

МОДЕРНИСТЫ И БУНТАРИ

БЭКОН,
ФРЕЙД,
ХОКНИ
И ЛОНДОНСКАЯ
ШКОЛА

МАРТИН
ГЕЙФОРД

Мартин Гейфорд Модернисты и бунтари. Бэкон, Фрейд, Хокни и Лондонская школа

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67713762

Модернисты и бунтари: Ад Маргинем Пресс; Москва; 2022

ISBN 978-5-91103-624-9

Аннотация

Историко-искусствоведческое исследование Мартина Гейфорда (род. 1952), автора сборников интервью с Дэвидом Хокни и Люсьеном Фрейдом, книг о британском искусстве, Ван Гоге и Микеланджело, посвящено лондонской живописи 1950–1970-х годов, в которой причудливо переплелись новшества поп-арта с его одержимостью массовой культурой общества потребления, экзистенциально ориентированный неоэкспрессионизм и традиционный для Англии интерес к красочной материи. Творчество ведущих британских художников этого времени – Фрэнсиса Бэкона, Люсьена Фрейда, Р. Б. Китая, Дэвида Хокни и др. – рассматривается автором в контексте эстетических поисков и бурной богемной жизни свингующего Лондона. Книга написана на материале бесед Гейфорда с большинством художников, о которых он рассказывает;

многочисленные выдержки из этих бесед погружают читателя в атмосферу британского искусства недавнего прошлого.

В формате PDF A4 сохранён издательский макет.

Содержание

Введение	7
Глава 1. Люсьен в юности: искусство военного времени в Лондоне	15
Глава 2. Папа Фрэнсис	34
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Мартин Гейфорд

Модернисты и бунтари

Martin Gayford

Modernists & Mavericks

Bacon, Freud, Hockney & the London Painters

Перевод:

Валентина Кулагина-Ярцева (предисловие, главы 1–7)

Наталья Кротовская (главы 8–13)

Галина Шульга (главы 14–18)

Modernists & Mavericks: Bacon, Freud, Hockney & the
London Painters

© 2018 Thames & Hudson Ltd, London

Text © 2018 Martin Gayford

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2022



Тимоти Беренс, Люсьен Фрейд, Фрэнсис Бэкон, Фрэнк Ауэрбах, Майкл Эндрюс в ресторане Wheeler's в Сохо. Лондон, 1963

Фото Джона Дикина

Введение

Вечером 12 ноября 2013 года *Три этюда к портрету Люсьена Фрейда* (1969) Фрэнсиса Бэкона ушли с молотка на аукционе *Christie's* в Нью-Йорке. После долгих торгов работа была продана за 142,4 миллиона долларов (89,6 миллиона фунтов). Картина, созданная в Лондоне, оказалась самым дорогим произведением искусства, проданным с аукциона, на памяти живущего поколения.

В 1969 году, когда картина была написана, не говоря уже о середине сороковых, когда Бэкон и Фрейд познакомились, вообразить такое не мог никто. В это трудно было бы поверить даже в 1992 году, в котором умер Бэкон.

Разумеется, цена – это просто цифры, к тому же довольно сильно отличающиеся от обычных. В конце концов, мало кто станет утверждать, что этот триптих – величайшая работа Бэкона. И всё же тот факт, что подобный рекорд оказался возможен, имеет большое значение: картина, написанная через десятилетия после Второй мировой войны, стала казаться гораздо более значительной – в мировом масштабе, – чем в момент создания.

Эти двадцать пять лет или около того, с 1945 года до семидесятых, и рассматриваются в книге. Она вовсе не проникнута верой в то, что картины, созданные на берегах Темзы или неподалеку от них, глубже или значительнее тех, что

написаны в Нью-Йорке, Рио-де-Жанейро, Дели или Кёльне. Дело скорее в том, что это время и это место оказались крайне увлекательными для живописи и живописцев: события, происходившие не так давно и отчасти знакомые нам, но всё же, по сути, малоизвестные.

Для меня лично в этом сосредоточена вся привлекательность и все тайны позавчерашнего дня. Время от времени я встречался и беседовал со многими выдающимися художниками, о которых пойдет речь на этих страницах. Некоторые стали моими добрыми друзьями. Кое с кем я провел бесчисленные часы в разговорах. Несколько лет я прожил, погружившись в главы будущей книги, хотя мой интерес к современному художественному миру пришел позже. Можно сказать, я исследовал то, чем занимались эти потрясающие люди до того, как мне довелось с ними встретиться.

Но и для героев книги прошлое – это то, что нужно постоянно воссоздавать и заново изучать. Говоря о конце сороковых примерно шестьдесят лет спустя, Фрэнк Ауэрбах – один из главных очевидцев, способствовавших написанию этого текста, – заметил: «Я говорю от имени молодого человека, которого больше не существует и отдаленной инкарнацией которого я являюсь». Это истинно в отношении всех нас, когда мы погружаемся в далекое прошлое. К тому же часть искусствоведческой привлекательности этой темы состоит в том, что, в отличие от Парижа времен кубизма или, скажем, Венеции эпохи Ренессанса, мы имеем множество

свидетельств из первых рук. Некоторые принадлежат людям, которые раньше почти не рассказывали об этом.

Таким образом, «Модернисты и бунтари» – это коллективное интервью или биография множества людей, представляющих по крайней мере два поколения. Материалом для нее послужили записи, делавшиеся на протяжении трех десятилетий – многие тысячи слов. Книга составлена на основе интервью, зачастую не опубликованных, с важными свидетелями и участниками событий, включая Юэна Аглоу, Фрэнка Ауэрбаха, Георга Базелица, Джона Вертью, Питера Блейка, Фрэнка Боулинга, Джима Дайна, Аллена Джонса, Энтони Итона, Джона Касмина, Джеймса Киркмана, Р. Б. Китая, Патрика Колфилда, Леона Кософа, Джона Кракстона, Денниса Креффилда, Джона Лессора, Ричарда Морфета, Виктора Пасмора, Бриджет Райли, Эда Рушея, Ангуса Стюарта, Дафны Тодд, Джона Уоннакотта, Люсьена Фрейда, Терри Фроста, Говарда Ходжкина, Джона Хойленда, Дэвида Хокни и Джиллиан Эйрс.

Я взялся за книгу, полагая, что на картины воздействуют не только перемены в обществе и интеллектуальной жизни, но также индивидуальная восприимчивость и характер. Например, появление Фрэнсиса Бэкона не являлось исторически неизбежным. В самом деле, психологический и эстетический строй его личности был настолько необычным и в некоторых отношениях – странным, что до сих пор остается трудным для понимания. Но без Бэкона – или Фрейда, Рай-

ли и Хокни, чей вклад также стал уникальным, – эта история наверняка была бы совершенно другой.

Границы каждого рассказа в какой-то степени произвольны. Время – это континуум; почти ничто никогда не начинается и не заканчивается в определенный день или год. Книжки, однако, зачастую приходится завершать к сроку, хотя бы для того, чтобы их подготовка не растягивалась *ad infinitum*.

Хронологические параметры этой книги – с конца Второй мировой войны до начала семидесятых – соответствуют значимым поворотным пунктам в британской истории, как политическим, так и культурным. Первый совпадает не только с окончанием военных действий, но и с приходом правительства Эттли и началом длительного периода оптимизма и процветания, которые росли постоянно, хотя и не быстро. Второй поворотный пункт был менее четким; тем не менее в конце шестидесятых завершилась эпоха надежды и началось десятилетие кризиса и упадка.

В искусстве тоже были моменты, когда совершались перемены. После 1945 года произошло грандиозное расширение горизонтов. Мир лондонского искусства, до тех пор небольшой и провинциальный, обратил внимание на то, что делается в других местах; одновременно состав слушателей в художественных школах столицы стал намного более разнообразным – это касалось и пола, и происхождения. В середине семидесятых, напротив, живопись всех видов вышла из моды: ее забросили ради множества новых медиа, включавших

в себя перформанс, инсталляцию и радикально переосмысленную скульптуру.

С другой стороны, в истории искусства нет явно переломных моментов. Несколько самых значительных фигур, о которых идет речь в этой книге, начали свой творческий путь в тридцатых годах, среди них Уильям Колдстрим, Виктор Пасмор и сам Бэкон. Другие, как Фрейд и Джиллиан Эйрс, создали свои лучшие работы намного позже того периода, которым заканчивается эта книга. Некоторые – среди них Хокни и Ауэрбах – активно работали во время ее написания, пытаясь превзойти то, что уже сделали.

Вдобавок хронологические границы «Модернистов и бунтарей» определяются еще двумя параметрами: местом и средой. Разумеется, сосредоточенность на Лондоне не означает, что в других местах Соединенного Королевства, скажем в Эдинбурге, Глазго или Сент-Айвсе, не происходило ничего важного: как раз наоборот. Это были центры художественной жизни со своей историей. Соответственно, отъезд художников, таких как Патрик Херон и Роджер Хилтон, из Лондона влечет за собой их исчезновение из этого повествования. Кое-какие талантливые мастера, например Джоан Эрдли и Питер Ланьон, не фигурируют в нем вовсе, поскольку их зрелые работы были созданы далеко от Лондона. Надо признаться, что я проследил за некоторыми в их странствиях – за Бэконом, уезжавшим в Сент-Айвс, и за Хокни, отправившимся в Лос-Анджелес; оправданием здесь может

служить то, что они оставались лондонскими художниками, как выражался Хокни, «на натуре».

Я наложил на себя и другое ограничение: книга почти целиком посвящена живописи. Причина не в том, что скульптура, созданная в эти годы в Лондоне, не заслуживает внимания, а в том, что она принадлежит другой истории. Опять же там, где границы расплывчаты, я давал себе пространство для маневра. Это касается, например, живописцев Аллена Джонса и Ричарда Смита, перешедших к трехмерным объектам, или скульпторов – в том числе Энтони Каро, – которые использовали яркие компоненты и плоские формы в типично живописной манере.

Я сосредоточился на двадцати пяти годах, прошедших после окончания войны, по той причине, что сообщество художников в Лондоне тогда еще оставалось «деревней». Не то чтобы все хорошо знали друг друга – так не бывает и в большинстве настоящих деревень, – но это был относительно малый мир перекрещивающихся дружб и знакомств, иногда совершенно неожиданных. И разрыв между поколениями не был столь резким, как могло бы показаться в ретроспективе. Интересно отметить, что в начале шестидесятых Бэкон встречался и беседовал со студентами и выпускниками Королевского колледжа искусств, которые были моложе его более чем на двадцать пять лет.

Я считаю справедливым по сути сделанное в 1976 году замечание Р. Б. Китая относительно существования «реаль-

ной Лондонской школы». Действительно, в городе тогда работало довольно много крупных художников. Но фраза Китая вызвала замешательство: казалось, что имеется в виду сплоченное движение или группа мастеров, работающих в едином стиле, в то время как такой общности не было – и вообще Китай рассуждал не о том. Он объяснил мне, что употребил это слово «в том же смысле, в каком говорят о "парижской школе" или "нью-йоркской школе", то есть в самом широком».

К Лондонской школе зачастую относят только художников-фигуративистов, но даже среди них существовали огромные различия: в этот круг входили и Леон Кософф, и Патрик Колфилд, а также видные абстракционисты, работавшие в Лондоне. Никакой стилистический ярлык не может быть отнесен к Фрэнсису Бэкону и Бриджет Райли одновременно. Более того, как указывал Китай, в этот период Лондон сделался, подобно Нью-Йорку и Парижу, многонациональным центром, в котором «множество интересных художников воздействуют друг на друга». Многие приехали из других мест: сам Китай был родом из Огайо, Фрэнк Боулинг – из Британской Гвианы, а Паула Регу – из Португалии.

Одна из основных тем «Модернистов и бунтарей» – это барьер между «абстрактным» и «фигуративным», который казался настоящим «железным занавесом», но на самом деле был намного более проницаемым. Кто-то пересекал эту границу в обоих направлениях, и не один раз; в творчестве дру-

гих, скажем Говарда Ходжкина, это различие провести вообще невозможно. Правда, составляющая посыл моей книги, заключается в том, что все они были одержимы, пользуясь определением Джиллиан Эйрс, «тем, что еще можно сделать в живописи». Все они разделяли убеждение, что краски позволят им сотворить то, что не могло быть сотворено никак иначе – например, с помощью фотографии. Вот их общее кредо – уверенность в том, что средствами искусства, история которого уходит в глубь веков, можно создавать свежие, чудесные произведения.

Глава 1. Люсьен в юности: искусство военного времени в Лондоне

Он был воплощением жизни, словно не совсем человек, а лепрекон, подменыш и, если бы существовал мужской вариант, – ведьма.

Стивен Спендер о юном Люсьене Фрейде¹

В 1942 году Лондон был сильно разрушен. Роберт Кэхун, молодой художник, приехавший из Шотландии за год до этого, был поражен увиденным. «Разрушения в Вест-Энде невероятны, – писал он, – целые улицы завалены булыжником и гнутым железом»². Он заметил «небольшую пирамиду в Гайд-парке» – нагромождение обломков разрушенных домов. Можно предположить, что его, как и всякого художни-

¹ Цит. по: Warner M. Lucian Freud: the unblinking eye // New York Times Magazine. 4 December 1988. Если не оговорено особо, все цитаты Фрэнка Ауэрбаха, Георга Базелица, Фрэнка Боулинга, Джона Вертью, Джима Дайна, Аллена Джонса, Энтони Итона, Энтони Каро, Джона Касмина, Джеймса Киркмана, Р. Б. Китая, Джона Кракстона, Денниса Креффилда, Джона Лессора, Генри Манди, Ричарда Морфета, Виктора Пасмора, Бриджет Райли, Роберта Раушенберга, Эда Рушея, Ричарда Смита, Дафны Тодд, Джона Уоннакотта, Терри Фроста, Дэвида Хокни и Джиллиан Эйрс взяты из бесед с автором в 1990–2018 годах.

² Цит. по: Clark A., Dronfield J. Queer Saint: The Cultured Life of Peter Watson. London, 2015. P. 177.

ка, это зрелище одновременно захватывало и пугало.

Грэм Сазерленд, в то время один из самых известных британских художников поколения «до сорока», прибыл в Лондон поездом из Кента, где жил, чтобы запечатлеть это разорение. Он никогда не забывал свою первую встречу с Сити, разбомбленным во время Лондонского блица осенью сорокового года. «Тишина, мертвая тишина, если не считать звона падавшего время от времени стекла – этот звук напоминал мне музыку Дебюсси»³. Сазерленд видел в разрушенных зданиях живых, страдающих существ. Перекрученная шахта лифта, которая всё еще стояла среди развалин дома, показалась ему похожей на «раненого тигра с картины Делакруа».

³ Цит. по: *Yorke M. The Spirit of Place: Nine Neo-Romantic Artists and their Times.* London, 1988.



Люсьен Фрейд

Около 1943

Фото Иэна Гибсона Смита

Это был осажденный город, едва избежавший вооруженного захвата. Искусство, как и любой другой аспект жизни, было нормировано и урезано. В Национальной галерее экспонировалась лишь одна картина в месяц.

Война изолировала Лондон от остальной Европы и усилила замкнутость, присущую британцам как нации. Художники пребывали на военной службе и в лагерях для военнопленных, преподавали в колледжах или копали картошку, отказавшись идти в армию по идейным соображениям, – но в их головах рождались новые идеи. Лишь некоторые, как Кэхун, уже работали среди разбомбленных развалин Лондона.

В том же году, когда Кэхун описывал разрушенный город, два молодых художника, которым едва исполнилось девятнадцать, поселились на Аберкорн-плейс в Сент-Джонс-Вуде, одном из северных районов Лондона. Это было красивое террасное здание, выполненное в классическом стиле начала девятнадцатого века. В нем было три этажа, так что каждый смог занять отдельную студию (нижний этаж занимал музыкальный критик, которого с течением времени всё больше раздражали новые соседи). Новых арендаторов звали Джон Кракстон и Люсьен Фрейд. Ни тот ни другой не состояли на военной службе: Кракстон не прошел медицинскую комиссию, Фрейд служил на торговом флоте и был комиссован по состоянию здоровья. Таким образом, при финансовой поддержке щедрого патрона, Питера Уотсона, они могли сво-

бодно вести la vie de bohème⁴ в стиле Второй мировой войны.

В соответствии с разорением, царившим вокруг, обстановка, созданная Фрейдом и Кракстоном, была полна обломков и растений с острыми листьями – и пропитана запахом смерти. Убранство дома № 14 на Аберкорн-плейс выглядело, по словам Кракстона, «весьма причудливо». Оба художника скупали оптом старые гравюры в аукционном зале на близлежащей Лиссон-Гроув, где можно было приобрести пятьдесят-шестьдесят штук за десять шиллингов. Некоторые продавались в красивых рамах, которые они оставляли, разрывая и сжигая сами гравюры. «Мы клали стекло на пол – новый лист для каждого закадычного друга, – так что вход в нашу maisonette, как назывались эти жилища, был покрыт десятком треснувших листов, которые хрустели под ногами и сильно раздражали человека, жившего под нами». Всё это дополнялось массой головных уборов, висевших на крючках в холле – «любых, какие мы только могли найти», включая полицейские шлемы, – а на верхнем этаже всё пространство занимала коллекция «огромных колючих растений, которые выращивал Люсьен». У Фрейда к тому же имелась набитая голова зебры, купленная на Пикадилли у известного таксидермиста Роуланда Варда. Она заменяла ему в городе лошадей, которых он полюбил еще ребенком, когда учился ездить верхом в усадьбе под Берлином, принадлежавшей его деду по материнской линии. Трупы разнообразных животных, не

⁴ Богемную жизнь (франц.). – Примечание переводчика.

обработанные и не смонтированные, были излюбленными объектами как Фрейда, так и Кракстона. Время от времени обоняние музыкального критика страдало от вони разложения, доносившейся сверху.

Однажды влиятельный арт-дилер Оливер Браун из Leicester Galleries договорился с Кракстоном, что посмотрит его работы в студии. Но, к несчастью, художник забыл о договоренности и мирно спал в доме своих родителей. «Браун прибыл в котелке, с портфелем и сложенным зонтиком, позвонил в дверь, которую, к его удивлению, открыл обнаженный Люсьен, стоявший на битом стекле». Его появление, несомненно, произвело большое впечатление на Брауна. Фрейд с ранних лет поражал людей, настолько удивительной личностью он был. Кракстон вспоминает шестнадцатилетнего Фрейда, появившегося у него в доме в конце 1930-х:

Люсьен был весьма своеобразен, он противостоял всему. Он *ужаснул* моих родителей обилием волос – буйной, непокорной копной: в те дни он был очень экстравагантен. Мама сказала: «Боже, мне бы не хотелось, чтобы кто-нибудь из моих детей выглядел так».

Художественный редактор и писатель Брюс Бернард – брат журналиста Джеффри и поэта Оливера – познакомился с Фрейдом во время войны и был поражен его «экзотической и даже демонической аурой»⁵ (мать Бернарда, как и

⁵ Bernard B. Painter Friends // From London: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews,

мать Кракстона, считала, что знакомство с этим юношей может быть опасным). Критик Джон Рассел, вспоминая то время, сравнивал молодого Фрейда с Тадзио, персонажем новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1912): «обаятельный юноша», который, казалось, «символизировал творческое начало»⁶. В кругах, близких к журналу *Horizon* и его спонсору Питеру Уотсону, «от него ожидали чего угодно». Но его путь и значимость его творчества в 1942 году предсказать было нелегко. Кто бы мог угадать тогда, что он станет – снова процитируем Бернарда, – «одним из величайших портретистов в европейском искусстве»⁷.

Семьи Фрейда и Кракстона жили в Сент-Джонс-Вуде, неподалеку от Аберкорн-плейс (поэтому Кракстон предпочитал на ночь возвращаться в семейное гнездо). Гарольд Кракстон, отец Джона, был профессором в Королевской академии музыки; отец Фрейда Эрнст, архитектор, был младшим сыном Зигмунда Фрейда, основателя психоанализа. Семейство Фрейдов жило в Берлине, но покинуло Германию вскоре после прихода к власти нацистов. Люсьен получил прекрасное воспитание центрально-европейского образца, а когда ему исполнилось десять, продолжил образование в закрытых английских школах: из каждой его выгоняли за

Auerbach, Kitaj / Exhibition Catalogue. London, British Council, 1995. P. 45.

⁶ Russell J. Introduction // Lucian Freud / Exhibition Catalogue. London, Arts Council, 1974. P. 7.

⁷ Bernard B., Birdsall D. Lucian Freud. London, 1996. P. 7.

необузданное поведение.

Окружение Кракстона и Фрейда было в высшей степени необычным: искусство для этих людей являлось неотъемлемой частью повседневной жизни. В Лондоне – и в Британии – в начале сороковых всё было совсем по-другому. Если кто и выбирал профессию художника, что случалось редко, он сталкивался с непониманием. Фрейд вспоминал: «Быть художником в то время не считалось серьезным занятием. Когда я говорил в компании, что я художник, мне отвечали: «Я спрашиваю не о твоём хобби"». В то время, полагал он, в Британии насчитывалось с полдюжины художников, зарабатывавших на жизнь только своим трудом, – Огастес Джон, Лора Найт, Мэтью Смит и, возможно, еще один-два. Видные эдвардианские портретисты процветали, и Фрейд в юности убедился в этом: «Огастес Джон пишет в мемуарах, что Уильям Орпен держал в прихожей тарелку с деньгами для вспомоществования менее удачливым художникам – правда, когда я спросил об этом Джона, он объяснил: "Там была одна мелочь"». Скучность этих щедрот показывает уровень запросов местных художников.

Желая получить источники вдохновения и познакомиться с новыми течениями, лучшие британские художники невольно обращали свои взгляды на Францию. Уолтер Сикерт, умерший в январе 1942 года, когда Фрейд и Кракстон поселились на Аберкорн-плейс, был одним из самых талантливых и значительных живописцев, работавших в Лондоне в

первой половине двадцатого века. Но он всегда ощущал, что «дух живописи витает над Парижем, его надо искать на берегах Сены»⁸. Соответственно, он проводил много времени по ту сторону Ла-Манша. По сути, Сикерт был прав. В тридцатых-сороковых годах, вспоминает Фрэнк Ауэрбах, «люди в Париже обладали интеллектуальной энергией, выработанными критериями и усердием». В искусстве Лондон долгое время оставался тихой заводью даже перед войной.

Людам, с которыми Фрейд встречался на вечеринках, казалось странным, что перед ними художник, ну а художник-модернист – это было непонятно вдвойне. Смущение и недоверие честолюбивого художника-рекламщика, которого в фильме 1942 года «Слишком робкий» сыграл комик и певец Джордж Формби, было вполне предсказуемой реакцией. В одной из сцен он оказывается в «Школе современного искусства», где студенты пишут картины сюрреалистического толка. «Где же у него руки и ноги?» – восклицает он в комическом замешательстве, рассматривая одну из картин. «О, – манерно отвечает художник, которого играет Чарльз Хоутри, – мы от этого абстрагируемся».

По странной случайности, Фрейд сыграл в «Слишком робком» роль начинающего художника – один из двух фильмов, в которых он участвовал как статист. А в реальной жизни Питер Уотсон отправил обоих юных художников на курс рисования с натуры в Голдсмитский колледж на юге Лондо-

⁸ Sickert W. A Free House! / ed. by Osbert Sitwell. London, 1947. P. 183.

на, чтобы они совершенствовали свое умение (Кракстон называл свои собственные рисунки «хаотичными», а рисунки Люсьена на этом этапе – «очень плохими»). Фрейд и в самом деле считал, что у него «полностью отсутствует природный талант». Тем не менее в его ранних рисунках была энергия и – то, чего многим художникам так и не удается достичь, – индивидуальный почерк. Фрейд намеревался совершенствовать его, наблюдая и постоянно рисуя. Графика в этот период казалась ему гораздо более легкой, чем живопись, которой он совсем не владел.

Курс, который посещали Фрейд и Кракстон, выглядел более традиционно, чем в «Школе современного искусства», изображенной в «Слишком робком», и их нешаблонные попытки, как вспоминает Кракстон, вызывали критические замечания:

Мы оба решили – возможно, из-за Пикассо, – что будем проводить одну линию. Обычно, рисуя обнаженную натуру, проводят примерно двадцать пять линий, и ваш глаз улавливает правильную.

Мы решили, что это увертки, поэтому стали рисовать одной линией всех обнаженных. Тени клали, ставя точки, что, разумеется, вызывало массу замечаний вроде такого: «Что это за сыпь?»



Круг общения Фрейда и Кракстона был довольно узким, почти все знали друг друга. Людей связывали сложные любовные отношения, в которых пол и семейное положение не играли большой роли. Это была территория лондонской богемы, «пространство толерантности», как называл ее Дэвид Хокни. В середине двадцатого века на этой территории царили отношения, которые получили широкое распространение лишь через полвека. В том, что касается принятия особенностей и крайностей, это был микрокосм будущего. Жить в Лондоне во время войны, вспоминает Кракстон, было «всё равно что выбираться из расщелины – всё сужалось, пока не осталось практически ничего. Все слегка свихнулись от бомб». Он и Фрейд ездили на велосипедах с Аберкорн-плейс в Сохо, где собирались многие из оставшихся в Лондоне деятелей литературы и искусства и каждую ночь происходили бурные вольные вечеринки:

Сохо оказался весьма удобным местом во время войны для тех, кто хотел жить; там имелся элемент опасности, и это было здорово. Можно было встретиться со всеми друзьями сразу, можно было потихоньку сговориться и пойти вместе выпить. Все они крепко выпивали – как и ты сам. Всё, что я помню о Дилане Томасе, – это пошатывающаяся фигура с пинтой

пива в руке. Но там все пошатывались. Кэхун и [Роберт] Макбрайд отправлялись в тур по барам Фицровии. Но, как правило, Люсьен, Дилан и я застревали в Сохо.

Кэхун и Макбрайд, известные как «два Роберта», шотландские художники и алкоголики, фактически – хотя в то время, разумеется, нелегально – состояли в браке и были признаны и уважаемы, несмотря на свое поведение, порой невероятно агрессивное. Когда Макбрайда познакомили с поэтом Джорджем Баркером, он протянул руку и раздавил бокал, который тот держал в руке. Поэт в ответ нанес Макбрайду такой удар кулаком по голове, что тот потом утверждал, будто на несколько дней оглох на одно ухо (вечер тем не менее закончился вполне дружески). Кракстон «находил Кэхуна и Макбрайда чудесными людьми, когда они не были слишком пьяны». Кэхун ни разу не ударил его по лицу, «хотя не раз ударял других. Они всегда ругали английский язык, но мне это нравилось, было довольно забавно». Фрейд видел более важную сторону характера Кэхуна. «В нем было нечто истинное, – считал он. – Он казался обреченным, и в то же время в нем было какое-то величие. Он видел, насколько трагично его положение, и знал, что с этим ничего не сделать».

Лондонский мир искусства был невелик и к тому же заметно сжался с 1939 года. Несколько заметных людей уехали; художник-абстракционист Бен Николсон и его жена, Барбара Хепурт, ради безопасности отбыли со своими малень-

кими детьми в Сент-Айвс (Корнуолл) и не вернулись. Другие, те, кто появится на страницах этой книги, в 1942 году испытывали свою судьбу на войне. Роджер Хилтон, видная фигура абстракционизма пятидесятых, в августе 1942 года, когда шла битва за Дьепп, попал в плен к немцам и оказался в лагере для военнопленных Stalag VIII-B в Силезии. Виктор Пасмор, в то время писавший романтические пейзажи, пробовал зарегистрироваться как отказник. Это ему не удалось, и его призвали в армию, откуда он попытался дезертировать. Некоторое время Пасмор провел в тюрьме, затем его освободил суд, на котором Кеннет Кларк, директор Национальной галереи, дал показания в его пользу, заявив с курьезной точностью, и довольно справедливо, что Пасмор – «один из шести лучших художников Англии». В то же время друг Пасмора Уильям Колдстрим стал армейским офицером и, наряду с выполнением других заданий, занимался военным камуфляжем.



Роберт Колхоун и Роберт Макбрайд
Около 1953

Оставшиеся в Лондоне художники по той или иной причине были признаны непригодными к военной службе или уволены с нее. В 1943 году Джон Минтон – многообещающий художник, который будет часто встречаться на страницах этой книги, – оказался совершенно не на своем месте в инженерных войсках. На следующий год он получил офицерское звание, но вскоре был уволен из-за психологических проблем: по рассказам, он лег на плац и отказывался встать. В послевоенные годы Минтон стал одним из самых успешных молодых художников Лондона, наряду с Кэхуном, Макбрайдом и юными Кракстоном и Фрейдом. Ретроспективно этих художников можно рассматривать как группу – иногда их называют «неоромантиками». Но в то время не существо-

вало ни манифеста, ни оформленного движения.

Однако их отличали некоторые общие черты. Все они в этот период занимались преимущественно графикой, а не живописью и зачастую выполняли книжные и журнальные иллюстрации, то есть были тесно связаны с литературой. Их объединяли как связь с издательствами, так и визуальный стиль. Работы Минтона и его друзей, Кита Вогана и Майкла Айртона, часто появлялись в серии *Penguin New Writing* и других книгах, издаваемых Джоном Леманном. Фрейд, Кракстон, Кэхун и Макбрайд сохраняли верность журналу *Horizon*, Питеру Уотсону и его окружению. Редактором был Сирил Коннолли, которому в самом начале помогал Стивен Спендер – бисексуал, слегка влюбленный в Фрейда, как и Уотсон. «Своим замечательным талантом и личным магнетизмом, – отмечал Брюс Бернард, – Фрейд привлекал внимание "представителей того слоя общества, который отличала гомосексуальная ориентация и который играл важную роль в британской культурной жизни"»⁹. Бернард указывал, что только эти люди – среди них были Уотсон и Спендер – поощряли блестящих, но нестандартно мыслящих молодых художников. В результате их увлечения *Horizon* в 1940 году опубликовал один из рисунков семнадцатилетнего Фрейда.

Творчество большинства перечисленных выше художников (кроме Фрейда) было отмечено тягостным сочетанием ностальгии и кошмара. Рисунок Кракстона тушью и мелом

⁹ Bernard B., Birdsall D. Lucian Freud. P. 9.

Спящий в пейзаже (1942) – одна из его ранних и самых памятных работ. Полумесяц заимствован у романтика девятнадцатого века Сэмюэла Палмера, к чьим работам тогда вновь пробудился интерес (Минтон шутил по поводу того, насколько полумесяц оказался «кстати» во время войны), в то время как угрожающе-колючие растения ближе к миру *Герники* Пикассо, чем к сельской идиллии.

Хотя прообразом спящего послужил еврей-беженец из Германии Феликс Браун, живший в семье Кракстон, эта работа существенно отличается от других произведений Кракстона, в том числе от фантазийных. По мнению его наставника Грэма Сазерленда, художник намеревался изобразить мир своего воображения:

Сазерленд говорил, что в живописи надо многое придумывать, он настаивал на этом. Он брал элементы пейзажа, соединял их и придумывал, используя природные формы. Он был точен только при изображении лица.



Джон Кракстон
Спящий в пейзаже
1942

Кракстон, в отличие от Фрейда, сосредоточился на воображении. Эти молодые люди, у которых были одни и те же покровители и коллекционеры, один и тот же адрес, многим казались парой. Даже внутри художественного рынка их считали – по крайней мере, некоторое время – содружеством, устраивающим совместные выставки. Но они не были парой. И не были, как постепенно выяснилось, художниками одного типа. В этом заключалась ценность их дружбы, полагал

Кракстон: «Думаю, нас связывало то, что мы рисовали каждый в своем стиле», – и добавлял с оттенком неодобрения: «Люсьен, разумеется, *никогда* не придумывал. Ему это казалось очень трудным». На взгляд Кракстона, это было недостатком. Однако утверждение Кракстона не совсем справедливо. В ранних альбомах для зарисовок и в картинах Фрейда присутствует воображение. В *Комнате художника* (1943–1944), например, голова зебры с Аберкорн-плейс становится огромной и заглядывает в окно студии. С течением времени Фрейд всё больше и больше склонялся к изображению действительности – того, что видит перед собой, – и постепенно отходил от того, что Сазерленд называл «придумыванием»: от вымышленных объектов.

Гёте назвал свою автобиографию *Dichtung und Wahrheit* – «Поэзия и правда». Но, разумеется, они не исключают друг друга. Фрейд нашел собственную и очень своеобразную поэзию в правде. Бесчисленные противопоставления и сочетания визуальной правды и поэзии использовались лондонскими художниками в течение многих лет, пока они шли к абстракции и социальному реализму, к дисциплине геометрии, богатству цвета и свободной выразительности самого пигмента, к поп-арту и оптической правде.

Часть этих достижений была связана с тем, что уже ушло, – например, с Сикертом, – но с окончанием войны маленький мир лондонских художников вдруг стал намного шире. Восьмого мая 1945 года в Европе наступил мир, и

Кракстон и Фрейд отправились на континент, хотя в первый раз им не удалось далеко уехать. В то лето они добрались до островов Силли, которые после ограничений времен войны казались почти за границей. Затем они безуспешно пытались пересечь Ла-Манш в рыбацких лодках, чтобы посмотреть выставку Пикассо в Париже (пограничники заметили и вернули их). В 1946 году оба наконец очутились во Франции. Там они встретили того, кто оказался для Фрейда гораздо важнее – и как человек, и как художник, – чем Пикассо или кто-либо другой: работавшего в Париже Фрэнсиса Бэкона.

Глава 2. Папа Фрэнсис

Арбитры вкуса указывали на правую сторону сцены со словами: «Грэм Сазерленд будет следующим заслуживающим внимания художником». Но тут по авансцене, ковыряя в носу, неторопливо прошел Фрэнсис. И всё изменилось.

Фрэнк Ауэрбах, 2017

Однажды Люсьен Фрейд посетил Грэма Сазерленда в Кенте и, поскольку «был молод и чрезвычайно нетактичен», – что не может, рассуждал он шестьдесят лет спустя, служить оправданием, – решил задать вопрос: «Кто, по вашему мнению, величайший художник в Англии?»¹⁰ Сазерленд, обладавший естественным самомнением большого художника, вероятно, считал таковым именно себя – с чем согласились бы многие, в том числе Кеннет Кларк и Джон Кракстон.

Но ответ Сазерленда был неожиданным: «О, это человек, о котором вы не слышали. Он – нечто среднее между Вюйаром и Пикассо. Он никогда не выставляется и ведет необычную жизнь. Создав картину, он, как правило, ее уничтожает». Его звали Фрэнсис Бэкон, и сказанное о нем настолько заинтересовало Фрейда, что он вскоре договорился о встрече

¹⁰ *Smee S., Bernard B., Dawson D. Freud at Work. London, 2006. P. 9.*

че с этим таинственным человеком.

* * *

Была середина сороковых годов. Удивительно, что Фрейд до сих пор не встречал работ Бэкона и не слышал его имени. Оглядываясь назад, нужно отметить, что послевоенный период в Британии начался с групповой выставки года в лондонской галерее Lefevre (в апреле 1945), где Бэкон экспонировал две работы, одной из которых был триптих *Три этюда фигур у подножия Распятия* (1944), ныне хранящийся в галерее Тейт.

Посетители выставки были ошеломлены полотнами Бэкона. По словам Джона Рассела, те приводили людей «в полное оцепенение»¹¹. Центральная фигура напоминала страуса без перьев, чья длинная, толстая, трубчатая шея заканчивалась не ловко забинтованным человеческим ртом. Как и его сотоварищи с обеих сторон, он казался загнанным в угол и готовым к нападению, «ждушим возможности стащить зрителя вниз, на свой уровень»¹². Это бы ли «настолько беспрочно-ужасные образы, что при виде их мозг со щелчком схлопывался»¹³. Это было искусство, способное повергнуть зрителя в шок, но мимо него было трудно пройти. Кошмар

¹¹ *Russell J. Francis Bacon. London, 1971. P. 10–11.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

не просто таился в пейзаже, незримый, как в работах неоромантиков: он был здесь, огромный и ужасный, он надвигался на вас.

И всё же в этот момент у Бэкона было много общего с Сазерлендом и некоторыми другими британскими художниками его поколения. Основное влияние на Бэкона, как он открыто признавал, оказал Пикассо, и в этом он вряд ли был одинок. То же самое можно сказать о скульпторе Генри Муре, другом хорошо известном британском художнике, также представленном на выставке в галерее Lefevre. Исходным пунктом для Мура был монументальный классицизм женщин Пикассо начала двадцатых годов и созданные им несколько позже странные ню, похожие на примитивные морские создания. Но Мур, что характерно, превратил их в нечто более спокойное и монотонное. Дэвид Хокни подытожил это так: «Генри Мур получился из рисунков Пикассо недели за две». Сазерленд тоже был в долгу перед великим испанцем. В самом деле, практически любой художник в Британии – и в Европе, – который не был наследником салонной викторианской живописи, открыто заимствовал у него.

Бедный Дункан Грант, один из лучших живописцев группы Блумсбери! Его попытки писать так, как делал Пикассо до 1914 года, безнадежно провалились, если не говорить об оформлении интерьеров. Дела Бена Николсона шли лучше: он брал кубистские натюрморты Пикассо и убирал из них си-

ду и энергию, которые заменял очарованием и остроумием (в истинно британском духе). Николсон действовал так же, как его соотечественники-британцы, убирая агрессию, сексуальное насилие и неприкрытую жестокость, которые были эмоциональным двигателем искусства Пикассо. В Бэконе же необычно то, что он не смягчал этих особенностей, а скорее усиливал. Пикассо, говорил он, был «ближе к тому, что я ощущаю как дух нашего времени»¹⁴, чем любой другой художник.

Знакомство с работами Пикассо, как он позднее утверждал, помогло ему стать художником. В шестнадцать лет Бэкон был бесцельно бродившим подростком, малообразованным, без явных талантов, если не считать способности привлекать мужчин старше себя, делать их своими любовниками и использовать их. Но много времени спустя он считал, что если ты в юности не плывешь по воле случая, тебе не найти собственного «я» и подлинной цели. Выгнанный из фамильного дома в Ирландии после громкого скандала с отцом, капитаном Энтони Эдвардом Мортимером Бэконом, который застал его разгуливающим в нижнем белье матери, он уехал странствовать по Европе. Во Франции в 1927 году он начал изучать искусство. В его памяти осталось *Избиение младенцев* Никола Пуссена (около 1628, Музей Конде, Шантийи) – невероятно жестокая картина в афористичном клас-

¹⁴ Stephens C. Francis Bacon and Picasso: www.my.page-flip.co.uk/?userpath=00000013/00012513/00073855/&page=5

сическом стиле. Выставка графики Пикассо, которую он видел в Париже, пожалуй, произвела на него не менее сильное впечатление. И он решил – если не тогда, то двумя годами позже (в жизни молодого Бэкона многое остается неясным) – стать художником.

Крупнейшие художники-профессионалы (например, Фрейд и Дэвид Хокни) в детстве охотно занимались рисунком и живописью. Бэкон в школьные годы проявлял мало интереса к искусству – как и ко всему прочему, по свидетельствам современников. Озарение, сделавшее Бэкона художником, случилось после знакомства с работами высочайшего уровня и, вероятно, заставило его принять два смелых решения. Во-первых, он попытался, не имея предварительной подготовки и даже признаков большой одаренности, сделать всё самостоятельно. Во-вторых, он почувствовал, что в живописи, если не ставить целью соперничать с самыми великими, нет большого смысла следовать стандартам, заданным Пуссеном и Пикассо. Быть неплохим живописцем недостаточно. Парадоксально, но именно серьезность, с какой он взялся за это ремесло, сделала Бэкона – на первый взгляд, он мог показаться дилетантом, который проводит время за шампанским и азартными играми, – живописцем, отличающимся от других британских художников его поколения.



Фрэнсис Бэкон

Три этюда фигур у подножия распятия

Около 1944

Фрэнк Ауэрбах, появившийся на художественном горизонте Лондона пару лет спустя после выставки с *Тремя этюдами к фигурам у подножия распятия*, констатировал, что британские художники старшего поколения, с которыми он сталкивался, грешат ленью и дилетантством:

Помню, художники спрашивали друг друга в пабах: «Ты работаешь?» – как будто существовал выбор – иногда работать, иногда нет. Было не вполне прилично очень стараться или находить это занятие слишком трудным. Такое встречалось сплошь и рядом.

Бэкон, напротив, не сомневался, что если уж заниматься этим, то единственной целью должно стать создание шедевра. Он мечтал о картине, которая упразднит всё сделанное им ранее. Проблема была в том, что почти ничего из сделан-

ного его не устраивало.

* * *

В баре для знакомств в Париже Бэкон, будучи подростком, встретил человека, который сказал ему: главное в жизни – то, как ты подашь себя. Это замечание поразило Бэкона, и, кажется, он в самом деле прожил жизнь в соответствии с ним. Он создал себя сам в гораздо большей степени, чем почти все остальные художники. Вначале он претендовал на то, чтобы быть дизайнером модернистской мебели в стиле Баухауса и современных парижских интерьеров. Его работы привлекали внимание, но он резко изменил направление, когда ему было двадцать с небольшим, став живописцем. Самое поразительное, что, за исключением нескольких несистематических уроков, он так и не получил никакого образования.

Бэкон почерпнул какую-то информацию от Роя де Местра, уроженца Австралии, живописца, который был старше его на пятнадцать лет. Бэкон состоял с ним в близких отношениях в конце двадцатых – начале тридцатых годов: возможно, их дружба не была связана с сексом, но, безусловно, включала наставничество в живописи. Де Местр мог ответить на вопросы Бэкона о том, как класть краску на холст, хотя его приводило в недоумение, как человек с таким утонченным пониманием искусства – полученным только в ре-

зультате рассматривания – может задавать по-детски простые вопросы о том, как это делается. Он точно не учил Бэкона рисовать – так, как обычно учили студентов художественных школ, вдалбливая в них навыки. Соответственно, Бэкон рисовал не слишком хорошо, как единодушно признавали другие художники и его друзья. Люсьен Фрейд говорил:

Фрэнсис зависел от вдохновения, чем объясняется его раздражительность. Он не был обучен и вообще не умел рисовать, но был великолепен, когда ему удавалось что-нибудь благодаря вдохновению. Не очень хорошо владея линией, Бэкон обладал огромным интуитивным чувством краски – ее плотности, ее текучести, всего, что она может дать. Это, не говоря уже об эмоциональной нагрузке – гротескном ужасе, – делает выдающимися *Три этюда фигурам у подножия Распятия* и другую картину Бэкона, *Фигура в пейзаже* (1945), экспонированную в галерее Lefevre в 1945 году. Они были, как говорят историки искусства, «живописными».

Вот еще одно замечание относительно творчества Бэкона, простое, но существенное: он любил краску. Она оказывалась везде. Места, где он работал, были заляпаны краской. В сороковых годах он снимал квартиру в нижнем этаже дома № 7 на Кромвель-плейс, между станцией метро «Южный Кенсингтон» и Музеем естественной истории. В этом здании середины девятнадцатого века прежде жил прерафаэлит Джон Эверетт Милле, затем фотограф Э. О. Хоппе. Жи-

лице Бэкона поражало каждого посетителя смесью поблекшей роскоши и жуткого беспорядка. Стоявшие в похожей на пещеру комнате диваны с испачканной чинцевой и бархатной обивкой отличались, по мнению Майкла Уишарта, «потускневшим великолепием» и порождали «забытое ощущение ушедшего эдвардианского блеска». Тайнственно мерцали две огромные уотерфордские тусклые люстры.



Фрэнсис Бэкон

1950

Фото Сэма Хантера

Это напоминает описание декораций к какой-то готической драме. По сути, то была замечательная, разрушительная пародия на традиционную семейную жизнь. Эрик Холл, богатый покровитель и любовник Бэкона – намного старше его, – давал деньги на домашнее хозяйство. Кроме средств, получаемых от Холла, у Бэкона были и другие источники дохода: запрещенные азартные игры и, при необходимости, небольшие магазинные кражи. И в том и в другом принимала участие его бывшая няня, Джесси Лайтфут, которая к тому времени прожила с ним уже пятнадцать лет. На Кромвель-плейс она спала на столе. Похоже, что няня Лайтфут исполняла свою всегдашнюю роль: она была Бэкону вместо матери. Роль отца – не злобного и отталкивающего, а нежного и щедрого – играл Эрик Холл.



Фрэнсис Бэкон
Фигура в пейзаже
1945

Джон Кракстон так отзывался о студии на Кромвель-плейс: «По правде говоря, чудесная». Он выбрал одну деталь, которая символизировала смесь роскоши и убожества, характерную для Бэкона как художника и человека: «У Фрэнсиса на полу лежал огромный турецкий ковер, и он был весь заляпан краской». Кэтлин Сазерленд, которая вместе с мужем Грэмом обедала там примерно раз в неделю, вспоминает, что «салатница была вымазана краской, а на картине красовалась салатная заправка» (но «еда и вино были превосходны, а разговоры чудесны») ¹⁵. Действительно, квартира и мебель сливались с краской и *vice versa* ¹⁶: то и другое соединилось в «Фигуре в пейзаже».

На самом деле там нет фигуры, только часть ее – нога, рука и лацкан; остальное исчезает в черной пустоте. Остаются фрагменты пустого костюма. В основе картины лежит фотография Эрика Холла, сидящего в Гайд-парке. Но локация, по-видимому, перенесена в африканский буш, а предмет, напоминающий пулемет, находится сбоку фигуры – или, вернее, ничем не заполненной одежды. Текстура последней, как объяснял Бэкон критику Дэвиду Сильвестру, была элементом картины, который в момент вдохновения он соединил с фрагментом комнаты:

Вообще-то, на костюме вообще нет краски, кроме очень тонкого слоя жидкости, на которую я положил

¹⁵ *Berthoud R. Graham Sutherland: A Biography. London, 1982. P. 129.*

¹⁶ Наоборот (*лат.*). – Примечание переводчика.

пыль с пола – я думал о том, как передать фактуру слегка пушистого фланелевого костюма. И вдруг мне пришло в голову взять немного пыли. И видите, как хорошо это подошло к приличному серому фланелевому костюму¹⁷. Всё это было характерно для Бэкона: прежде всего стремление к осязаемой детали – изображение серого фланелевого костюма должно было выглядеть не просто верно, но так, как будто его можно было верно ощутить, как если бы ласкающие пальцы дотрагивались до «шершавой» поверхности. Стремление к реализму, который должен был активировать нервную систему, являлось одним из основных стимулов для Бэкона как художника (что, кстати, отличает его от Пикассо; несомненно, именно поэтому Сазерленд добавил более «шероховатую» живопись Вьюяра в краткий рассказ о том, что напоминают работы Бэкона). В интервью, данных Бэконом, повторяется мысль о поисках изображения, которое воздействовало бы живее или «острее» на нервную систему. Характерно также, что он пробует сделать то или иное не под влиянием момента, сделать что-то неслыханное, что-то необычное в техническом смысле, вроде наклеивания пыли на картину. Бэкону нравились импровизация и случайность. Во многих отношениях его картины в самом прямом, физическом смысле выросли из плодородного хаоса, которым он был окружен, – среди прочего это могла быть, например,

¹⁷ *Sylvester D. Interviews with Francis Bacon. London, 1975. P. 192.*

пыль на костюме.

Бэкон благоденствовал в своем беспорядке. Он был необыкновенно тесно связан со своими картинами. Подобно тому, как частицы его окружения попадали на картины, он сам оказывался в краске. Люсьен Фрейд вспоминает: «Фрэнсис всегда смешивал краски на предплечье» (пока у него не «развилась аллергия или что-то вроде, и пришлось прекратить»). Эта привычка, по мнению Джона Ричардсона, привела к отравлению скипидаром, из-за чего он в конце концов перешел на акриловые краски. Как говорят, студент, встречавший Бэкона в тот краткий период, когда художник работал в Королевском колледже искусств (начало тридцатых годов), видел, как он смывал краску с плеч.

Напротив, употребление им косметики – полностью отвергаемое в Лондоне середины сороковых – было, по мнению Ричардсона, разновидностью раскрашивания тела, фактически перформансом. Бэкон давал отрасли щетине, чтобы на нее можно было нанести косметику. Когда та начинала напоминать негрунтованную обратную сторону холста (на которой он предпочитал работать), он брал косметику *Max Factor* и наносил ее на лицо «широкими мазками по всей щетине»¹⁸, как обычно писал картины.

Эта одержимость краской была одной из особенностей, отличавших Бэкона от многих его собратьев. В сообществе

¹⁸ *Richardson J. The Sorcerer's Apprentice: Picasso, Provenca and Douglas Cooper. London, 2001. P. 12.*

художников, которые в глубине души были рисовальщиками или, по крайней мере, использовали пигменты сдержанно и осмотрительно, его выделяла исключительная близость к краске и к тому, что она может дать. Для Бэкона это составляло суть дела, из-за чего он неожиданно выступил в защиту не слишком модного пожилого художника Мэтью Смита, работы которого были показаны вместе с работами Бэкона в галерее Lefevre в 1945 году. Тематика Смита – пышные, округлые обнаженные женщины и груди румяных, созревших плодов – была весьма далека от мира Бэкона. Но способ, при помощи которого Смит изображал их – закрученные, выпуклые, осязаемые мазки, – младший художник одобрял. В единственной опубликованной краткой статье Бэкона содержалась похвала его творчеству. Смит, писал он, кажется ему

...одним из очень немногих английских художников со времен Констебла и Тёрнера, увлеченных живописью – то есть пытающихся сделать неразрывными идею и технику. Живопись в этом отношении стремится к полной взаимосвязи образа и краски, так что образ становится краской и *vice versa*¹⁹.

Слияние, при котором мазок и вещь, которую он изображает, неразрывны, было для Бэкона святым Граалем. Говард Ходжкин позднее говорил в весьма схожих выражениях

¹⁹ *Rothenstein J. Modern English Painters: Volume Three Hennell to Hockney.* London, 1984. P. 161–162.

о том, как «кисть, полная краски, ложится [на холст] и *превращается* во что-то» подобное «фрагменту кружева на полотнах Веласкеса или изогнутому краю шляпы у Рембрандта». Ходжкин чувствовал, что это явление лежит за пределами словесного объяснения или сознательного планирования. Это волшебное превращение: «кто вне этого, тот не может писать картины».

Бэкон, несомненно, согласился бы. Такого эффекта нельзя достичь намеренно; к нему приходишь в процессе написания картины, словно краска совершает это сама при перенесении ее на холст. Вот почему он понимал, что «живопись – это таинственная и постоянная борьба со случайностью»²⁰. Для Бэкона, который действовал интуитивно и играл по-крупному, случайность лежит в основе всего, как в смысле везения или невезения, так и в смысле творческого потенциала чистой игры случая. Он уточняет, что имеет в виду под словами «таинственная и постоянная»:

Живопись таинственна, потому что сама сущность краски, используемой таким образом, может наносить удары прямо по нервной системе; постоянна, потому что это вещество так текуче и тонко, что любое изменение – утрата того, что уже есть, в надежде на новый выигрыш²¹.

Такая концепция искусства в корне отличалась от акаде-

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

мического представления о тщательном планировании картины, ее медленной эволюции от набросков и композиционных эскизов до законченной работы. Бэкон видел в живописи импровизацию и тогда, когда у него была первоначальная идея – он был осторожен, возможно, даже уклончив относительно того, о чем идет речь. Тем не менее в картине, выставленной в галерее Lefevre в 1943 году, он не достиг своего идеала.

В «Трех этюдах к фигурам у подножия Распятия» мазки, которыми сформирован странный треножник перед центральным существом с завязанными глазами, свободны и плавны, и выглядят так, словно нанесены торопливо (Бэкон, принявшись работать, писал быстро). Но «полная взаимосвязь образа и краски»²², которой добивался Бэкон, еще не была достигнута. Он приблизился к этому Граалю на следующий год.

В 1946 году он написал шедевр, одну из величайших картин в своей жизни и первую, которую счел законченной. Эту работу Люсьен Фрейд увидел, посетив студию на Кромвель-плейс, и запомнил как «чудесную вещь с зонтиком». Бэкон был озадачен, когда пришло время придумать название для этой необыкновенной работы, и в конце концов назвал ее просто *Картина 1946*. По словам Бэкона, картина явилась ему «случайно». Он работал над иным сочетанием образов – шимпанзе и хищная птица – как вдруг, неожидан-

²² Ibid.

но, сделанные отметины подсказали совершенно другой образ. «Так вышло – словно одна случайность громоздилась на другую»²³. Заметьте, это описание может быть, а может и не быть абсолютно верным – возможно, оно просто подчеркивает то, что было для Бэкона глубинной правдой картины: случайность ее составных элементов, которые сами по себе в сумме друг с другом ничего не значат.

Не все эти элементы – как у Бэкона, так и у близких к нему художников – были чем-то новым. Главная фигура в *Картина 1946* – человек в костюме, без верхней части головы, рот широко открыт: похоже, он заимствован с фотографий политиков, в том числе высокопоставленных нацистов, вещающих с трибуны через микрофон. Задействован зонтик, ходовой аксессуар в кадрах режиссеров ранних фильмов – он уже появлялся в другой картине Бэкона: *Фигура. Этюд II* (1945–1946). На полу лежит нечто, весьма напоминающее забрызганный краской турецкий ковер из студии на Кромвель-плейс.

Фоном служат розовые и фиолетовые полотнища, ассоциирующиеся с плиткой в старомодной лавке мясника. На переднем плане выставлены, как кажется, две бараньи полутуши, а сзади – напоминающая орла с распростертыми крыльями распятая туша коровы. Сырое мясо – новый мотив для Бэкона, отвечавший его глубинным чувствам, как психологическим, так и эстетическим. Он любил мясо почти так же,

²³ Sylvester D. Interviews with Francis Bacon. P. 11.

как краску, и ходил смотреть на него в продовольственный отдел *Harrods*, одно из его любимых мест, которое он так описывал Сильвестру:

Посещая один из больших магазинов, где надо проходить по огромным залам смерти, видишь мясо, рыбу и птицу и еще много чего – и всё мертвое. И конечно, художнику следует помнить, как красив цвет мяса²⁴.

²⁴ Ibid. P. 46.



Фрэнсис Бэкон

Картина 1946

1946

Бэкон воспринимал мясо как чудесное зрелище, но в то же время оно напоминало «о безысходном ужасе жизни, о том, что одно живет за счет другого», – необычное понимание, но вряд ли его можно назвать новым в искусстве. Долголетняя традиция натюрморта в живописи, восходящая к шестнадцатому веку, основана на привлекательности битой птицы и говяжьих туш. Вдобавок существует еще одна традиция, включающая Гойю и Рембрандта, намекающая на связь между забитыми животными и смертью людей, даже святых мучеников. *Мертвая индейка* Франсиско Гойи наводит на мысль о мертвом святом, а *Туша быка* Рембрандта связывает производство пищевых продуктов с самой священной темой христианства – распятием.

Это, разумеется, была та связь, которую проводил Бэкон. Но, рассуждая рационально, это скопление – продовольственный отдел Harrods, диктатор-оратор, зонтик и собственный ковер Бэкона – бессмысленно. В определенном смысле перед нами послание. Это распятие, но не то, что ведет к воскресению и искуплению, скорее оно являет собой страдание и мертвую плоть, и над всем этим главенствует тоталитарный деспот. Это запрестольный образ, выполненный в великолепных мрачных тонах и связанный лишь с бес-

смысленным страданием и жестокостью.

Бэкон, несомненно, пришел к этому сочетанию интуитивно, если и не совсем случайно, как он сам утверждал. Во всяком случае, он всегда резко возражал против того, чтобы объяснять смысл своих картин. Он считал, что это сделало бы их скучными и литературными. «Как только начинается история, наступает скука; история оказывается громче краски»²⁵. Говоря так, Бэкон восставал против британского художественного мира, в котором долго любили рассказывать истории, – этим занимались такие разные художники, как прерафаэлиты, Уолтер Сикерт и даже неоромантики. Еще одно отступление от правил в стране, где в течение столетий было создано не так много произведений религиозного искусства – кроме нескольких очень книжных работ прерафаэлитов: Бэкон создавал картины, которые, несмотря на свой яростный нигилизм, выглядели как запрестольные образы.

* * *

Во многих отношениях *Картина 1946* была показателем устремлений Бэкона. В ней сказывался их истинный масштаб. Картина по размерам превосходила *Три этюда к фигурам у подножия распятия*. Она имела около шести футов в высоту: огромная для станкового произведения и слишком

²⁵ Ibid. P. 22.

громоздкая – не говоря о тревожных образах – для большинства коллекционных домов. Грандиозными были и художественные, и философские цели картины.

Барнетт Ньюман, американский художник, который считал, что арт-критика нужна разве что птицам²⁶, известен также замечанием «мы соперничали с Микеланджело»²⁷. Возможно, это было абсурдным преувеличением. Искусствовед Роберт Хьюз, размышляя о прошлом, ответил: «Что ж, ты проиграл, Барни!» Но Бэкон – тоже очарованный Микеланджело, – возможно, был согласен с Ньюманом относительно высоты планки. Он тоже хотел создать картину, адекватную по эмоциональному и художественному воздействию и отражающую состояние человека. Последнее, по его мнению, характеризовалось бессмысленностью. Бог умер, жизнь бесцельна, смерть – это конец. Но он хотел и дальше создавать картины, такие же глубокие и сильные, как у старых мастеров.

Его американские современники, такие как Ньюман и Марк Ротко, согласились бы – хотя не сошлись бы с Бэконом во мнениях относительно сохранения образа человека. Художники-авангардисты в Нью-Йорке – те, кого первыми называли «абстрактными экспрессионистами» (1946), –

²⁶ Автор несколько искажает цитату. Ньюман писал: «Эстетика для живописи – всё равно что орнитология для птиц» («Aesthetics is for painting as Ornithology is for the birds»). – *Примечание переводчика.*

²⁷ *Hughes R. American Visions: The Epic History of Art in America. London, 1997. P. 495.*

стремились создавать картины, которые не содержали узнаваемых изображений людей или объектов видимого мира, достигая серьезности и героической мощи самых монументальных произведений прошлого лишь благодаря краске.

Они хотели, чтобы их картины, как они выражались, были «возвышенными». Бэкон не использовал этого выражения, но стремился сделать нечто сравнимое в фигуративной живописи: картину, которая не изображала бы ничего или, по меньшей мере, ничего, что поддавалось бы описанию. Разница была в том, что в Нью-Йорке несколько художников двигались параллельными путями. В Лондоне сороковых годов никто, кроме Бэкона, не стремился к «возвышенному». Он работал в одиночестве и – несмотря на то, что в пятидесятых и шестидесятых был центром полного жизни круга, включавшего исключительно одаренных художников, – продолжал ощущать себя членом группы, состоящей из него одного:

Думаю, гораздо увлекательнее быть одним из художников, работающих вместе, и иметь возможность обмениваться мыслями... Думаю, чертовски здорово, когда есть с кем поговорить. Сейчас здесь не с кем говорить. Возможно, мне не повезло, и я не знаю таких людей. С теми, кого я знаю, мы сильно расходимся во взглядах²⁸.

²⁸ *Sylvester D. Interviews with Francis Bacon. P. 65.*

При таких обстоятельствах неудивительно, что Бэкон долго собирался с духом. По его признанию Дэвиду Сильвестру, он «поздно приступил ко всему, замешкался». К тому же, как мы видели, он был аутсайдером-самоучкой в мире живописи. Неудивительно, что следствием этого стало неверие в собственные силы. Он начал свой творческий путь художника с великолепного импровизаторского порыва; так продолжалось и дальше. В начале 1933 года, когда ему не было двадцати пяти, он представил одну из самых выдающихся британских картин той эпохи – *Распяtie* (1933): изображение странной фигуры с руками-палочками, головой-гвоздиком и эктоплазмическим телом призрака или духа. Она явно была создана под влиянием работ Пикассо тридцатых годов, но внушала ужас. Отличительная черта Бэкона, *жуть*, проявилась уже тогда.

Распяtie нашло покупателя и – необычайная честь – было тут же воспроизведено в книге Герберта Рида, ведущего модернистского критика Британии, названной *Искусство сегодня* (1933). Картина Бэкона располагалась на одном развороте с созданной тогда же картиной Пикассо, указывая на связь между двумя художниками, причем подразумевалось следующее: «Перед вами – выдающийся британский последователь Пикассо». Затем Бэкон на год исчез из виду.

Первая персональная выставка, устроенная им самим в галерее Transition (1934), не имела финансового успеха и не получила одобрения критиков. *Times* опубликовала резкий отзыв, продано было всего несколько работ. Бэкон отреагировал тем, что уничтожил все остальные, включая *Рану для распятия*, которую собирался купить один коллекционер (и о которой он сам впоследствии сожалел). В 1936 году Бэкон оставил занятия живописью. Никаких его работ, созданных до 1944 года, не сохранилось; говорили, что он уничтожил множество полотен, возможно сотни. Прореживать свои работы, отсеивая слабые, – обычная практика художников. Люсьен Фрейд поступал так же, возможно позаимствовав идею у Бэкона. Но стремление последнего уничтожать собственные картины почти не имеет параллелей в истории искусства. От произведений Бэкона начала тридцатых годов, первого периода его карьеры художника, почти ничего не осталось.

Одной из причин, по которым он уничтожил необычайно много своих произведений (по его мнению, лишь немногие были достойны его ожиданий, если такие вообще имелись), были высокие устремления Бэкона. Другой была, несомненно, неуверенность в себе. Сочетание этих двух факторов привело к появлению непомерных, мазохистски высоких критических стандартов. Хорошим признавалось немного или даже ничто из того, что делал сам Бэкон – либо, если уж на то пошло, кто угодно. (Одной из очень немногих работ,

которой он был относительно доволен, была *Картина 1946*. Бэкон говорил о ней: «Мне очень долго не нравились мои картины. [Но] эта мне всегда нравилась, она и сейчас обладает силой». В каком-то смысле это отношение было здоровым, как замечает Фрэнк Ауэрбах:

Ницше говорил, что следует ценить людей, отвергающих второсортное. Фрэнсис отвергал почти всё, включая собственные работы, – вполне искренне, хотя и выкладывался в работе полностью. Он никогда не считал, что сделанное им достаточно хорошо. В конце концов это всего лишь здоровый настрой – как можно идти вперед, если не надоело то, что уже сделано?

В середине сороковых о Бэконе почти ничего не было слышно. Из тех, кто был близок к художественному миру начала тридцатых, его помнили немногие. Среди них нужно выделить Грэма Сазерленда, чьи картины висели на выставке в галерее Agnew's рядом с работами Бэкона в 1937 году. (Виктор Пасмор тоже был представлен там.) Возможно даже, что Сазерленд в то время находился под влиянием своего блестящего младшего современника (впоследствии, безусловно, так и было). *Фигуры в саду* (около 1935), одна из горстки уцелевших картин Бэкона тридцатых годов, кажется предвестием агрессивной, колючей, «триффидной» растительности, написанной Сазерлендом и его последователями в следующем десятилетии.

Немногие знали о Бэконе больше, чем можно было узнать,

глядя на репродукцию «Распятия» в книге «Искусство сегодня». Но и она производила впечатление. Джону Ричардсону, который впоследствии стал биографом Пикассо, было тогда двадцать с небольшим, и он увлекался современным искусством. Он и его друзья «поклонялись этой иллюстрации», но «никто из нас не мог выяснить, кто такой Фрэнсис Бэкон». В конце концов, однажды вечером Ричардсон случайно заметил «довольно молодого человека со светлым лицом», входившего в дом напротив дома его матери на Саус-террас, справа от Турлоу-сквер в Кенсингтоне. Оказалось, что это и был тот таинственный человек, Фрэнсис Бэкон, который нес свои холсты из студии на Кромвель-плейс в дом своей кузины Дайаны Уотсон. По тому, что Ричардсон сумел разглядеть на этих полотнах, он решил, что их написал автор *Распятия*. Он представился, и вскоре они с Бэконом стали друзьями.

Эта история важна – она показывает, насколько постепенным, даже в середине сороковых, было появление Бэкона. Судя по описанию висевших на выставке *Трех этюдов к фигурам у подножия распятия*, сделанному Джоном Расселом, и реакции тех, кто видел картину, работа должна была оказать огромное влияние. На самом же деле многие – даже те, кто внимательно следил за последними тенденциями в живописи, включая Ричардсона и людей его круга – умудрились не заметить ее.

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.