

Джулиан  
Барнс  
Открой глаза

# Джулиан Барнс

Открой глаза  
Эссе об искусстве



Санкт-Петербург

УДК 7.01  
ББК 85.1  
Б 25

Julian Barnes  
KEEPING AN EYE OPEN  
Copyright © Julian Barnes, 2020  
All rights reserved

Оформление обложки Валерия Гореликова

Перевод с английского

Веры Ахтырской ( «Без определенных занятий», «Писатели об этом (Часть 1)»,  
«„Гм...“ или „О!“», «И вовсе она не заперта», «Селфи с „Подсолнухами“»,  
«Писатели об этом (Часть 2)», «Франция отправляется в Россию»);

Владимира Бабкова («Жерико»);

Александры Борисенко («Дега», «Валлоттон»);

Дарьи Горяниной («Фантен-Латур», «Редон», «Ольденбург», «Ходжкин»);

Марины Давыдовой («Боннар», «Вюйар»);

Игоря Мокина («Делакруа», «Фрейд»);

Анны Савиных («Предисловие», «Курбе», «Мане»);

Мари Сарабьяновой («Сезанн», «Брак»);

Виктора Сонькина («Магритт», «Становится ли это искусством»)

*Посвящается светлой памяти Муси Сарабьяновой —  
художника, переводчика, искусствоведа. Она была не только  
научным редактором первого русскоязычного издания книги,  
но и душой всей нашей коллективной работы.*

*С глубокой благодарностью,  
переводчики и издатели*

© В. Н. Ахтырская, перевод, 2025  
© В. О. Бабков, перевод, 2017  
© А. Л. Борисенко, перевод, 2017  
© Д. А. Горянина, перевод, 2017  
© М. А. Давыдова, перевод, 2017

© И. В. Мокин, перевод, 2017  
© А. А. Савиных, перевод, 2017  
© М. В. Сарабьянова (наследник), перевод, 2025  
© В. В. Сонькин, перевод, 2017  
© Издание на русском языке, оформление.  
ООО «Издательская Группа  
„Азбука-Аттикус“, 2025  
Издательство Азбука®

ISBN 978-5-389-25788-7

*Посвящается Пат*

## Содержание

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Предисловие. <i>Перевод А. Савиных</i> .....                          | 9   |
| ЖЕРИКО. От катастрофы к искусству. <i>Перевод В. Бабкова</i> .....    | 18  |
| ДЕЛАКРУА — романтик? <i>Перевод И. Мокина</i> .....                   | 49  |
| КУРБЕ. Не так, а этак. <i>Перевод А. Савиных</i> .....                | 66  |
| МАНЕ. Черный и белый. <i>Перевод А. Савиных</i> .....                 | 80  |
| МОРИЗО. «Без определенных занятий». <i>Перевод В. Ахтырской</i> ..... | 101 |
| ФАНТЕН-ЛАТУР. Человеческий ряд. <i>Перевод Д. Горяниной</i> .....     | 121 |
| СЕЗАНН. Яблоко движется? <i>Перевод М. Сарабьяновой</i> .....         | 134 |
| Писатели об этом (Часть 1). <i>Перевод В. Ахтырской</i> .....         | 146 |
| ДЕГА. «Гм...» или «О!». <i>Перевод В. Ахтырской</i> .....             | 164 |
| ДЕГА и женщины. <i>Перевод А. Борисенко</i> .....                     | 180 |
| КЭССЕТ. И вовсе она не заперта. <i>Перевод В. Ахтырской</i> .....     | 191 |
| РЕДОН. Выше! Выше! <i>Перевод Д. Горяниной</i> .....                  | 204 |
| ВАН ГОГ. Селфи с «Подсолнухами». <i>Перевод В. Ахтырской</i> .....    | 218 |
| Писатели об этом (Часть 2). <i>Перевод В. Ахтырской</i> .....         | 233 |
| БОННАР. Марта, Марта, Марта, Марта. <i>Перевод М. Давыдовой</i> ..... | 254 |
| ВЮЙАР. Можете звать его Эдуаром. <i>Перевод М. Давыдовой</i> .....    | 269 |

## Содержание

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| ВАЛЛОТТОН. Иностраный набид. <i>Перевод А. Борисенко</i> .....   | 292 |
| БРАК. Сердце живописи. <i>Перевод М. Сарабьяновой</i> .....      | 313 |
| Франция отправляется в Россию. <i>Перевод В. Ахтырской</i> ..... | 328 |
| МАГРИТТ. От птицы до яйца. <i>Перевод В. Сонькина</i> .....      | 341 |
| ОЛЬДЕНБУРГ. Мягкая штука. <i>Перевод Д. Горяниной</i> .....      | 352 |
| Становится ли это искусством? <i>Перевод В. Сонькина</i> .....   | 361 |
| ФРЕЙД — человек эпизода. <i>Перевод И. Мокина</i> .....          | 372 |
| ХОДЖКИН. Пара слов о Г.Г. <i>Перевод Д. Горяниной</i> .....      | 394 |
| Слова благодарности .....                                        | 407 |
| Список иллюстраций .....                                         | 409 |

## Предисловие

Несколько лет назад мой друг-журналист, живущий в Париже по заданию редакции, произвел на свет одного за другим двоих детей. Как только они научились фокусировать взгляд, он стал брать их в Лувр, нежно направляя младенческие глаза на шедевры мирового искусства. Не знаю, развлекал ли он их в материнской утробе классической музыкой, как иные будущие родители. Но иногда я задаю себе вопрос, какими вырастут эти дети: смогут руководить МоМА или будут лишены всякой способности к визуальному восприятию и возненавидят художественные галереи?

Мои собственные родители никогда не пытались пичкать меня культурой в раннем (как и в любом другом) возрасте, но и не стремились от нее отвлечь. Оба работали учителями в школе, так что к искусству — или, точнее, идее искусства — у нас дома относились с почтением. На полках стояли какие надо книги, в гостиной даже было пианино, — хотя, сколько я себя помню, на нем ни разу не играли. Его подарил маме ее отец, души не чаявший в дочери. Тогда она была юной, способной, подающей надежды пианисткой. Однако в двадцать с небольшим, столкнувшись с трудным произведением Скрябина, она перестала играть. После нескольких безуспешных попыток его освоить она поняла, что достигла некоего уровня, выше которого ей не подняться. Она бросила играть резко и навсегда. И все-таки избавиться от пианино

было нельзя; оно переезжало вместе с мамой из дома в дом и было ей верным спутником в замужестве и материнстве, в старости и вдовстве. На его крышке, с которой регулярно стирали пыль, лежала стопка нот, в том числе и тот самый опус Скрябина, брошенный ею десятки лет назад.

Живопись у нас дома была представлена тремя полотнами. Два сельских пейзажа с видами Финистера, написанные одним из французских *assistants* отца, были, в общем, таким же обманом, как и пианино, потому что «дядя Поль», как мы его звали, не писал их *en plein air*, а скопировал — приукрасив — с открыток. Оригиналы, с которых он работал (один измазан настоящей краской), я до сих пор держу на столе. Третья картина, висевшая в холле, была несколько более подлинной. Обнаженная маслом в золоченой раме представляла собой, вероятно, безвестную копию XIX века со столь же безвестного оригинала. Родители купили ее на аукционе в пригороде Лондона, где мы жили. Я помню ее главным образом потому, что находил совершенно антиэротичной. Это было странно, ведь большинство других изображений неодетых женщин оказывали на меня, так сказать, здоровое воздействие. Казалось, в этом и есть смысл искусства: своей торжественностью оно лишает жизнь радости.

Было еще одно доказательство того, что цель и следствие искусства именно таковы: скучные любительские спектакли, на которые нас с братом ежегодно водили родители, и тоскливые дискуссионные передачи об искусстве, которые они слушали по радио. К двенадцати или тринадцати годам я был здоровым маленьким мещанином того сорта, который процветает в Британии, любителем спорта и комиксов. Я пел мимо нот, не владел никаким инструментом, не изучал искусство в школе и не играл на сцене после того, как в семь лет исполнил эпизодическую роль третьего волхва (без слов). Хотя я был знаком с литературой по школьным урокам и даже начинал понимать, как она может быть связана с жизнью, но думал о ней преимущественно как о чем-то, что придется отвечать на экзамене.



Кемперле (Финистер). Пон-Флери (Цветущий мост)

Однажды родители привели меня в лондонское Собрание Уоллеса: снова золоченые рамы и антиэротичные обнаженные. Мы немного постояли перед одной из самых знаменитых картин музея — «Смеющимся кавалером» Франса Хальса. Я, хоть убей, не понимал, чему ухмыляется дядька с дурацкими усами и что интересного в этой картине. Вероятно, меня водили и в Национальную галерею, но я ничего об этом не помню. И только летом 1964 года, когда между школой и университетом я жил несколько недель в Париже, я начал смотреть на картины по собственной воле. И хотя я, должно быть, ходил и в Лувр, самое сильное впечатление на меня произвел большой, темный, непопулярный музей — возможно, потому, что там не было ни души и я не чувствовал обязанности реагировать каким-то определенным образом. Музей Гюстава Моро возле вокзала Сен-Лазар после смерти художника в 1898 году отошел французскому государству, и, судя по тому, каким мрачным и запущенным он выглядел, с тех пор на его содержание особенно не тратились. На верхнем этаже располагалась огромная, высокая мастерская Моро — настоящий сарай, слабо отапливаемый приземистой черной печкой, которая, видимо, грела еще самого художника. В полумраке от пола до потолка висели картины, а в ящиках больших деревянных шкафов, которые разрешено было выдвигать, хранились сотни эскизов. До того я не видел ни единой картины Моро и ничего о нем не знал (и уж точно не знал, что он был единственным современным художником, которым всей душой восхищался Флобер). Я не представлял, как оценивать такое искусство: экзотичное, изукрашенное, поражающее темным великолепием, странное сплетение авторской и всеобщей символики, которое я едва ли мог распутать. Возможно, меня привлекла эта таинственность, а может, я так восхищался Моро, потому что никто не велел мне этого делать. Но, несомненно, в этот момент я, по собственным воспоминаниям, впервые сознательно смотрел на картины, а не пассивно и послушно находился в их присутствии.

А еще я полюбил Моро за то, что он такой странный. Пока я не набрал зрительского опыта, искусство, чтобы меня привлечь,

должно было как можно сильнее преобразовывать реальность, — вообще-то, я думал, что в этом и состоит его суть. Берешь жизнь и неким богоданным тайным способом превращаешь во что-то иное, связанное с жизнью, но более сильное, напряженное и желательно более странное. Из старых мастеров меня притягивали Эль Греко и Тинторетто с их текучими удлинненными формами, Босх и Брейгель с их невообразимыми фантазиями, Арчимбольдо с его остроумными эмблематическими конструкциями. А художников XX века — модернистов, значит, — я обожал всех, ведь они нарезали унылую реальность кубами и ломтиками, превращали в первобытные извивы, яркие кляксы, мудреные решетки и загадочные конструкции. Если бы я знал Аполлинера не только как поэта (модернистского, следовательно восхитительного), мне бы понравилась его похвала кубизму за то, что он являет собой «благородную» и «необходимую» реакцию на «современное легкомыслие». Что касается более обширной, долгой истории живописи, то я, конечно, понимал, что Дюрер, Мемлинг и Мантеня гении, но склонялся к ощущению, что реализм для настоящего искусства — своего рода установка по умолчанию.

Это — нормальный, обычный романтический подход. Мне понадобилось много смотреть, чтобы понять, что реализм вовсе не базовый лагерь для высокогорных экспедиций других стилей, что он может быть столь же правдивым и даже столь же странным, что он тоже требует волевых решений, организации и воображения, и может быть по-своему таким же преобразующим. Мне предстояло постепенно узнавать, что бывают художники, из которых вырастаешь (например, прерафаэлиты), художники, до которых дорастаешь (Шарден), художники, к которым всю жизнь остаешься тоскливо равнодушным (Грёз), художники, которых внезапно замечаешь после того, как годами игнорировал (Лиотар, Хаммерсхёй, Кэссет, Валлоттон), художники несомненно великие, к которым ты относишься слегка пренебрежительно (Рубенс), и художники, которые, сколько бы тебе ни было лет, остаются неизменно, неопровержимо великими (Пьеро, Рембрандт, Дега). А затем — это далось, пожалуй, труднее всего — я разрешил себе думать или,

скорее, увидеть, что не весь модернизм целиком прекрасен. Что кое-что в нем лучше остального, что Пикассо бывал тщеславным, Миро и Клее — приторными, Леже мог повторяться и так далее. Постепенно я понял, что у модернизма есть сильные и слабые стороны и изначально заложенное устаревание, как в любом течении. От этого, как часто бывает, он стал не менее, а более интересным.

Но все же в 1964-м я знал, что это «мое» течение. И считал, что мне повезло застать в живых некоторых великих. Брак умер годом раньше, но Пикассо, великий соперник (в жизни и в искусстве), был с нами, как и учтивый мистификатор Сальвадор Дали, как и Магритт, и Миро (а также Джакометти, Колдер и Кокошка). Пока представители модернизма продолжают работать, его нельзя отдать на откуп музейщикам и ученым. К другим видам искусства это тоже относилось: в 1964-м были живы Т. С. Элиот и Эзра Паунд, а также Стравинский, выступление которого я однажды видел: он дирижировал в лондонском Королевском фестиваль-холле. Ощущение пересечения моей и их жизней оказалось важным, хотя тогда я этого не понимал, поскольку не знал еще, что стану писателем. Но всем, кто решал заняться каким-либо искусством во второй половине XX века, приходилось пропустить через себя модернизм: понять его, переварить, осознать, как и почему он изменил мир, и решить, что это означает лично для вас как потенциального художника эпохи, следующей за модернизмом. Вы могли (и должны были) идти своим путем, но невозможно было попросту игнорировать это течение, притворившись, что его нет. Кроме того, к 60-м в игру вступило новое поколение, а за ним еще и еще — настал постмодернизм, позже постпостмодернизм и так далее, пока ярлыки не кончились. Один нью-йоркский литературный критик позже назвал меня «предпостмодернистом», и смысл этого прозвища я пытаюсь разгадать до сих пор.

Хотя тогда я этого не понимал, теперь вижу, что осмыслял модернизм — и любил его, и упивался им — не столько через литературу, сколько через изобразительное искусство. Оказалось, что

уходить от реализма проще по холсту, чем по книжным страницам. В музее ты переходишь из зала в зал, следуя ясному и последовательному повествованию: от Курбе к Мане, Моне, Дега, к Сезанну и затем к Браку и Пикассо — и ты у цели! В литературе путь сложнее, не столь прям, шаг вперед — два назад. Если первым великим европейским романом мы считаем «Дон Кихота», то благодаря странному сюжету, озорству и осознанию собственной литературности он относится к модернизму, постмодернизму и магическому реализму — одновременно. Аналогично, если первый великий модернистский роман — это «Улисс», то как вышло, что в лучших своих частях он реалистичен и правдиво изображает обычную жизнь? Я не понимал — еще не мог увидеть, — что во всех видах искусства присутствовали одновременно две вещи: желание создать новое и непрерывный диалог с прошлым. Все великие новаторы смотрят на предыдущих новаторов, которые разрешили им делать все иначе. В живописи оммажи предшественникам встречаются сплошь и рядом.

В то же время идет и прогресс, часто неуклюжий, всегда необходимый. В 2000 году Королевская академия организовала выставку под названием «1900 год — искусство на перепутье». На ней без какой-либо иерархии в развеске и кураторских намеков экспонировалось то, чем восхищались и что покупали на рубеже прошлого века — независимо от школы, принадлежности или последующих вердиктов критики. Бугро и лорд Лейтон висели рядом с Дега и Мунком, инертный академизм и занудная повествовательная живопись соседствовали с воздушной вольностью импрессионизма, старательный и дидактичный реализм — с пылающим экспрессионизмом, прилизанная порнушность и наивно неосознанные эротические мечтания — с новейшими размашистыми попытками правдиво передать человеческое тело. Откройся такая выставка в самом 1900 году, посетители, как легко представить, были бы сбиты с толку и оскорблены представшей их глазам эстетической сумятицей. Такова была какофоническая, многогранная, противоречивая действительность, которую затем в спорах сгладили,

превратив в историю искусства, развесив ярлыки «порок» и «добродетель», вычислив победителей и проигравших, осудив дурной вкус. Эта выставка, намеренно избегавшая поучений, четко донесла до зрителей одно: «благородную неизбежность» модернизма.

Флобер был убежден, что невозможно рассуждать об одном виде искусства в терминах другого и что великие полотна не нуждаются в объяснении. Брак думал, что идеал будет достигнут, когда мы вообще ни слова не скажем перед картиной. Но нам до этого очень далеко. Мы неискоренимо вербальные создания и любим все объяснять, составлять мнения, спорить. Поставь нас перед картиной — мы примемся болтать каждый о своем. Пруст, обходя картинную галерею, любил рассуждать о том, кого из знакомых ему напоминают люди на картинах, — возможно, это был ловкий способ избежать открытого эстетического противостояния. Но редко какая картина повергнет нас в молчание. Да и то ненадолго — нам вскоре захочется объяснить и понять самое молчание, в которое мы погрузились.

В 2014 году я впервые за прошедшие полвека снова попал в Музей Гюстава Моро. Во многом он оказался именно таким, каким его рисовала память: похожим на пещеру, мрачным и плотно увешанным картинами. Старую чугунную печь отправили на пенсию, оставив ей только декоративные функции. Я же успел за то время забыть, что Моро, проектируя свой дом, устроил целых две гигантские мастерские, одну над другой, и соединил их винтовой чугунной лестницей. Музей уверенно держится в хвосте списка парижских достопримечательностей. Тем временем мне попало мнение Дега об этом доме. Он и сам планировал устроить свой посмертный музей, но после визита на рю де Ларошфуко передумал. Выйдя оттуда, он заметил: «Поистине зловеще... Как в фамильном склепе... Эти притиснутые друг к другу картины напомнили мне страницы словаря».

В этот визит я отчасти восхитился самим собой в юности: тем, что я не дал деру. Я убеждал себя, что насмотренное за пятьдесят лет позволит мне лучше оценить Моро, чем в первый раз. Но

## Предисловие

я снова видел тот же киношный размах и скучные оттенки техникolora, то же высокоумие, скудость тем и серьезную целеустремленную сексуальность. (Моро однажды спросил Дега: «Вы действительно хотите оживить живопись средствами танца?» Дега ответил: «А вы действительно хотите обновить ее ювелирными изделиями?») Хотя меня восхищали отдельные технические приемы — в особенности то, как Моро придумал добавлять чернильный контур и отделку поверх красочного слоя, — к концу второго часа я по-прежнему пытался проникнуться и по-прежнему не мог. Флобер, восхищавшийся Гюставом Моро, — это скорее автор «Саламбо», чем автор «Мадам Бовари». Его творчество было и осталось книжным: взяв начало из академических штудий, оно теперь и само стало достойным объектом академических штудий, а средняя стадия — период полнокровной, пламенной и страстной жизни, — кажется, вовсе его миновала. Несмотря на то что раньше оно было мне интересно своей странностью, теперь я находил его недостаточно странным.

Писать об искусстве я начал с главы о картине Жерико «Плот „Медузы“» в романе «Мировая история в 10½ главах» (1989). Я не руководствовался никаким определенным планом, но, собрав свои тексты воедино, обнаружил, что непреднамеренно следовал тому самому сюжету, который начал неуверенно разматывать еще в 1960-х: истории движения искусства (в основном французского) от романтизма к реализму и к модернизму. Средняя часть этого пути — приблизительно с 1850-го до 1920-го — продолжает меня завораживать. Это время, когда великое правдорубство сочеталось с фундаментальным пересмотром форм искусства. Я думаю, нам еще многому можно поучиться у того времени. И если в детстве я справедливо считал скучной ту обнаженную у нас дома, то вывод насчет холодной торжественности искусства был ошибочным. Искусство не только схватывает и передает страсть, нерв жизни. Иногда все серьезнее: оно и есть сам нерв.

# ЖЕРИКО

## От катастрофы к искусству

### I

Все началось с дурного знака.

Когда они обогнули мыс Финистерре и шли на юг, подгоняемые свежим ветром, к фрегату приблизилась стая морских свиней. Люди заполнили полую и сгруппировались у поручней, дивясь способности этих животных кружить около судна, уже набравшего хороший ход в девять-десять узлов. В то время как они любовались играми морских свиней, поднялся крик. Корабельный юнга выпал в один из передних орудийных портов по левому борту. Был произведен сигнальный выстрел, сброшен спасательный плотик, и судно легло в дрейф. Однако с этими действиями замешкались, и к моменту спуска шестивесельного баркаса место происшествия осталось далеко позади. Не удалось найти даже плотик, тем более юнгу. Ему было только пятнадцать лет, и знавшие его утверждали, что он хороший пловец; они полагали, что он, скорее всего, достиг плотика. Если так, то он, без сомнения, погиб на нем, претерпев жесточайшие муки.

Экспедиция в Сенегал состояла из четырех судов: фрегата, корвета, флейта и брига. Она отправилась с острова Экс 17 июня 1816 года, имея на борту 365 человек. Теперь, потеряв одного члена команды, она держала курс на юг. Моряки запаслись провизией на Тенерифе, взяв в дальнейший путь тонкие вина, апельсины, лимоны, плоды баньяна и всевозможные овощи. Здесь они отмети-

ли развращенность местных жителей: женщины Санта-Круса стояли у своих дверей и заманивали французов внутрь, уверенные, что ревность их мужей будет излечена монахами инквизиции, кои неодобрительно отзывались об одержимости брачными узами как об ослеплении, насылаемом Сатаной. Вдумчивые путешественники приписали сии нравы влиянию южного солнца, чья сила, как известно, сокрушает и физические, и моральные препоны.

С Тенерифе отправились на юго-юго-запад. Вследствие свежих ветров и некомпетентности командного состава флотилия распалась. Фрегат в одиночестве пересек тропик и миновал мыс Барбас. Он шел в виду берега, иногда приближаясь к нему на расстояние в пол пушечного выстрела. Море было усеяно скалами; бригантины нечасто посещали эти места при низкой воде. Когда обогнули мыс Бланко — или то, что моряки за него приняли, — судно очутилось на мелководье; лот бросали каждые полчаса. На рассвете мсье Моде, вахтенный прапорщик, произвел счисление на клетке с курами и определил, что они находятся у кромки Аргенского рифа. Его советами пренебрегли. Но даже те, кто был несведущ в морском деле, заметили изменение цвета воды; у борта корабля виднелись водоросли, и было выловлено великое множество рыбы. При тихом море и ясной погоде фрегат сядил на мель. Лот показал восемнадцать саженей, вскоре после этого — шесть саженей. Судно, приведенное к ветру, почти немедленно дало крен; потом еще и еще один. Промером определили глубину в пять метров и шестьдесят сантиметров.

К несчастью, они наткнулись на риф, когда вода стояла высоко; и при поднимающемся на море волнении попытки освободить корабль потерпели неудачу. Фрегат был, несомненно, потерян. Поскольку имеющиеся на нем лодки не могли забрать всю команду, решено было сложить плот и поместить на него остальных. Затем плот предполагалось отбуксировать к берегу; таким образом, все были бы спасены. Этот план казался непогрешимым; но, как заявляли позже двое очевидцев, он был построен на песке, развеянном дуновением эгоизма. Плот был сложен, и сложен хорошо,

места в лодках распределены, провизия заготовлена. На рассвете, при двух метрах семидесяти сантиметрах воды в трюме и сломанных помпах, был отдан приказ покинуть корабль. Однако нарушения сразу же расстроили безупречный план. Распределение мест было забыто, с припасами обращались небрежно; часть оставили на судне, а часть потопили. Плот предназначался для ста пятидесяти потерпевших: ста двадцати военных, включая офицеров, двадцати девяти моряков и пассажиров-мужчин, одной женщины. Но едва на эту платформу — которая была двадцати метров в длину и семи в ширину — спустились пятьдесят человек, как она ушла в воду по меньшей мере на семьдесят сантиметров. С плоты были сброшены запасенные ранее бочки с мукой, и он заметно поднялся; на него спустились оставшиеся люди, и он снова ушел под воду. Полностью загруженная, платформа оказалась в метре под поверхностью воды, а те, кто был на ней, из-за тесноты не могли ступить ни шагу; сзади и спереди они стояли в воде по пояс. Они страдали от ударов незакрепленных бочонков с мукой, которые швыряло волнами; им сбросили двадцатипятифунтовый мешок с галетами, и вода тут же превратила их в тесто.

Предполагалось, что один из морских офицеров примет на себя командование плотом; однако этот офицер не согласился спуститься туда. В семь часов утра был дан сигнал, и маленькая флотилия двинулась прочь от потерпевшего крушение фрегата. Семнадцать человек отказались покинуть корабль или не вышли к отплытию и, таким образом, остались ждать своей участи на борту.

Плот буксировали четыре лодки, развернутые в ряд; флотилию возглавлял полубаркас, который делал промеры. Когда лодки разошлись по местам, на плоту закричали: «Vive le roi!»<sup>1</sup> — и подняли маленький белый флаг на конце мушкета. Но именно в этот момент величайших для всех людей на плоту надежд и ожиданий к обычным морским ветрам присоединилось дуновение эгоизма.

<sup>1</sup> «Да здравствует король!» (фр.)

Барнс Дж.

Б 25      Открой глаза : Эссе об искусстве / Джулиан Барнс ; пер. с англ. В. Ахтырской, В. Бабкова, А. Борисенко и др. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2025. — 416 с. : ил.

ISBN 978-5-389-25788-7

Лауреат Букеровской премии Джулиан Барнс — один из самых ярких и оригинальных прозаиков современной Британии, автор таких международных бестселлеров, как «Шум времени», «Предчувствие конца», «Артур и Джордж», «История мира в 10½ главах», «Попугай Флобера» и многих других.

Своим первым опытом в жанре эссе об искусстве Джулиан Барнс называет главу нашумевшего романа-антиутопии «История мира в 10½ главах» (1989), посвященную картине Теодора Жерико «Плот „Медузы“». Именно поэтому, уже как самостоятельное произведение, в сборнике «Открой глаза» она оказывается первой из увлекательных коротких историй о художниках и их работах, приглашающих читателя проследить путь изобразительного искусства от начала XIX века до современности.

В этих эссе есть все, что традиционно присуще прозе Барнса: великолепное чувство стиля, виртуозное равновесие едкой иронии и утонченного лиризма, сарказма на грани цинизма и веселого озорства. Но еще это собрание тонких, остроумных и порой неожиданных наблюдений, дарящих не только литературное удовольствие, но и богатую пищу для ума.

В настоящее издание включены семь новых эссе об искусстве XIX века, которые впервые публикуются в русском переводе.

УДК 7.01  
ББК 85.1

ДЖУЛИАН БАРНС  
ОТКРОЙ ГЛАЗА  
Эссе об искусстве

Ответственный редактор Анна Щеникова-Архарова

Редактор Игорь Мокин

Художественный редактор Валерий Гореликов

Технический редактор Валентина Дик

Подготовка иллюстраций Дмитрия Кабакова

Компьютерная верстка Алины Леонтьевой

Корректоры Наталья Хуторная, Светлана Федорова,

Татьяна Бородулина, Анна Быстрова

Подписано в печать / Баспаға қол қойылды 15.04.2025.

Формат издания 72 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная. Тираж 3000 экз.

Усл. печ. л. 34,58. Заказ № .

Изготовитель: ООО «Издательская Группа

„Азбука-Аттикус“» —

обладатель товарного знака АЗБУКА®,

115093, Москва, вн. тер. г.

муниципальный округ Даниловский,

пер. Партийный, д. 1, к. 25

Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19

E-mail: sales@atticus-group.ru

Филиал ООО «Издательская Группа

„Азбука-Аттикус“» в г. Санкт-Петербурге,

191024, г. Санкт-Петербург,

Херсонская ул., д. 12–14, лит. А

Тел.: (812) 327-04-55. E-mail: trade@azbooka.spb.ru

www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru

Отпечатано в России.

Өндіруші: «Издательская Группа

„Азбука-Аттикус“» ЖШҚ —

АЗБУКА® тауар белгісінің иесі,

115093, Мәскеу, қ. іш. аум.

Даниловский муниципалдық округі,

Партийный т.ш., 1-үй, к. 25

Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19

E-mail: sales@atticus-group.ru

Санкт-Петербург қ. «Издательская Группа

„Азбука-Аттикус“» ЖШҚ филиалы,

191024, Санкт-Петербург,

Херсон көшесі, 12–14 үй, лит. А

Тел.: (812) 327-04-55. E-mail: trade@azbooka.spb.ru

www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru

Ресейде басып шығарылған.

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін растау туралы мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады: <http://atticus-group.ru/certification/>.

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

Ақпараттық өнім белгісі  
(29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)



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

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



A-AAI-34762-01-R