

ГЛАВА 48

Золотая лихорадка

Как было бы славно, если бы мы все стали сказочно богаты — и я имею в виду отнюдь не материальное богатство.

Фрэнк О'Хара [1]

Выставка Джексона Поллока в рамках серии «Художник в середине карьеры», запланированная в Музее современного искусства на декабрь, после его смерти стала мемориальной [2]. Глава Джексона Поллока в истории мирового искусства закончилась внезапно и неожиданно. Картины, висящие на стенах музея, — последние работы этого художника. И предприимчивые коллекционеры, конечно же, не упустили этого факта.

Известно: ничто на свете не повышает цены на товар эффективнее, чем его дефицит. Смерть художника означает, что количество его работ больше не увеличится, что с каждой продажей доступных произведений будет все меньше. Ли тоже понимала это, хоть и смотрела совсем с другой точки зрения.

У нее мало что осталось от мужа, кроме воспоминаний и полотен. Продажа каждой картины приносила бы Ли необходимые деньги, но означала при этом невозполнимую утрату [3]. А деньги вдове были очень нужны. В 1956 году Джексон получил за картину рекордную сумму, но на момент смерти на совместном текущем счете Поллоков оставалось долларов триста [4]. Ли очень

не хотелось распродавать частички своего супруга ради пополнения собственного кошелька. И ее колебания, в основном порожденные сентиментальностью, заметно повлияли на то, как она подошла к решению этой важной задачи.

Обсуждая творчество Джексона с Сидни Дженисом, Ли говорила об «экономическом символизме», противопоставляя рыночную цену истинной ценности картины [5]. Рыночная цена произведения искусства определяется внешними факторами и ограничивается конкретным временем и конкретным культурным климатом. Она четко отражает готовность арт-дилера продать ту или иную работу и готовность покупателя рискнуть, приобретая ее.

Ли же определяла «ценность» произведения искусства как нечто неотъемлемое, нечто присущее ему изначально. Она верила, что в случае с современными художниками, подобными Джексону, арт-дилеры и покупатели не имели достаточно времени, чтобы оценить их творчество и увязать его с соответствующим «экономическим символизмом». Кроме того, у них отсутствовал необходимый угол зрения на движение, в котором эти художники развивались. А у Ли этот угол был.

Она присутствовала там, где надо, с самого начала, и понимала ценность их творчества *в целом*. Она отказывалась мыслить «в терминах текущего рынка, соглашаясь мыслить только в терминах рынка будущего», — сказал Боб Фридман, который часто присутствовал на переговорах Ли и Джениса [6]. Она также отказывалась принимать чьи-либо советы. «В отличие от большинства женщин, у нее не возникало никаких проблем с тем, чтобы прямо заявлять, чего она хочет», — говорила Женни Ван Хорн.

Эксперты в области торговли произведениями искусства были «тертыми калачами, но в лице Ли они нашли себе подобную». Оценив ситуацию, Ли преспокойно дала Дженису указание умножить цены на работы Джексона на четыре и начала жестко контролировать процесс: сколько его работ можно продать и кому [7]. Ее директивы ошеломили мир искусства. Можно даже сказать, что они в корне изменили этот мир [8].

Незадолго до гибели Джексона Альфред Барр заинтересовался покупкой его картины «Осенний ритм» для коллекции Музея современного искусства. Тогда ему назвали цену в восемь тысяч долларов, и Барр не смог собрать таких денег. Через несколько недель после похорон Джексона Барр опять явился к Дженису и сказал, что музей все еще заинтересован в покупке картины и серьезно рассматривает возможность выплаты вышеназванной цены [9]. Восемь тысяч были самой большой суммой, которую Поллок когда-либо получал за свою работу, и до тех пор такое случалось лишь однажды. К тому же продажа картины Музею современного искусства — событие, само по себе лестное и значимое для любого художника. Ли, однако, продать картину за эти деньги отказалась и приказала Дженису поднять цену до 30 тысяч.

«Думаешь, это правильно?» — с сомнением спросил тот. Для Америки того времени сумма была заоблачной. При жизни Джексон получил бы столько, если бы разом продал все, что у него было.

Ли ответила кратко: «Джексон мертв» [10].

Это, казалось бы, безрассудное решение было не просто отчаянным жестом скорбящей вдовы. Ли никогда не училась бизнесу, но «она была бизнесвумен на уровне ДНК», как сказал владелец галереи Джон Пост, которому довелось работать одно лето с Ли [11]. Дженис написал Барру, что если его все еще интересует покупка картины, то ее цена выросла [12]. «Барр был в ярости, — сказал Дженис. — Он так огорчился, что не смог даже ответить на мое письмо» [13]. Но еще сильнее Альфред разозлился, узнав, что Метрополитен-музей согласился на условия Ли.

Это была первая сделка, в результате которой крупный музей приобрел работу абстрактного экспрессиониста по цене, которую раньше платили разве что за полотна европейских мастеров. «Мы не верили, что кто-то мог отдать такие деньги за одну картину. Тридцать тысяч долларов?» — вспоминал Ирвинг Сэндлер [14]. Та единственная сделка перезапустила весь рынок современного американского изобразительного искусства.

«Нам стало немного легче продать, скажем, де Кунинга за десять тысяч долларов, чем месяц назад его же за пять тысяч», — рассказывал Дженис [15]. А Элеонора Уорд из «Конюшенной галереи» утверждала, что подход Ли к управлению наследием Поллока «был самым потрясающим из всего когда-либо сделанного кем-либо на арт-рынке — если бы не она, о таких ценах и впредь оставалось бы только мечтать» [16].

Возможно, цены на работы современных американских художников пошли в гору действительно благодаря тогдашним решениям Ли, однако и ей, и им сильно повезло с моментом. В 1957 году покупательная способность американцев достигла невиданных высот, новые налоговые законы благоприятствовали инвестициям в искусство, а количество галерей в Нью-Йорке с 1947 по 1957 год выросло в пять раз — даже Лео Кастелли наконец-то открыл свою галерею, и большая часть из них присоединилась к движению в поддержку современного искусства [17].

Однако самым важным фактором стало появление на этой сцене нового типа коллекционера, который, по словам Тома Гесса, «был заинтересован в живом общении с художником не меньше, нежели в том, чтобы развесить его картины на стенах своего дома» [18]. Результатом стали поистине головокружительные изменения в уровне благосостояния американских художников. «Атмосфера возникла какая-то праздничная, — вспоминала Элен. — По мере того как доходы художников начали догонять их репутацию, всех охватило ощущение эйфории. Все чувствовали мощную мотивацию» [19].

Майкл Голдберг, который, вернувшись с войны более десяти лет назад, никак не мог заработать своим творчеством и с трудом сводил концы с концами, рассказывал: раньше художники и не стремились к богатству [20]. Тех, кто вдруг неожиданно достигал коммерческого успеха, это даже обижало, а немногие, имевшие стабильный заработок, стыдливо отшучивались, говоря, что они, конечно же, что-то делают не так, раз их произведения достаточно понятны и приемлемы для широкой публики [21]. Однако когда денежный ручеек

превратился в мощный поток, текущий к ним всем, поначалу мало кто отказывался от таких щедрот. Да и кто бросит в них камень после долгих лет нищеты и забвения?

В зиму 1957 года Майк, как обычно, сидел без работы, и вдруг к нему в мастерскую заявили друг Джоан из Парижа художник Норман Блум и коллекционер Уолтер Крайслер [22]. Майк был человеком диким, жестоким и обаятельным — точно такого искали любители искусства, которым очень не хотелось упустить «следующего Поллока». Пересмотрев работы Майка, Крайслер сказал, что возьмет несколько... Тысяч на десять. «Вот так, одним махом. Он мне сказал, что вернется на следующий день и сделает окончательный выбор, — рассказывал потом Майк. — Итак, он уходит, а я себе думаю, что все это, конечно же, полное дерьмо и больше я этого парня никогда не увижу. Я даже занял пару баксов у Норманна».

Но Крайслер *вернулся* и предложил Майку расплатиться с ним в четыре приема. «Десять тысяч баксов в то время были очень большими деньгами, — говорил Майк. — У меня в кармане лежало две с половиной тысячи, и я сразу решил, что куплю электрическое одеяло... И я купил электрическое одеяло, и провел выходные в постели, под этим одеялом, просто держа в руках пачку денег». Но на этом везение Майка не закончилось.

«Примерно через неделю я услышал, как кто-то громко зовет меня с улицы — это была Марта Джексон. Она узнала, что Уолтер купил мои картины, и тоже захотела взглянуть на мои работы. А ведь до того дня Марта *никогда* не третила на меня свое время. И она тоже купила у меня картин на десять тысяч долларов. И я арендовал на лето дом [брата и невестки] Элен де Кунинг в Ист-Хэмптоне, забрал туда Норманна и купил ему подержанный „форд“» [23].

Оказавшись на коне, с контрактом с галереей Марты Джексон в кармане, Майк попросил Джоан выйти за него замуж. Она отказалась [24]. Ее творческая жизнь в значительной степени все еще протекала в Нью-Йорке, но личная переехала в Париж. Там оставался Жан-Поль. Он упорно звал ее, прибегая ко всяким романтическим галльским штучкам: «Я не могу думать ни о чем, кроме тебя...

Никогда не видел Парижа таким грустным... Я без тебя совершенный робот... Раз и навсегда я хочу тебя, и только тебя...» [25].

Если бы их роман не осложнялся тем, что Риопель все еще был женат, Джоан с радостью вышла бы за него замуж. Но на тот момент она оставалась свободной [26].

Нужно сказать, опыт, в корне изменивший в том году жизнь Майка, был отнюдь не уникальным. Ротко продал работ на 19 тысяч долларов чистыми — *после* выплаты комиссионных галерее [27]. Филипп Густон, который выставлялся в галерее Джениса, сказал о неожиданном золотом дожде, пролившемся на него в результате продажи картин. Он тогда «впервые почувствовал то, что чувствует человек с банковским счетом». Он подумал, что теперь сможет «перестать преподавать, расправит крылья и наконец обустроит в [своем доме в] Вудстоке нормальный туалет» [28].

Элеонора Уорд утверждала, что заметила изменения в материальном состоянии художников, когда те вдруг начали посещать стоматолога. «Оказывается, у художников есть зубы!» — восклицала она [29]. А еще у них появились средства на покупку наилучших расходных материалов и возможность полностью сосредоточиться на творчестве. (Билл однажды сказал, что главная проблема бедности в том, что она отнимает у тебя массу времени [30].)

Внезапно свалявшиеся на художников деньги были потрачены на модернизацию мастерских и покупку автомобилей, хорошей одежды и скотча вместо пива. И тогда неожиданное богатство начало дезориентировать. «Они сходили с ума, — рассказывал Гарольд Розенберг. — Они вдруг оказались с толстой чековой книжкой в руках и не знали, что, черт возьми, теперь с собой делать. Начались ссоры и драки с женами и всякое такое. Во всем были виноваты деньги. Так же, как в случае с придурками из Голливуда. Это стало для них слишком сильным ударом и слишком уж организованным» [31].

Взрыв оптимизма и энтузиазма на арт-рынке в целом не обошел стороной и американских художниц. Читатели художественных

журналов давно знали фамилии Франкенталер, Митчелл и Хартиган, но в 1957 году с ними познакомились и читатели массовых изданий [32]. Они вдруг узнали, что мир искусства не только захватывающий, но и очаровательный.

Грейс в том году позировала перед своей картиной «Городская жизнь для мадемуазель», а в журнале *Saturday Review* опубликовали большое интервью с ней [33]. К статье прилагалось соблазнительное фото художницы на отдыхе в Ист-Хэмптоне с подписью: «Грейс Хартиган — „замечательный талант, замечательный результат“» [34]. (Грейс возмутило, что журнал опубликовал фотографию ее самой, а не какой-либо из ее картин, но в письме Джеймсу Соби, который брал у нее интервью, она написала: «Думаю, людям довольно интересно, как я выгляжу (то есть какая женщина могла написать подобные картины?), так что показать им это, наверное, было правильно») [35].

Esquire посвятил целый разворот Хелен, описав ее как яркого представителя «понимающей толк в искусстве богемы аптауна». Статью сопровождали три фотографии самой Хелен — растрепанной, погруженной в работу в мастерской, и одно фото ее картины. «Хелен Франкенталер, молодой художник — абстракционист-экспрессионист, недавно продавшая свои работы музею Уитни и Музею современного искусства», — гласила подпись [36].

Цены на полотна Джоан за время ее персональной выставки в «Конюшенной галерее», прошедшей той весной, выросли втрое. Но и их купили важные коллекционеры и музей Уитни. Джоан ворчала: «Хелен в *Esquire* повсюду. А где нет Хелен, там Грейс» [37]. Но в том году и ей пресса посвятила большую статью.

Ирвинг Сэндлер описал Джоан и ее творчество более чем на пяти страницах в статье «Митчелл пишет картину», опубликованной в *ArtNews*. В первом же абзаце автор заявил: «Мисс Митчелл не любит говорить о живописи» [38]. На самом деле, мисс Митчелл вообще не хотела иметь отношения к этой статье. «Когда ее спросили, какие чувства она испытывает при слове „природа“,

она ответила: „Я его ненавижу. Мне на ум сразу приходит образ какого-то любителя леса, который идет наблюдать за птицами“, — писал Сэндлер [39].

Во время первой встречи с Ирвингом Джоан вела себя настолько провокационно, что даже присутствовавший при этом Фрэнк посоветовал ей «прекратить выдрючиваться» [40]. И она послушалась. В результате появилось интервью, которое стало беспрецедентным окном в ее творчество. Джоан наглядно продемонстрировала читателям мучения и борьбу истинного художника, опровергая слова критиков, которые считали, что художник-абстракционист только и делает, что как попало марает красками холст [41].

Она нанесла углем центральный горизонтальный штрих, на котором, по ее замыслу, базировалась общая линейная структура будущей картины. А потом, почти сразу обратившись к тюбикам с красками, атаковала загрунтованные участки малярными и художественными кистями, порой просто пальцами, а иногда тряпкой... Она работала быстро. И использовала весь цветовой спектр...

Затем картине позволили день отстояться. Художница возобновила работу только на следующий вечер и писала всю ночь... Теперь она работала медленно, подолгу изучая холст, стоя в самой дальней точке мастерской (на расстоянии в семь метров), имитируя в некотором смысле панорамный вид памяти. Она вообще очень много времени проводит, разглядывая картину, над которой работает.

Джоан действительно наносила мазки, но они вели ее в никуда. Она изучала полотно, но не знала, куда двигаться дальше. В какой-то момент художница оказалась настолько недовольной тем, что делала — это все «недостаточно конкретно» и «неточно», сказала она Сэндлеру, — что отставила картину в сторону и тут же принялась за следующую [42]. Удрученная видом нового девственно

чистого холста, Джоан обратилась к приятным, любимым воспоминаниям: о песике Жорже, купающемся в заливе Барнс-Хоул на Лонг-Айленде [43].

Вторая картина, которую она начала писать при Сэндлере, сначала была в таких же теплых тонах, как и ее воспоминания о щенке, которого ей когда-то подарил Барни. Мазки вихрем разлетались в центре холста, создавая образ всплесков воды, в которой что-то весело и резво барахтается. Но поскольку дело было зимой, «тон картины становился все синее и холоднее, что и определило ее название, — сказала художница. — Все точно так и было» [44]. Та картина, которую Джоан в конечном счете все же закончила, станет одной из самых известных ее работ: «Жорж пошел купаться в Барнс-Хоул, но было слишком холодно».

Журнал заказал Руди Буркхардту сделать серию фотографий Джоан в процессе работы. Поэтому каждый раз вместе с Ирвингом в ее мастерскую должен был приходиться и Руди. Но это оказалось для нее уже слишком большим вторжением. «Джоан не хотела писать под камеру, но была готова симитировать процесс, — рассказывал Руди. — Я установил фотоаппарат, показал ей, как включить пару вспышек и как фотографировать. И она каждый день, закончив писать, фотографировала свою работу. Думаю, она делала так недели две» [45].

В отличие от Грейс, Джоан совершенно точно не считала, что «угощать» читателей фотографиями художника «наверное, правильно». Однако эта раздражающая ее проблема возникла снова в мае, когда журнал *Life* опубликовал статью «Художницы на взлете». Посвящалась она женщинам-живописцам. На странице с оглавлением размещалась фотография Джоан, подписанная: «Лавры для художниц; *LIFE* представляет читателю энергичные и яркие работы группы женщин, которые вошли в историю американского искусства и застолбили себе место выдающихся художников».

Дороти Зайберлинг, тот самый редактор *Life*, которая когда-то опубликовала первый крупный материал о Джексоне Поллоке, теперь задавалась вопросом, действительно ли он был величайшим

художником Америки и стоял за последним развитием событий в американской истории искусств. В частности, она писала:

В богатые искусством минувшие века женщины редко решались на серьезную карьеру живописца или скульптора. И из тех немногих, кто на это осмеливался, лишь малая горстка достигла сколь-нибудь стабильного роста и статуса... Сегодня эта картина изменилась. Довольно большая и замечательная группа молодых женщин работает в живописи уверенно и успешно, и ведущие музеи, галереи и коллекционеры охотно приобретают их произведения...

В этом номере Life мы представим вам пять выдающихся молодых женщин-художниц Америки. Всем им нет и тридцати пяти, они работают в разных стилях, характеризующих живую американскую арт-сцену, и заслужили признание не как известные женщины-художницы, а как известные художники, которые оказались женского пола [46].

Цветным фото Хелен, Грейс, Нелл Блейн, Джейн Уилсон и Джоан и их работ отвели целых четыре страницы самого читаемого в Америке журнала. Биографические данные представили по минимуму; в Life главным рассказчиком истории всегда считались иллюстративные материалы. И так же, как когда-то дебют Поллока в этом журнале разрушил образ американского художника как аристократа от искусства в изящном бархатном берете, эти пять женщин разрушили образ американского художника как исключительно представителя мужского рода.

Они занимались серьезным и трудным делом, но сами были грациозны и прекрасны. «Лицезреть их было настоящим шоком, — рассказывала будущий историк искусства Барбара Роуз. — Они уверенно стояли рядом со своими огромными картинами в заляпанных краской джинсах, в то время как все остальные их современницы [не художницы], затерроризированные концепцией „женской тайны“, парились в твидовой классике в своих добропорядочных

пригородах» [47]. Материал в журнале понравился не всем. Джоан послала Дороти Зайберлинг телеграмму с просьбой «срочно» удалить из статьи ее фото [48]. Зайберлинг эту просьбу проигнорировала. В итоге мрачная и разъяренная Джоан появилась на страницах журнала в окружении своих брызжущих цветом картин — наглядного свидетельства творческой силы женщины-живописца.

После этого неизвестность стала для нее невозможной. ArtNews вскоре включил выставку Джоан в «Конюшенной галерее» в десятку наилучших за 1955 год. В книге о современном движении в изобразительном искусстве, опубликованной в 1956 году, Джоан назвали одним из «новых лидеров» [49]. А в 1957 году даже в далекой Германии признали, что в Нью-Йорке существуют женщины, оставившие свой след в искусстве [50]. Джоан и ее подругам по кисти, другим художницам, работавшим в стиле абстрактного экспрессионизма, пришлось привыкать к тому, что теперь они знамениты. Они стали *явлением*, и это было одной из отличительных характеристик нового арт-рынка.

* * *

«Самой знаменитой из молодых американских художниц» Life назвал Грейс Хартиган [51]. И ей такое внимание очень нравилось. Оказалось, что роль дивы для нее абсолютно природна. «В 1950-х у меня было столько славы, сколько может быть у художника, — вспоминала она много лет спустя. — Я продавала все, что писала» [52]. Галерея «Тибор де Надь» к этому времени переехала с Третьей авеню в старый особняк на углу 67-й улицы и Мэдисон-авеню [53]. Весной там проходила ежегодная персональная выставка — в том году это была выставка работ Грейс, и на ней действительно распродались все картины [54].

Новые коллекционеры, открыв для себя достоинства современной американской живописи, разглядели и Грейс Хартиган. Среди них был Ларри Олдрич, который раньше покупал исключительно работы крупных европейских мастеров, но после выставки Грейс

в 1957 году решил рискнуть и купить что-нибудь из современной американской живописи. Он встретился с художницей лично и обнаружил, что она «очень высокая и очень, очень привлекательная». Она же, со своей стороны, еще раньше узнала от Джонни Майерса, что Олдрич модельер. И при встрече с ним отвела Джонни в сторону.

«Знаете, я давно работаю и живу очень бедно. Сейчас у меня появилась пара-другая долларов, как вы думаете, я могла бы купить у вас одежду оптом?» — спросила она его.

«Ну конечно», — ответил он.

Грейс пришла на склад. Она бродила вдоль вешалок с модной женской одеждой. Грейс захотела купить так много вещей, что очень скоро поняла: заплатить за все это она не сможет никогда. Ларри предложил обмен: одежда за картины. «Я позволил взять все, что ей захотелось, а потом заехал к ней в мастерскую и выбрал в качестве оплаты несколько работ. Потом мы проделывали это еще несколько раз, — рассказывал Ларри. — Мы тогда довольно сильно подружились» [55]. Со временем Грейс заключила подобное соглашение на бартер с меховщиком, и вскоре ее друзья заметили в ней серьезные перемены [56]. Один из них признался Олдричу, что «с тех пор, как Грейс носит вашу одежду, она словно стала другим человеком» [57].

Джо Лесер вспоминал, как однажды в тот период ходил в китайский ресторан на Второй авеню с Грейс, Фрэнком, Филиппом Густоном и его женой Мусой.

Помню, как Грейс все суежилась с огромной шубой, которая окутывала ее весьма немаленькое тело, шубой, полученной чуть раньше на той неделе в результате одной из бартерных сделок, которые в огромном множестве заключали художники... Когда мы рассаживались, меня поразило, насколько самоуверенной и надменной она казалась тем вечером. А потом еще и это. Она вдруг говорит: «Муса, ты должна поговорить с Филиппом, чтобы он купил тебе шубу. Что ты

об этом думаешь, а, Филипп?» Прежде чем муж успел ответить, Муса так мило говорит... «Да нет, меня вполне устраивает пальто, которое он мне купил» [58].

Позже Джо пожаловался Фрэнку на то, что Грейс вела себя «несколько стервозно». Но тот защитил ее: «Довольно паскудно с твоей стороны так о ней думать». Джо обидела, хоть и не слишком удивила, «привычная слепая преданность Фрэнка Грейс, в адрес которой он не терпел никакой критики» [59].

На самом деле, Фрэнк, скорее всего, рассматривал бестактный комментарий Грейс в несколько ином свете. Муса была одной из тех жен художников, которые целиком посвящали жизнь гению своего мужа и очень немного требовали взамен [60]. Работы Филиппа весьма успешно продавались, и он, без сомнений, мог заключить сделку с меховщиком так же легко, как Грейс, и нарядить жену в шубу, которая не только согрела бы ее в тот «необычайно холодный зимний вечер», но и стала бы наглядным жестом благодарности за жертвы, принесенные ему во времена нищеты и обид [61]. (Например, за Мерседес, ярчайшую противоположность жертвенной жены, которая была одной из многочисленных любовниц Густона [62].) По мнению Фрэнка, вовсе не надменность и не чванливость заставили Грейс сказать те слова в ресторане, а желание защитить женщину, которой не хватало воли защитить себя.

Кроме того, Фрэнк знал: новая модная одежда была не менее важна для выживания художника в те годы, чем постоянная выдача на-гора новых работ. Теперь коллекционеры хотели лично общаться с художниками, у которых покупали работы, и Грейс, о которой писали в журналах *Mademoiselle* и *Life*, просто не могла бы появиться в их компании, одетой в креативно скомбинированные наряды из секонд-хенда (а в них она щеголяла со времени появления на Эссекс-стрит). «Дело не в желании быть женщиной. Речь о том, чтобы иметь власть», — говорила по этому поводу Грейс [63].

Она должна была внешне соответствовать своей роли и вызывать могущество, подобающее знаменитой художнице Грейс Хартиган и тем, кто работает от ее имени. В Музее современного

искусства такой влиятельной фигурой был Фрэнк, который в свое время сделал все возможное для продвижения Грейс и других своих друзей из «второго поколения».

В 1955 году Фрэнк вернулся работать в музей, чтобы заниматься новой международной программой [64]. Время, проведенное им в ArtNews, нельзя было назвать особенно счастливым. Там он обнаружил, что когда пишет что-то ради заработка (чтобы пропитать тело), у него не получаются стихи, питающие душу. А еще он обнаружил, что ArtNews платит недостаточно, чтобы в полной мере выполнить даже первую из этих двух задач.

Музей современного искусства принял его обратно с распростертыми объятьями. И предложил стать членом новой команды, занимавшейся продвижением американского искусства за рубежом [65]. Некоторые называют ту международную программу продолжением пропагандистской войны США [66]. Без сомнения, американское правительство всеми силами старалось противостоять советскому культурному влиянию в Европе, и чиновники в Вашингтоне были рады, что Музей современного искусства начал проводить выставки за рубежом. Но было бы смешно думать, что Фрэнк О'Хара мог руководствоваться какими-либо политическими мотивами. Его мотивы, конечно же, были исключительно личными. Эти выставки давали ему возможность знакомить с новаторским творчеством своих друзей широкую аудиторию из других стран мира.

Так же как в первый раз, когда он работал на стойке регистрации, Фрэнк считал музей своим домом, таким продолжением небольшой двухкомнатной квартирки, в которую он переехал в тот год вместе с Джо Лесером. Как вспоминал Джимми Шайлер, который некоторое время работал вместе с Фрэнком в музее, в работу «он вписался легко, хотя часто опаздывал и источал сильный запах предыдущей ночи».

Он читал почту, просматривал рабочие папки, делал и принимал телефонные звонки... Затем наступало время обеда с друзьями, обычно в «У Ларри» [якобы французский

ресторан, где подавали мясной «паштетный» рулет]. Потом он возвращался к себе в кабинет, заправлял в машинку лист бумаги и писал стихотворение, после чего приступал к серьезным музейным делам [67].

Телефонистка музея, которую сильно раздражало жуткое количество личных звонков Фрэнку, однажды, услышав на линии голос Джимми, воскликнула: «О боже!» — и только потом перевела звонок на Фрэнка [68]. Как-то непостижимо Фрэнк умел жонглировать массой дел, даже когда от него требовалось оставить рабочий стол и любимый телефон и колесить по миру в роли посла американского авангардного искусства.

В 1957 году О'Харе предложили отобрать картины для экспозиции Музея современного искусства на IV Международной художественной выставке в Японии. Он выбрал 15 картин 15 художников, в том числе работы Грейс, Хелен, Джоан, Элен, Эла Лесли, Майка Голдберга и Ларри Риверса [69]. Потом Фрэнка попросили помочь отобрать работы для биеннале в бразильском Сан-Паулу. Американская экспозиция должна была состоять из двух частей: во-первых, ретроспективы работ Джексона Поллока, над подготовкой которой Фрэнк работал в тесном сотрудничестве с Ли; и во-вторых, выставки произведений пяти живописцев и трех скульпторов.

В отборочную комиссию входило пять человек, трое — давние поклонники творчества Грейс Хартиган: Дороти Миллер, Фрэнк и Джеймс Соби. Понятно, что ее картины вошли в экспозицию [70]. Тем временем другие художники начали ворчать о явном субъективизме Фрэнка, однако эти выступления поэта не слишком волновали. Его привязанность и уважение к Грейс были настолько сильны, что *не* продвигать ее было бы просто неестественно.

Во многом благодаря поддержке Фрэнка Грейс достигла уровня известности, невероятного для большинства художников в любые времена независимо от пола. Пока отбором работ занимался Фрэнк, практически все крупные выставки Музея современного искусства

в Нью-Йорке включали произведения художника по фамилии Хартиган.

В течение нескольких лет, спасаясь от жары, в жаркие летние ночи на Манхэттене Грейс часто спала на пожарной лестнице — в радость был любой ветерок, долетавший с реки [71]. Неделю-другую за городом художница могла позволить себе, если только ее приглашал кто-нибудь из друзей. Но в 1957 году у нее было достаточно денег, чтобы арендовать в Хэмптонсе жилье на весь сезон, и она сняла коттедж «Гейт-хауз» в огромном поместье «Ручьи», принадлежавшем Альфонсо Оссорио [72].

Как показало время, это был весьма интересный стратегический шаг. В том году Оссорио вместе с художниками Джоном Литтлом и Элизабет Паркер решили открыть единственную коммерческую художественную галерею в Ист-Хэмптоне, посвященную реальному авангарду [73]. Они скинулись по пятьсот долларов и арендовали в центре города помещение [74].

Галерею назвали «Сигна». Она не была ни кооперативным предприятием, ни местом для демонстрации произведений «отцов-основателей». Там выставляли *великие* работы художников, которые изменили культурную карту мира. Грейс предложили в «Сигне» поистине звездные условия. Ее первая персональная выставка в галерее состоялась 28 июля [75]. В «Ручьях» она начала новую серию картин, наглядно отражавших, как изменилась ее среда. Сцены бурной городской жизни остались в Нью-Йорке. Тут, среди простора и прекрасной природы, картины Грейс задышали. И она вернулась к чистой абстракции.

Большинство уикендов Грейс проводила в своем коттедже не одна. К ней приезжал ее бойфренд — скульптор Джорджи Спавента [76]. Как и Милтон Резник, он был жертвой не так давно закончившейся войны. Он прошел ее всю, от первого до последнего дня, и вернулся домой чрезвычайно ранимым, сложным и замкнутым [77]. «Он пережил слишком много ада, — объясняла Натали

Эдгар. — Общаясь с ним, ты просто интуитивно чувствовал, что этот парень видел в жизни слишком много ужасного» [78].

Джорджио работал и спал в мастерской на Десятой улице, но его настоящим домом был «Кедровый бар», в котором он проводил почти каждый вечер до самого закрытия [79]. Этого парня все очень любили; он, как описывала Элен, был «человеком красно-речивого молчания» [80]. Он также дружил с бандой из «Файв спот» и никогда не упускал возможности выпить и закинуться наркотой с Ларри Риверсом.

Грейс не раз видела Джорджио в баре, но, судя по всему, именно у Ларри в Саутгемптоне он в конце концов привлек ее внимание по-настоящему. Будучи общительной болтушкой, она всегда предпочитала иметь в качестве любовников физически сильных и молчаливых мужчин. Джорджио был как раз таким. «Для Спавенты единственной компенсацией за полное отсутствие внимания со стороны мира искусства является горячее и пристальное внимание Грейс», — сказал как-то Ларри [81]. Однажды Грейс и ее тихий мужчина устроили такой шум во время бурного секса, что соседи по «Ручьям» вызвали полицию [82].

Грейс тем летом много писала, а Джорджио с Фрэнком постоянно курсировали между ее коттеджем и городом. Грейс никогда не ждала возвращения Джорджио с таким же нетерпением, как ждала Фрэнка. Неважно, кого она пускала к себе постель, Фрэнк все равно оставался главным мужчиной в ее жизни. Их отношения за предыдущий год сильно укрепились, причем в этом нуждалась не столько она, сколько ее друг-поэт.

Свой 30-й день рождения в июне прошлого года Фрэнк отмечал у Грейс, но веселье получилось какое-то неубедительное. Дело в том, что Фрэнк фаталистически относился к старению, и в июле 1956 года этот фатализм усилился: совсем молодым, в 32 года, после долгих мучений умер Банни Лэнг. У него была болезнь Ходжкина [83]. Через две недели эта потеря вдохновила Фрэнка написать «В шаге от них» — трогательное стихотворение, в котором он спрашивал,

ссылаясь на своих мертвых друзей: «Но так ли полна ими земля, как была ими полна жизнь?» [84].

Это стихотворение, возможно, стало первым в серии «Я делаю это, я делаю то». В ней поэт, по сути, копил свои мысли и действия и описывал разных людей и вещи — всех и всё, с чем приходилось взаимодействовать. Так, сохраняя для будущего все эти детали, он как бы декларировал: жизнь ценна в целом, во всех мелочах, ибо она настолько хрупка, что сама по себе является поэзией [85].

В то ужасное лето потерь все взаимоотношения Фрэнка приобрели для него большую важность. Особенно дружба с Грейс [86]. Она отвергала само существование грусти, которая его окружала. У нее не было времени на печаль. В стихотворении под названием «Посвящается Грейс; после вечеринки» Фрэнк написал:

Ты не всегда знаешь, что я чувствую.

Вот прошлой ночью в теплом весеннем воздухе, когда я выдавал свою тираду против кого-то, кто мне совсем не интересен,

Эмоции мои зажигала любовь к тебе [87].

Чувство Фрэнка к Грейс стало настолько сильным, что он даже «был готов постараться преодолеть ограничения своей гомосексуальности», — пишет биограф поэта Брэд Гуч [88]. Джо Лесер был свидетелем того, как однажды вечером в «Ручьях», когда Фрэнк видел «только Грейс», этот огонь вспыхнул со всей силой [89].

Народ начал собираться на боковую, и Фрэнк вдруг заявил Грейс: «Мы с тобой должны переспать» [90]. Она же, боясь, что секс убьет их потрясающие отношения, к тому времени пережившие бесчисленное множество партнеров с обеих сторон, сказала: «И разрушить все это? Да ни за что на свете!» [91] И Фрэнк согласился с мудростью отказа Грейс. «Это не стоило их дружбы», — объяснил Джо [92]. Фрэнк поклялся Джо хранить тот случай в тайне, но сам же потом и увековечил этот момент. В следующем году он выбрал прекрасную

работу, написанную тем летом, для самой важной выставки в жизни Грейс. Картина в насыщенных красных тонах называлась «Интерьер, „Ручьи“» [93].

Лето 1957 года выдалось странным. Все по привычке искали взглядом Джексона Поллока. Он, бывало, мотался по этим улицам на своем «олдсмобиле», проникая в любую компанию; останавливался, чтобы помочь в том или ином деле, и при этом — в зависимости от уровня терпимости окружающих — либо выступал как хороший друг, либо создавал массу проблем и неприятностей. Всем было трудно привыкнуть к первому лету без него [94]. А Ли было трудно привыкнуть к *жизни* без него.

В ужасе от ночей, наполненных воспоминаниями, она совершенно не могла спать одна в доме. Первое время после смерти Джексона у нее посменно оставался кто-то из подруг; эта группа даже окрестила себя «ночными дамами Ли». Потом список пополнился ее родственниками, или молодыми художниками, или даже детьми друзей [95]. Альфонсо настолько беспокоило эмоциональное состояние Ли, что он пошел на поистине экстраординарный шаг: попросил выйти за него замуж.

О любви тут не шло и речи (он был влюблен в Теда), но Альфонсо всегда защищал Поллоков и считал, что наилучшим способом продолжать это делать будет брак с вдовой [96]. Ли, однако, претила сама мысль, что какой-то мужчина думает, будто она нуждается в его защите, и ответила решительным отказом [97]. Она могла сама позаботиться и о себе, и о наследии Джексона. Время Ли опять распределялось так, как всегда распределялось прежде: между своей и его работой. Только теперь она не могла с ним поговорить и на нее никто не орал.

После похорон мужа Ли столкнулась с весьма серьезным вопросом — сможет ли она продолжать писать? Проблема заключалась не только в том, что она пережила страшное горе [98]. «Возможно,

меня даже успокаивала мысль о том, что все внимание достается ему, — сказала она. — Мне было этого достаточно. А потом, когда он умер, пришло осознание, что я должна что-то делать сама; что мне надо самой справляться со своими делами» [99]. Она, конечно, не думала, что будет существовать под таким же прессингом, какой испытывал на себе Джексон, но теперь в их доме остался только один художник, и это была она. И она не знала, под силу ли ей такой статус.

«Я была обязана — только так я могу выразить эту мысль, и это было очень нелегко», — признавалась она [100]. Прежде всего ей нужно было вернуться к картине, которую она оставила повернутой к стене, когда уезжала в Европу. Таинственность «Пророчества» теперь напугала ее больше, чем когда она закончила эту работу. У нее не было желания даже посмотреть на полотно, но она знала, что обязана двигаться вперед.

Однажды Ли с огромным трепетом перевернула холст лицом к себе и всмотрелась в изображение, запятнанное ужасами последних месяцев; ужасами, излитыми на холст той женщиной, какой она тогда была. И обнаружила, что что стала совсем другим человеком [101]. И что она может продолжать работать. «Я по природе не самоубийца, — сказала она. — Все так, как оно есть, ты просто с этим остаешься. И продолжаешь идти вперед» [102].

Больше 10 лет Ли писала в маленькой тесной спальне на втором этаже. Теперь она переехала в просторный амбар Джексона и наконец смогла, работая, широко раскинуть руки, а вместе с ними и свое воображение [103]. Друзья знали, что она вернулась к живописи. Она вошла в своего рода цикл — писала практически непрерывно и почти ни с кем не общалась [104]. Через несколько месяцев тех немногих, кого художница все же допускала в свою мастерскую, ждало нечто поистине потрясающее.

В 1956 году, после смерти Джексона, Ли написала серию автобиографических картин: «Объятия», «Рождение» и «Три в двух». В полотнах опять преобладал телесный цвет и повторялся мотив глаза,

который сделал таким угрожающе интригующим «Пророчество»; все три картины корчились в муках, ожидаемых от художника, который только что так много потерял.

Однако к началу лета 1957 года произведения, написанные Ли в бывшем амбаре Джексона, громко возвестили о возрождении художницы. Тон полотен стал ярким, формы — открытыми и свободными, мучительные ранее образы были вытеснены радостными. Теперь на холстах господствовал не человек, а природа, причем, как ни удивительно, природа женская. Груды, матки, цветы и виноград. «Когда на моем полотне появилась женская грудь, я удивилась больше всех», — признавалась Ли [105].

Жизнь на картинах Ли была неудержима, экстатична и восторженна. Если раньше в рамках ее мощных коллажей была тюрьма, то в серии, которую она называла «Зелень Земли», художница изобразила побег и избавление — от своего прошлого, от Джексона. Ли позволила этим образам, которые зачастую сама не до конца понимала, вырасти — в буквальном смысле этого слова. Картина «Времена года», вошедшая в серию «Зелень Земли», была больше двух метров высоты и пяти — в ширину.

Так и представляешь себе Ли перед ней, широко раскинувшую руки; энергичный водоворот ее уверенных движений, в результате которых по всей длине огромного холста возникают сладострастные формы женского тела. Критик *New York Times* Джон Рассел назвал «Времена года» «одним из самых заметных произведений американской живописи на данный момент» [106].

Джексон когда-то сказал: «Я сам природа». Той своей картиной Ли тоже открыто признавала, что природа и внутри нас, и без нас, и перед нами, и после нас. Как некий континуум. Как религия. И человечество является ее неотъемлемой частью, но далеко не такой важной и значительной, как ему представляется. «Природа — мой Бог», — часто говорила Ли [107]. Она будет служить источником вдохновения художницы до конца ее долгой жизни.

Можно было бы предположить, что, работая в просторной мастерской, залитой солнечным светом, среди брызжущих восторгом

картин, Ли полностью оправилась от травм. Но нет. «Я была в депрессии, в такой депрессии, в какой только может быть человек», — вспоминала она потом об этом периоде своей жизни [108]. «Когда я писала картину „Слушай“ [1957 год], полотно в очень светлых, ярких тонах, я почти не видела холста, потому что слезы буквально текли из глаз» [109].

По словам Ли, ее произведения далеко не всегда «координировались с эмоциями» [110]. Но она всегда распознавала и принимала «магию», когда та проявлялась в ее творчестве. Она свято верила, что истинным искусством является то, что становится сюрпризом даже для художника, который создал произведение [111].

К середине лета сезон на острове был в самом разгаре. К этому времени туда перебрались все художники и связанные с ними персонажи, которые приезжали и раньше. «Если тебе надо было найти Гарольда Розенберга, ты в половине пятого шел на пляж в Луис-Пойнте», — рассказывала Дори Эштон. Билла часто можно было видеть катящим по городку на велосипеде [112]. Элен и ее подруга писательница Роуз Сливка любили полежать на пляже Джорджика-бич [113]. Вечером художники садились в авто и катили по лесным дорогам в окрестностях Хэмптонса до тех пор, пока не находили подъездную дорожку, заполненную автомобилями или ярко освещенную светом, льющим из близлежащего бунгало [114]. И то и другое означало вечеринку.

Конкурентный настрой подогревался бейсбольными матчами. Обычный пикник на пляже часто превращался в массовое мероприятие с участием десятков людей. Дори описала светскую жизнь того лета как «неформальную, клановую и красочную» [115].

Нагляднее всего продемонстрировало, как сильно изменилось и выросло здешнее художественное сообщество, открытие галереи «Сигна» на главной улице Ист-Хэмптона. Оно состоялось 13 июля. На нем присутствовало не менее пяти сотен человек, в том числе Грейс, худая и ослепительно яркая в своем шикарном черном платье с глубоким вырезом, и Мэри Эбботт с неизменной

сигаретой в мундштуке между пальцами, с обнаженными плечами в вечернем платье без бретелек [116].

Теперь все выглядело совсем не так, как пять лет назад, когда художники и скульпторы считались на Лонг-Айленде своего рода социальными изгоями, когда многие из них ютились в развалинах без водопровода и сантехники. Теперь они были востребованы, о них писали в прессе и в некоторых кварталах Лонг-Айленда к ним относились как к звездам. Конечно, сами художники отлично знали, кто они *на самом деле*. Но вся атмосфера стала такой странной и чужой, что порой наводила на серьезные раздумья.

В мае того года Ларри Риверс дебютировал на популярнейшем общенациональном телешоу CBS The \$64,000 Challenge («Кто хочет стать обладателем 64 тысяч долларов?») [117]. Шоу стало американской сенсацией с первой передачи — ведь раньше ни на одной телеигре победителям не предлагали столь щедрого вознаграждения [118]. Суть викторины заключалась в том, чтобы обычные люди с огромными запасами знаний состязались друг с другом, отвечая на вопросы возрастающей сложности; за правильный ответ им полагалась все большая сумма наличными.

Продюсеры программы сначала предложили принять в ней участие Элен, но она отказалась, решив, что к ней могут перестать относиться как к серьезному художнику. И предложила для участия в шоу Ларри, которого подобные сомнения не терзали. Кроме того, он, по ее словам, был лучшим шоуменом из всех, кого она знала [119].

Ларри успешно прошел отбор, и ему выпало состязаться с участником-инкогнито в категории «Живопись 1850–1950-х годов». Разве он мог проиграть? Ларри знал об истории искусства *всё*. Но на всякий случай перед передачей они с Фрэнком проштудировали литературу в библиотеке Музея современного искусства. И вот в воскресенье вечером все, кто имел отношение к нью-йоркскому миру искусства, прильнули к телеэкранам, болея за Ларри [120].

Первый вопрос стоил восемь тысяч долларов и оказался совсем легким: «Какой испанский художник, чье имя начинается

на букву „П“, написал картину „Герника“?» [121] Ответив на него правильно, Ларри победил своего невидимого соперника, искусствоведа-самоучку. Так продолжалось неделя за неделей. Перед финальной игрой, запланированной на 16 июня, он сказал друзьям: «Если выиграю, ждите меня в „Кедровом баре“, а если проиграю — в „Файв спот“» [122].

Вопрос-джекпот звучал так: «Как французский художник Пьер Боннар подписывал свои гравюры?» Ларри знал ответ, но его знал и соперник: Боннар ставил на своих работах только инициалы [123]. Джекпот разделили пополам, и вечером Ларри явился в «Кедровый бар» с чеком на 32 тысячи долларов. «Это было похоже на сцену из какого-то фильма, — рассказывал он о том дне. — Чек выхватили у меня из рук, и он обошел весь бар; каждый мог увидеть, что я действительно выиграл» [124].

На эти деньги Ларри купил восьмикомнатный дом в Саутгемптоне [125]. Раньше о Ларри практически никто не слышал — теперь журнал *Life* назвал его «чудо-парнем» [126]. Какое-то время он оставался любимой знаменитостью коллег-художников, но потом его на этом пьедестале потеснило небесное существо — Мэрилин Монро [127]. Та самая, которую изображали на календарях, которой не могли не подражать остальные женщины, та, которую художники (Билл и Грейс среди них) прославляли в своих работах.

Мэрилин отдыхала в Амагансетте с новым мужем Артуром Миллером и однажды *пришла* в «Сигну», чтобы купить скульптуру [128]. Ее преподаватель актерского мастерства Стелла Адлер знала всех абстрактных экспрессионистов, и, скорее всего, именно она посоветовала Мэрилин познакомиться с некоторыми из них, раз уж та оказалась в этих краях.

В один прекрасный день ничего не подозревавший Филипп Павия, который арендовал дом Уилфрида Зогбаума в Спрингсе, услышал в телефонной трубке голос Мэрилин. Она спросила, нельзя ли ей привезти к нему своего бассет-хаунда, потому что их собаки из одного помета и собака Павии уже родила щенков. А еще она хотела взглянуть на работы Филиппа [129].

Известие о невероятном предстоящем визите разлетелось среди художников. Когда Монро, Миллер и их собака подъехали по ухабистой дороге к дому Зогбаума, их уже ждала небольшая группа желающих познакомиться. Ник Кароне, Франц, Эл Лесли и художница Диана Пауэлл, которые жили в этом же поместье, горячо приветствовали новых друзей своих хозяев — «чету Миллеров». Словом, пояись тут вдруг королева Англии, ситуация была бы менее неловкой.

Однако Мэрилин давно стала экспертом в деле общения с поклонниками. Она завела с Дианой и Филиппом непринужденную беседу — о домашних животных, об искусстве. И вот уже Мэрилин в своих белоснежных брючках сидит на полу и играет с собаками — «фантастически красивая», без намека на макияж [130]. Когда Монро и Миллер уехали, компания какое-то время сидела молча, глядя на кресло, откуда только что поднялась дива. А потом Франц пересел со стула в это кресло, заявив, что оно еще теплое [131]. Значит, это все-таки не было сном.

Жесткая конкуренция, да еще в непосредственной близости, чрезвычайно нервировала Грейс. «Она хотела стать настоящей звездой», — вспоминал художник Пол Брач.

Как-то мы пришли в супермаркет, и она все ныла и жаловалась Мими [Шапиро], что никто из нас не стал по-настоящему знаменитым... То лето было летом Мэрилин Монро, и ее слава никак не шла из головы Грейс. Вдруг какая-то молодая женщина прямо в магазине подошла к Грейс и спросила: «Вы Грейс Хартиган?» Грейс призналась, что да. «А вы могли бы дать мне автограф?» Грейс дала автограф и величественно проплыла через кассу к выходу [132].

Деньги, слава... Все это было смешно и сбивало с толку. Это был конец. Чистота ушла. «Я четко прочувствовала изменение климата, произошедшее в результате финансового бума в мире искусства, — признавалась Мерседес. — Теперь уже никто не принимал бедность

и безвестность как должное, все конкурировали за место в лучах славы. В „Кедровом баре“ стало привычно слышать, как люди говорят за рюмкой бурбона о галереях и заработках точно так же, как раньше говорили за бокалом дешевого пива об искусстве».

Художники перешли из сферы чистого искусства в сферу развлечений, они начали продавать себя и свой талант за клочок бумаги, за всемогущий доллар, совсем недавно украшенный новым девизом «На Бога уповаем». Пол Брач сказал, что 1957 год был последним, когда одни художники создавали репутацию другим [133].

Впоследствии этим занималась система под названием «учреждения культуры и искусства». «Карьера, заклятый враг нашего прошлого, прокралась в нашу жизнь, в жизнь каждого из нас», — говорил Ларри [134]. Это было похоже на вирус; на что-то, что было в каждом из них, но чего все они предпочли бы не иметь. По крайней мере, в абстрактном искусстве.