказаться от живописи, следуя этому решению вплоть до 1912 года.

Ее спасло преподавание, позволившее зарабатывать на жизнь. В промежутке между 1912 и 1918 годом преподавание стало для Джорджии О'Кифф поддержкой и опорой. Она бралась за работу по всему югу и вела глубоко уединенную жизнь в Южной Каролине и в районе Техасского выступа. Эти суровые пейзажи подходили ей. «Я побывала там еще до того, как распахали равнины. О, солнце палило нещадно, и дул сильный ветер, а зимой было очень холодно. Всё это просто свело меня с ума... Красота этого дикого мира».

В то время она производила впечатление экстравагантной особы: сельская модернистка среди коров, одетая в строгий черный костюм и ботинки-оксфорды, в мужской фетровой шляпе, нахлобученной поверх темной шевелюры. Когда она учительствовала в Амарилло, ей взбрело в голову остановиться в отеле, популярном у ковбоев; в другой гостинице О'Кифф напугала хозяев просьбой выкрасить деревянные конструкции в черный цвет. Отдавая много сил работе с учениками, большую часть свободного времени она проводила в одиночестве, в долгих прогулках по каньонам, где останавливалась на ночлег, опьяненная волнующей драмой неба над прериями.

В перерыве между работами она вновь погрузилась в учебу, сначала в Университете Виргинии, а затем в Педагогическом колледже Нью-Йорка. Пусть в этом городе было туго с погонщиками скота, здесь имелись и свои прелести. На Манхэттене она увидела работы Пикассо и Брака, прочла книгу Кандинского «О духовном в искусстве». Еще более сильное влияние на нее оказало знакомство с революционными идеями Артура Дава, тихого профессора, предложившего новаторский подход к искусству. Вдохновленный японской живописью, Дав считал, что композиция важнее подражания природе, и поощрял творческую индивидуальность как на холсте, так и в обычной жизни. Делать всё со вкусом – это становится жизненным кредо О'Кифф, влияющим на всё: от манеры одеваться и обставлять интерьеры до того, что она создавала с помощью своей кисти.

Вы усваиваете уроки, а потом применяете их на практике, что требует уединения и напряженных усилий. Октябрь 1915 года. О'Кифф отказывается от цвета, работает исключительно углем. Каждую ночь после долгого рабочего дня она садится на деревянный пол в своей комнате в Колумбии и пытается перенести на лист бумаги свои самые пылкие чувства. Она трудится всё Рождество, обезумев от недовольства собой, и в конце концов создает новый и странный язык абстрактных форм, скручивающихся и переплетающихся наподобие лепестков или языков пламени. «Особые» – такое название она дала этой серии рисунков: своим первым по настоящему самостоятельным работам.



Представьте себе молодую Джорджию О'Кифф, и в вашем воображении возникнут два разных образа. В первом случае она предстает замкнутой, скрытной, немногословной личностью, состоящей из монохромных деталей: белая кожа, черные глаза, белая рубашка, черный жакет, руки изгибаются, как у танцовщицы фламенко, волосы свободно падают на спину или спрятаны под шляпой-котелком. Во втором – в небрежно наброшенной белой ночной сорочке или халате она выглядит сонной и расхристанной, ее грудь и живот обнажены, ведьминские космы рассыпались по плечам.

Эти образы созданы одним и тем же человеком – фотографом и галеристом Альфредом Стиглицем, визионером и просветителем, который помог привить модернизм в Америке.

В 1915 году подруга Джорджии без ее ведома отправила ему несколько рисунков углем. Пораженный, он включил их в экспозицию групповой выставки, что послужило началом одного из самых плодотворных творческих союзов в истории XX века. Впервые О'Кифф встретила Стиглица в его галерее «291» еще в 1908 году, когда училась в Лиге студентов-художников. Она посетила выставку рисунков Родена, но поняла, что эротизм экспонатов и атмосфера шумных дебатов ей претят. Однако позднее она становится горячей поклонницей эстетики Стиглица и постоянной подписчицей Camera Work, его фотографического журнала. И хотя она пришла в ужас, обнаружив, что ее работы вывешены без ее согласия, найти единомышленника, того, кто поддерживал ее новации, было стимулом, в котором она так нуждалась.

Сначала они переписывались: поток писем не иссякал на протяжении всей их жизни и насчитывает в общей сложности около двадцати пяти тысяч страниц. Когда в 1919 году О'Кифф подхватила испанку, они были уже настолько близки, что Стиглиц остался на Манхэттене, чтобы заботиться о ней, хотя был женат и почти на тридцать лет старше. Каждый день он приходил в ее душную студию с ядовито-желтыми стенами, вооружившись фотокамерой. После лихорадочного месяца подобной жизни он привел О'Кифф в супружеский дом, вынудив жену принять срочные меры. Эммелин застала их в разгар фотосессии и выгнала мужа из дома, что стало для него выходом, которого он жаждал на протяжении многих лет.

Вернувшись в Техас, О'Кифф, предвидевшая, что эта любовь может разрушить ее вожаемую независимость, написала подруге: «Постарайся уберечься от этого, Анита, если тебе дорог твой душевный покой – это сожрет и проглотит тебя целиком». Двадцать лет она мучительно искала способ совместить эти противоречащие друг другу потребности. Стиглиц поддерживал ее живописные эксперименты, но отношения с ним отнимали у нее много времени и сил, поскольку он настаивал на бурной светской жизни, что нарушало ту спокойную сосредоточенность, которая требовалась ей для работы. Кроме того, он настойчиво стремился видеть в ней чувственную женщину-ребенка, воплощение женской верности и добродетели. В биографии Джорджии О'Кифф Роксана Робинсон пишет: «Как это часто бывает, обожание Стиглица воодушевляло ее, но ограничивало личную свободу».

Репрессивные гендерные стереотипы тоже мешали пониманию работ Джорджии О'Кифф. В 1919 году она вернулась к масляной живописи и написала свои первые цветы, а еще яблоки, авокадо и другие приятно округлые формы. Стилизованные, показанные крупным планом и сильно увеличенные цветы (созданные под влиянием фотографий Стиглица и работ ее друга Пола Стрэнда) привлекали ее своими полостями и контурами, своими оборками и мясистыми складками, а также возможностью рассматривать их как абстрактные формы. Но критики не смогли понять такие тонкости. Под впечатлением от выставки Стиглица, на которой были показаны фотографии обнаженной художницы, они увидели в этих работах разоблачительное откровение о женской сексуальности. Жизнь и творчество О'Кифф стали невольным воплощением репрессивных мужских представлений об этих «непостижимых созданиях» – женщинах.

В ответ она написала небоскреб. «Когда я захотела изобразить Нью-Йорк, мужчины решили, что я сошла с ума, – скажет она позже. – Но я всё равно это сделала». Ее вечерние улицы безлюдны и залиты искусственным светом, сфокусированным в солнечных пятнах и ореолах вокруг фонарей; маленькая луна скользит по облакам, освещая каньоны из стекла и бетона. Всё стилизовано и обобщено, написано не с натуры, а скорее по воображению, так, чтобы передать ощущение тоски, одиночества, неудовлетворенности.

Небоскребы стали триумфальным завоеванием, но впереди ждали новые проблемы. В 1927 году О'Кифф перенесла операцию по удалению доброкачественной опухоли груди. В том же году новую галерею Стиглица «Intimate», которую он называл «Комнатой», стала часто посещать молодая женщина. У Стиглица, всегда обращавшего внимание на хорошеньких девушек, начался роман с замужней Дороти Норман, который он не особо скрывал, что

обострило клаустрофобию О'Кифф, вызванную укладом их совместной жизни, тем удушающим ощущением, что она больше не принадлежит самой себе.

Когда она сидела взаперти в квартире на Манхэттене или в семейном доме Стиглица на озере Джордж, ее раздражали пейзаж, шум, необходимость общения. Теперь к этому добавились боль измены и унижение предательства. Она отправилась в долгое путешествие по Нью-Мексико. Разлука помогла ей, как и головокружительное чувство того, что теперь она может руководствоваться только своими потребностями, требованиями собственного вкуса и таланта. И все-таки любовный треугольник стал для нее серьезным ударом, приведшим к кризису в 1932 году.

Снова стены. Той весной О'Кифф предложили расписать стены женской гримерки в новом мюзик-холле «Радио-Сити». Она согласилась, несмотря на низкую оплату, поскольку давно мечтала бросить вызов монументальной живописи, мобилизовав самые масштабные из своих образов. Стиглиц, который терпеть не мог монументальную живопись, зато любил контролировать гонорары своей жены, пришел в ярость, когда услышал об этом, и периодически подсылал к Джорджии своих друзей, чтобы те убедили ее в глупости принятого решения и одновременно уговорили бы дружелюбнее относиться к любовнице мужа.

Джорджия была не из тех, кого волновало мнение толпы; она оставалась верна своему решению – пока не обнаружила, что штукатурка нового здания не успеет просохнуть к нужному сроку. Начинать работу было невозможно; ее тревога нарастала; в итоге она отступилась от этой затеи, погрузившись в глубокую депрессию. Она не могла есть и рыдала целыми днями. Многолюдные улицы Нью-Йорка вызывали в ней ужас, у нее развилась мучительная агорафобия. В начале 1933 года, в то время как ее белые цветы были вывешены в галерее Стиглица, она попала в больницу с нервным срывом.



В девяностошестилетнем возрасте Джорджия О'Кифф дала интервью Энди Уорхолу, другому создателю искусства с чисто американским акцентом. Она говорила с ним о ландшафте, ставшем ее излюбленным домом и сюжетом, – о диких просторах Нью-Мексико. «Я живу здесь, на краю света, в одиночестве, уже очень давно. Можно подолгу бродить на природе наедине со своими мыслями, и никому нет дела. Это прекрасно».

С самого начала Нью-Мексико стал для нее спасением, хотя и не в прямолинейном смысле крестов, царящих над округой, которые она так часто писала. Спасение О'Кифф было земным, даже языческим, оно заключалось в тихом удовольствии от постоянной работы над тем, что нравится, в то время как все ее тревоги сгорали под солнцем пустыни. В 1929 году она провела лето в Таосе с художницей Бек Стрэнд. Пара была принята местным сообществом сильных и независимых женщин, включая Мейбл Додж Лухан, наследницу огромного состояния и меценатку, и Достопочтенную Дороти Бретт, совершенно глухую англичанку-аристократку, носившую нож за голенищем сапога. Эстетика этого лесби-сезона воплощена в одной сцене: О'Кифф и Стрэнд в купальных костюмах моют «форд», который только что научились водить. За неимением тряпок они отполировали его гигиеническими прокладками, – Джорджия не была бы собой без своей находчивости – прежде чем раздеться и легкомысленно облить друг друга из шланга.

Нью-Мексико был питательной средой, но предлагаемый рацион сводился к самому насущному, весь жир срезался. Джорджия добиралась до костяка вещей, любила суровую пустынную землю и ту трудную, строгую жизнь, которую приходилось здесь вести. Кости – с их отверстиями и полостями, с их белизной и неизменностью – были прекрасны. Она изображала их зависшими на фоне неба, в сочетании с белыми и розовыми розами из коленкора, кокетливо воткнутыми туда, где когда-то были уши. В 1931 году она поместила череп коровы напротив

ниспадающих красных, белых и синих полос. Как заметил в своей книге «Джорджия О'Кифф» Рэндалл Гриффин, это стало еще одним завоеванием, «провокационным и заставившим воспринимать О'Кифф как глубоко национального художника», – не как женщину, любующуюся собственными гениталиями, а как американку, чья цель – отобразить идеалы своего народа.

После нервного срыва, случившегося в 1933 году, она решила отказаться от полумер. Попытка пойти на моральный компромисс едва не уничтожила ее; теперь она должна была полностью сосредоточиться на своем творчестве. Отныне каждое лето она проводила в Нью-Мексико, да и безумная светская жизнь зимой продолжалась без нее. Поскольку она чувствовала себя более счастливой, их отношения со Стиглицем тоже улучшились, хотя он болезненно скучал по ней и жаловался на ее отсутствие в длинных мучительных письмах. Его растущая болезненность сделала зримой разницу в возрасте между ними, но одновременно – и неизбежность связывающих их уз. Одним из величайших талантов Джорджии был дар соединять предметы в уникальные композиции, проявлявшийся как в построении ее картин, так и в том, как она справлялась с головоломной задачей примирения конкурирующих потребностей двух людей.

Ее приютом в те годы стало «Призрачное ранчо», ранчо-пансионат в округе Рио-Арриба. Сначала она арендовала там комнату, а в 1940 году, привязавшись к этому месту, купила маленький глинобитный домик. «Как только я увидела его, тут же поняла, что он должен стать моим», – говорила она, а в письме Артуру Даву добавила: «Вот бы ты увидел то, что я вижу из окна – земля с розовыми и желтыми скалами на севере – полная бледная луна, готовая спуститься, на раннем утреннем лавандовом небе <...> розовые и пурпурные холмы впереди, и низкорослые, тоненькие бледно-зеленые кедры – и ощущение огромного пространства: Этот мир прекрасен».

Ей нравилось подыскать мотив, а потом на время забыть о нем, она проводила по несколько дней подряд на природе, вдали от дома, делая наброски на заднем сиденье своего «форда». Возвращаясь зимой на Манхэттен, она писала по памяти, отбрасывая все, кроме самого главного, пытаясь передать самую суть: аромат полыни и кедров или возникающее на закате ощущение, будто небо – такое далекое – вдруг как по волшебству стало близким, и можно взобраться на него по лестнице.

В мае 1946 года О'Кифф стала первым художником-женщиной, чья ретроспектива прошла в Музее современного искусства. Летом того же года у Стиглица случился сердечный приступ. О'Кифф решила остаться на «Призрачном ранчо», когда его доктор сообщил ей об этом. Казалось, он поправляется, когда случился новый серьезный приступ. Времени на сборы не было. Самолет, а потом дежурства у постели, по очереди с ненавистной Дороти Норман.

Он умер на рассвете 13 июля, и Джорджия похоронила его в обычном сосновом гробу. Гроб был обит розовым атласом, и ночь перед похоронами она провела, сдирая его и заново обивая белым полотном. Изящный анекдот, хотя к этому можно было бы добавить, что она отказалась кремировать Стиглица вместе со своими акварельными «Синими линиями», как он просил ее за год до случившегося, и что в дни скорби, последовавшие за его смертью, она позвонила Норман и запретила той когда-либо появляться в галерее.



«Когда вы приближаетесь к ним, они похожи на стадо слонов – серые холмы примерно одинакового размера с почти белым песком у подножий», – описывала О'Кифф так называемую Черную местность, отдаленную гряду пепельных холмов, вдохновлявших ее сильнее любого другого места. В созданных там картинах геологическая форма приближается к порогу абстракции: сомкнутые холмы разбиваются на осколки серого и багрового, разделяются на две группы желточного цвета трещинами или маслянисто-черными потеками.

Холмы, похожие на слонов, – звучит отголоском Хемингуэя: есть в картинах О'Кифф что-то от его стремления к краткости, от желания стереть всё лишнее, передать эмоции, не выражая их прямо. Она писала очень плоско, делая поверхность картины настолько гладкой, что по ней, как она однажды выразилась, можно было кататься на роликах. При этом легко впасть в безвкусицу, но ей удавалось создавать – в «Черной местности» (1943), например, – строго организованные структуры, трепещущие от невысказанных чувств.

Разобравшись с наследием Стиглица, О'Кифф навсегда уехала из города, чтобы соединиться с этой мистической местностью. За несколько месяцев до смерти мужа она приобрела в Абикиу дом за десять долларов. На его восстановление ушло десять лет, и основная часть работы была выполнена ее подругой и экономкой Мэри Чабот. После завершения интерьер напоминал полость раковины. Комнаты остались почти пустыми – только монашеская кушетка и длинный непокрытый стол, словно подвешенные в выбеленном пространстве.

Элегантность граничит с чудачеством, независимость – с эгоизмом, и О'Кифф была далеко не святой. С возрастом она стала еще раздражительнее и часто срывалась на друзей и помощников. Вместе с тем она создала сад посреди пустыни, вела плодотворную жизнь, наполненную тяжелой напряженной работой, и была всегда готова взяться за новую тему. Последнюю большую серию она создала в середине шестидесятых годов: небо над облаками – вид, открывшийся ей из иллюминатора самолета и приведший ее в восторг. Это самые странные среди ее картин, почти детские по простоте цвета и формы: белые облака, плывущие наподобие листьев кувшинки в упоительном розово-голубом просторе.

Проживи достаточно долго, и есть шанс, что станешь кумиром молодого поколения. В 1970 году прошла значительная ретроспектива О'Кифф в Музее Уитни. И снова успеху сопутствовал серьезный удар судьбы. «Я была в городе и собиралась домой, – рассказывала она Уорхолу. – И вдруг мне подумалось – солнце такое яркое, но всё кажется таким серым». Серость была началом дистрофии сетчатки, которая сначала лишила ее возможности писать, а потом и видеть.

А потом объявился незнакомец, привлекательный молодой мужчина, хотя, как и бывает в сказках, ему пришлось сделать три попытки, прежде чем его приняли. Хуан Гамильтон был двадцатисемилетним бродягой с творческими амбициями. Несмотря на огромную разницу в возрасте, они сблизились. О'Кифф души не чаяла в Гамильтоне, поощряла его занятия керамикой и допускала всё возрастающий контроль с его стороны над своими финансами, своими домами и своими дружескими связями.

В 1978 году она подписала незасвидетельствованный документ, по которому Гамильтон становился ее доверенным лицом, вскоре после чего он приобрел на ее имя особняк и три «мерседеса». А когда 6 марта 1986 года в возрасте девяноста восьми лет она умерла, выяснилось, что Гамильтону досталась большая часть ее имущества, хотя в предыдущих версиях завещания почти всё должно было быть перечислено на благотворительные пожертвования.

Позже всплыла неприятная история, которую рассказала ее помощница по дому. По ее словам, в день, когда было подписано последнее завещание, О'Кифф ждала, что Гамильтон женится на ней: оделась в белое и окружила себя цветами, не понимая, что подписывает. Семья обратилась в суд, и после сложных переговоров Гамильтон согласился передать значительную часть имущества на создание некоммерческого Фонда Джорджии О'Кифф.

Неприятный конец, что и говорить; но, возможно, он позволяет понять, какого колоссального контроля требуют простота, элегантность и покой. Без острых глаз, острого языка и взыскательности Джорджии О'Кифф над ее миром нависла угроза хаоса. Она воплотила их в жизнь, те простые сюжеты, которые далеко не просты, открыв двери для новых образов своей страны и нового образа жизни женщины. «Самое важное – делать неизвестное известным, – сказала она, – и всегда сохранять что-то неизвестное для других».

Близко к ножам: Дэвид Войнарович *март 2016*

Вы можете не знать имени американского художника и активиста Дэвида Войнаровича, но если вам достаточно лет, то вы, вероятно, видели по крайней мере одну из его работ. Фотография падающих с обрыва бизонов была использована для обложки сингла «One» группы U2 и познакомила массового зрителя с творчеством этого художника за несколько месяцев до его смерти в 1992 году от осложнений, вызванных СПИДом. Войнарович умер, когда ему было всего тридцать семь лет, но после него остался огромный корпус работ, что особенно поражает, если учесть неблагоприятные обстоятельства его короткой жизни. В прошлом – уличный мальчишка, бежавший из дома, чтобы спастись от насилия в семье, затем – подросток, занимавшийся проституцией, в лихорадочные восьмидесятые он превратился в одну из звезд художественной сцены Ист-Виллиджа наряду с Кики Смит, Нан Голдин, Китом Херингом и Жан-Мишелем Баския.

Известность ему принесли картины – злые, глубоко символические образы, воплощения своего рода американской мифологии XX века. Но он занимался не только живописью. Его первой серьезной работой стала созданная в начале 1970-х годов захватывающая серия черно-белых фотографий человека в бумажной маске с лицом поэта Артюра Рембо. Этот энигматичный, бесстрастный персонаж, обездоленный фланер, бродит по пирсам и закуточным Нью-Йорка.

В последующие годы Войнарович работал над фильмами, инсталляциями, скульптурами, перформансами и текстами, создавая произведения, которые свидетельствовали о его позиции аутсайдера – гомосексуалиста в мире гомофобии и насилия. Одна из самых выдающихся и выстраданных среди этих работ – книга «Близко к ножам», сборник автобиографических эссе, впервые изданный в Америке в 1991 году. Мемуары распада, назвал он их, отсылая одновременно и к их фрагментарной, коллажной структуре, и к очерчиваемому ими ландшафту: пространству потерь и опасностей, скоротечной красоты и сопротивления.

Войнаровичем двигало желание задокументировать недокументированное, зафиксировать и засвидетельствовать то, с чем большинство людей никогда не сталкивается. Маленьким мальчиком он вместе со своими братьями и сестрами был похищен отцом-алкоголиком. Отец жестоко избивал их, пока соседи ухаживали за своими цветами и косили свои лужайки в пригороде Нью-Джерси. Позже, во время эпидемии СПИДа, он видел, как его лучшие друзья умирают мучительной смертью, в то время как Отцы Церкви разглагольствуют о вреде сексуального просвещения, а политики отстаивают необходимость изоляции больных на островах.

Это наполняло Войнаровича яростью и ожесточением, опустошало его: «...меня тянет блевать оттого, что мы должны молчать и покорно жить в этой машине убийства под названием Америка и платить налоги тем, кто медленно убивает нас, и я поражен, что мы еще не выплеснули свой гнев на улицы, что после всего этого мы еще способны проявлять любовь».

«Ножи» начинаются пронзительным эссе о бездомных годах Войнаровича: мальчика в очках, продающего свое щуплое тело педофилам и подонкам, слоняющимся по Таймс-сквер. Он вспоминает дни, проведенные на раскаленных улицах Манхэттена, когда был так измотан и настолько оголодал, что у него начались галлюцинации, в которых он видел крыс с детскими ручками и ножками в зубах. В юности Войнаровича вдохновляли битники, и их неровный, шероховатый тон звучит во всех его работах, передающих крикливую атмосферу улиц с энергией, которая напоминает «Город ночи» Джона Речи или «Дневник вора» Жана Жене.

У него ушли годы на то, чтобы избавиться от кошмара бездомности, но на протяжении всей его жизни улицы одновременно влекли его как пространство свободы и естества. В прекраснейших из своих эссе он часто описывает прогулки по заброшенным пирсам в Челси

в поисках секса в огромных запущенных комнатах, раскиданных вдоль замызганной набережной Гудзона. «Как просто, – пишет он, – описать ночь в комнате, полной незнакомцев; лабиринт коридоров, где, как в фильмах, легко заблудиться; тела, раздробленные игрой света и тени; постепенно затихающий гул самолетных двигателей».

Если твои желания вне закона, что это значит? Страх, разочарование, ярость – да, но еще и пробуждение политического сознания, плодотворной паранойи. «Моя гомосексуальность, – написал он однажды, – стала клином, постепенно отделявшим меня от больного общества». В эссе под названием «В тени американской мечты» он описывает, каково это – так жить и понимать, что «некоторые из нас рождаются под прицелом винтовки; с мишенью, отпечатанной на спине или на башке». Однажды во время путешествия на машине через пустыни Аризоны он подцепил незнакомца, которого встретил в туалете Аризонского кратера. Они ехали по подъездной дороге, обнявшись: двое мужчин, ласкавших тела друг друга, и каждый краем глаза косился на ветровое стекло и в зеркало заднего вида, следя, не покажется ли вдали маячок полицейской машины; каждый из них знал, что их страсть может закончиться тюремным заключением и даже смертью.

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.