



С.І. Побожій

ЦІННІСТЬ І ЦІНА МИСТЕЦТВА

Збірник статей



Суми
Університетська книга
2016

УДК 7:338.5

ББК 85.1

П 41

Рекомендовано до друку вченою радою Державного вищого навчального закладу «Українська академія банківської справи Національного банку України», протокол № 4 від 14.11.2014

Рецензенти:

О. В. Шило, доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет будівництва та архітектури;

Г. А. Вишеславський, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва (Київ);

В. Ю. Панасюк, кандидат мистецтвознавства, професор, Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка

Побожій С.І.

П 41 Цінність і ціна мистецтва : збірник статей / С. І. Побожій. – Суми : Університетська книга, 2016. – 159 с.; іл.

ISBN 978-966-680-770-3

У книзі розглядаються питання ціноутворення на твори мистецтва від епохи античності до сьогодення. Аналізується динаміка зростання цін на арт-ринку на твори Мікеланджело, Рембрандта, Делакруа, Уїстлера, Сезанна, Дега, Т. Шевченка, Малевича та ін. До історичної ретроспекції залучені відомості щодо продажу мистецьких творів на сучасних аукціонах.

Адресовано історикам мистецтва, культурологам, арт-дилерам, викладачам і студентам мистецьких закладів та всім, хто цікавиться історією мистецтва.

УДК 7:338.5

ББК 85.1

ISBN 978-966-680-770-3

© Побожій С.І., 2016

© ТОВ «ВТД “Університетська книга”», 2016

ПЕРЕДМОВА

Ціноутворення в галузі мистецтва – категорія, яка належить до важко оцінюваних. Складання ціни показує: зв'язок з рівнем життя суспільства; вплив моди; соціальний статус художника, економічний стан, який або сприяє розвитку арт-ринку, або гальмує його, наявність мережі мистецьких інституцій. На унікальність творів мистецтва указував шотландський економіст і філософ, засновник сучасної економічної теорії Адам Сміт, заперечуючи можливість їхньої об'єктивної оцінки.

Процес ціноутворення в галузі мистецтва не тільки не співпадає з тенденціями ціноутворення в галузі промисловості, але й детермінований особливостями, характерними для результатів інтелектуальної праці. Не співпадає тут практика складання єдиних цін через унікальність та неповторність створених мистецьких артефактів, а також через нестійку динаміку арт-ринку.

Складність в ціноутворенні в галузі мистецтва полягає в тому, що на ціну суттєве, а інколи – і визначальне значення має не витрата часу на твір мистецтва, а його художньо-естетичне значення. Підтвердженням цієї тези слугує стаття про Уїстлера. Інколи це може стати суттєвим чинником, наприклад, у монументальному живописі та скульптурі. Це можна віднести й до матеріалів (фарби, полотно, папір), ціна на які з часів античності до промислової революції в Європі суттєво впливала на ціноутворення.

Принципову різницю має процес ціноутворення, який складається між продавцем, художником і покупцем; художником, дилером і покупцем; художником, аукціоном і покупцем. Всі ланки в цих взаємовідношеннях впливають, а інколи й визначають кінцеву вартість твору, до якої входять вартість і плата за посередництво. Ілюструють ці процеси статті про російського колекціонера П.Третякова та французького арт-дилера П. Дюран-Рюеля.

Якщо ціни на антикваріат здебільшого регулюються аукціонами, то ціни на сучасне мистецтво потребують інших підходів, в результаті чого останнім часом з'явилися нові стандарти і методи оцінювання творів мистецтва.

Грунтовним підходом відзначається модель оцінки художніх активів, яку розробила австрійська компанія Kunst Asset Management GmbH. До її банку активів попадають лише такі твори, вартість яких сягає не менше одного мільйона доларів США. За оцінками її фахівців вартість світових арт-активів у галузі живопису становить 250 млрд. USD. Обсяг аукціонної торгівлі творами мистецтва коливається у межах 6 млрд USD. У своїх розвідках автор користується відомостями цієї компанії, почерпнутими з видання «Керівництво з інвестування на ринку предметів мистецтва» (2006).

Крім історичної ретроспекції автором залучені відомості щодо продажу мистецьких творів на сучасних аукціонах, що дозволяє прослідкувати динаміку росту цін на твори митця.

На противагу науковим підходам у галузі ціноутворення на мистецькі твори можна навести слова американського арт-дилера швейцарського походження Сімона де Пюрі, засновника аукціонного дому Phillips de Pury & Company : *«Встановлювати вартість твору мистецтва – теж мистецтво, і ніякої науки»*. У деяких сучасних працях з питань ціноутворення проблема ціни розглядається під кутом її символічного, ірраціонального значення. Подібний підхід до оцінки твору мистецтва спостерігається і в минулі часи, коли вирішальне значення мали такі чинники, як суб'єктивність сприйняття мистецтва та символізація стосунків між покупцем і художником.

Проте, безцінним матеріалом залишаються історичні відомості щодо цінової політики минулих століть, почерпнуті з «перших рук» від сучасників художника, його реакція на першу оцінку твору. Розгляд питань щодо складання ціни на твори мистецтва в історичному розрізі показує процес зародження ціноутворення з точки зору розуміння ціни автором твору, експертами, дилерами та покупцем. Купівля-продаж твору мистецтва може розглядатися і як інвестиційний процес, контури якого окреслюються у ХХ ст. Цими аспектами обумовлювався монографічний підхід автора до написання статей, які охоплюють історичний проміжок часу від епохи Відродження до другої половини ХХ ст.

Основний корпус текстів склали статті, написані автором до всеукраїнського часопису «Галерея» упродовж 2000-х -2010-х років. Три з них («Дідро: “Є велика різниця в ціні того ж самого предмета”»; «Т. Шевченко: “Наперед не бери незароблених грошей”», «Малевиц: “Заробити супрематизмом не можна”») були підготовлені, але не надруковані. У цьому збірнику вони друкуються уперше. Статті в основному друкуються без змін, іноді внесені незначні правки. Уривки з листів друкуються у перекладі автора.

Активізації щодо написанню цих статей передувало читання лекцій з курсу «Арт-менеджмент» в Українській академії банківської справи Національного банку України та на курсах артшколи Асоціації арт галерей України у 2000-х – початку 2010-х рр. на тему: «Основні механізми в ціноутворенні на твори мистецтва. Ціни на антикваріат і сучасне мистецтво», «Корпоративні колекції, принципи створення та функціонування».

Під час написання статей автор відчував підтримку мистецтвознавця і галериста Олексія Титаренка, художника і мистецтвознавця Гліба Вишеславського, президента Асоціації артгалерей України та Центру сучасного мистецтва Совіарт Віктора Хаматова, за що й висловлює їм щиро подяку.



СТО ВІДЕР ХІОСЬКОГО ВИНА ЗА СКУЛЬПТУРУ ТА ЧИН ПОЛКОВНИКА ЗА РОЗПИС ПЛАФОНА

Одним з складових чинників художнього ринку є ціноутворення. Важливим видається не тільки художній рівень, але й ринкова вартість твору мистецтва, грошовий еквівалент – чинник, який дає змогу говорити про цей твір із погляду його комерційного обороту. Ціновий рух відображає кон'юнктуру арт-ринку: попит на роботи того чи іншого автора, групу творів, що певною мірою показує зміну і соціальної оцінки. Але як оцінювався мистецький твір? Виявилось, що процес ціноутворення на твори мистецтва має свою історію і триває вже протягом тисячоліть. У коротких нотатках спробуємо прослідкувати зміни, що відбувалися в оцінці праці митця.

Поєднання багатьох чинників при формуванні першопочаткової, стартової ціни не тільки показує її зв'язок із рівнем життя суспільства, впливом моди, а й співвідноситься із соціальним статусом художника. Державний устрій Давнього Єгипту безпосередньо вплинув на соціальну орієнтованість мистецтва. Основним його завданням було прославлення фараона та обслуговування релігійного культу. Головним замовником і споживачем мистецтва була верхівка суспільства. Статус художника прирівнювався до статусу ремісника, і відповідно оцінювалася й оплачувалася його робота. За розписаний тюк тканини художник Маанахтеф одержав овочі, корзинки і дерев'яний саркофаг, а за розпис саркофага – тюк тканини, плетене ложе, мідне блюдо і фрукти.

Значно розширилося коло замовників в античному світі. Змінився й сам характер оплати праці художника, пов'язаний

із запровадженням у державі грошової одиниці, а головне – із ставленням суспільства до художника як до особистості-творця. Це, у свою чергу, позначилося й на оплаті праці митця, який часом отримував значну винагороду, як, наприклад, скульптор Фідій. Недосяжним за майстерністю був і живописець Зевксис. За свідченням римського історика й ученого Плінія Старшого, *«він вирішив дарувати свої твори, тому що, говорив він, вони не можуть бути куплені ні за якою достатньо високою ціною»*. Наявність величезної кількості творів скульптури і живопису давала можливість досить дорого оцінювати їх. Діоген Лаєрський згадує про статую в натуральну величину, продану за 3000 драхм. Стільки ж коштував міський будинок. На ці гроші можна було придбати (в V ст. до н. е.) сто відер найякіснішого хіоського вина або 60 биків. У перерахунку на російський рубль у цінах 1913 р. ця сума еквівалентна приблизно 720 рублям. Хто міг дозволити собі придбати статую за такі гроші? Поняття багатства асоціювалося із сумою, більшою за 100 талантів (600 тисяч драхм). Однак такими грішми мало хто володів, більшість задовольнялася статками від 2 до 3 тисяч драхм, і, в такому разі, скульптура вже оцінювалася в ціле багатство.

Мистецтво Давнього Риму спиралося на давньогрецьку мистецьку спадщину. Та домінувало прагнення до військової слави, яке ставало змістом життя. Байдужість до естетичної сторони мистецтва у римлян поєднується з жадібністю, прагненням до володіння чимось небаченим. Витрачаються величезні гроші на різноманітні забаганки, в тому числі й на придбання творів мистецтва. Марк Агриппа – «суворого духу людина» – купив дві картини за 1 млн 200 тис. сестерціїв. Принцепс Тиберій придбав картину афінського художника Паррасія, сучасника і суперника Зевксиса, за 6 млн сестерціїв і *«зачочив у спальню»*. Коли до Риму потоком ринули грецькі статуї і картини, багато хто захотів мати їх повторення, копії. Розвивається колекціонування. Смаки колекціонерів впливають і на ціну. Раптом починають високо цінуватися картини грецького живописця Перейка, якому дали прізвисько *«живописця сніття»* за звернення до *«нижчих»* жанрів.

Взаємовідносини між художником і замовником в епоху Відродження, які спиралося на культурну спадщину античного світу, вже регламентувалися контрактною системою. Речі роблять-ся виключно на замовлення. Однак при визначенні вартості

скульптури, спостерігаємо деяку усереднену систему оцінювання, яка програє порівняно з античністю. Незалежно від авторства, мармурова скульптура в XV ст. коштувала в середньому 100-120 флоринів. Невелика за розміром живописна композиція – від 40 до 80 флоринів; вітвар – близько 120-150 флоринів. З одного боку – це чималі гроші, якщо врахувати, що за 150 флоринів у ті часи можна було купити будинок. З іншого – університетські викладачі за рік мали платню від 500 до 2000 флоринів, що незрівнянно вище навіть із погляду витрат часу на виготовлення скульптури (близько року), вітваря (до двох років). А якщо врахувати, що з цієї суми (150 флоринів) близько третини йшло на оплату матеріалів (фарба, дерево), то побачимо, що винагорода праці італійських художників раннього Ренесансу прирівнювалася до оплати праці висококваліфікованих ремісників. Крім того, цехова середньовічна община передбачала оплату відповідно до рівня майстерності ремісника, незалежно від його спеціалізації.

Форма оплати твору мистецтва, що склалася на середину XV ст. і була орієнтована лише на відшкодування затрат на матеріали та облік затраченого на його виробництво часу. Тільки потім став враховуватися факт авторського виконання «*все своєю рукою*». Рівень оцінювання праці художника суттєво змінюється в XVI ст., коли оплата творів Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля робить їхні гонорари дуже високими, даючи тим самим змогу зосередитися на суто творчих проблемах. Однак те, що з-під пензля цих майстрів вийшла відносно невелика кількість творів станкового живопису, призвело згодом до небувалого зростання цін на них. Замовниками, покупцями і колекціонерами стають папи, герцоги, князі, королі. Поступово поширившись і на інші європейські країни, колекціонерство активно впливає на формування цін на світовому антикварному ринку, який, між іншим, не відзначався особливою стабільністю.

У XVII ст. Голландія стає великою державою. Дух наживи, характерний для цього часу, поширюється на ставлення до мистецтва. Картини стають предметом торгівлі. Зростає роль посередника. Основним покупцем стає міський житель. Мало в якому будинку Амстердама або Дельфта немає картин – прикрас інтер'єрів. Основною вимогою до творів мистецтва з боку покупця стає висока майстерність їх виконання. Цінується унікальність, неповторність роботи. Розвиток портретного мистецтва

приводить і до розквіту так званого групового портрета. На кінець 30-х рр. XVII ст. перебуваючи в zenіті слави, найдорожчим портретистом в Амстердамі стає Рембрандт. За груповий портрет «Нічний дозор» (1642) він отримує 1600 гульденів, що складо суму внеску кожного із 16 учасників, зображених на портреті, по 100 гульденів. Проте якби хтось із них захотів замовити художнику свій портрет, це коштувало б йому 400–500 гульденів. У цей же час істотно знижуються ціни на портрети іншого великого портретиста Франса Хальса. Врешті-решт це призвело до того, що художник змушений був просити у гарлемського магістрату «грошової субсидії і палива». Серед покупців картин Яна Вермеєра Дельфтського були художники, антиквари і навіть... булочник. Але у кінці XIX ст., після «відкриття» Вермеєра, ціни на його роботи стають неймовірними.

Потреба в творах мистецтва серед голландського населення, яке іноді ладне було зменшити витрати на харчування заради придбання картин, викликає таке насичення ними, що роботи продають навіть на базарах. Унаслідок цього арт-ринок виявився вщерть переповненим. Ціни на картини падають, позбавляючи деяких авторів можливості існування тільки за рахунок проданих робіт.

«Дуже дорого», за словами одного із сучасників, цінувалися твори «бога живопису» фламандця Пітера Пауля Рубенса. За деякі картини він отримував близько 1000–1200 гульденів залежно від розмірів. Праця позолотника рам у цей час оцінювалася у 100 гульденів. У цю суму входила і вартість самої позолоти. Як бачимо, оцінка праці художника вже суттєво вища за працю ремісника.

Зміни у ціновій політиці в 2-й пол. XVII ст. характеризуються великим попитом на салонне мистецтво споживача, як правило, далекого від серйозних мистецьких пошуків. Цим значною мірою пояснюються матеріальні труднощі, а потім і фінансовий крах таких великих художників, як Рембрандт, Хальс, Якоб ван Рейсдаль. Падіння цін на картини пов'язане і з економічною кризою, яка спіткала Голландію внаслідок війни з коаліцією європейських держав. Цій країні випала доля і сприяти колекціонуванню у Російській імперії. Нестримне прагнення Петра I змінити зовнішній та і внутрішній вигляд Росії втілювалося і в його інтересі до мистецтва. Перебуваючи в Голландії, він, за словами німецького історика Якоба Штеліна, зробив «значний

запас брабантських, італійських і французьких картин». Його агенти активно скуповували в Італії мармурові скульптури, а самого Петра І часто можна було бачити на аукціонах в Амстердамі, де він робив покупки для своєї резиденції в Петергофі.

«Жадібно» захоплювалася збиранням картин Катерина ІІ, яка не скупилася на кошти для задоволення цієї пристрасті. Її довіреному мистецькому агенту в Європі дипломату Д. Голіцину не було рівних в аукційній боротьбі. За свій портрет на весь зріст, в якому *«видно багато доброго смаку»*, імператриця *«послала в подарунок»* художнику Федору Рокотову 500 рублів. Проте праця іноземних художників майже завжди оплачувалася вище, ніж російських. Так, наприклад, щорічний заробіток датського портретиста Еріксена, який примушував *«оплачувати кожну картину особливо і з надлишком»*, становив лише при царському дворі 5000 рублів. За розпис плафона в Петергофі придворний живописець Луї Каравак з Марселя отримав взагалі чин полковника. Стійка тенденція вищої оцінки праці іноземних майстрів пензля і різця зберігалася ще довгий час, аж до середини ХІХ ст. Та поряд із цим помітна й інша тенденція нової цінової політики щодо праці вітчизняних художників, яка тоді формувалася. Уже на початку 70-х рр. ХVІІІ ст. висока репутація російського портретиста Д. Левицького дозволяла йому *«вимагати»* за портрет імператриці 1000 рублів.

Усвідомлення своєї майстерності, яка не поступається іноземним майстрам, формувало у російських авторів також і розуміння значної вартості їхніх творів, що виражалось й у відповідній ціні. У свою чергу, розуміючи силу і значення мистецтва як чинника, що прославляє могутність держави та її вищих представників, монархи платили суми, які вимагалися, беручи таким чином участь не тільки у формуванні основ арт-ринку, а й виплачуючи найбільш високі гонорари авторам. У ХІХ ст. у процес ціноутворення втручається середній клас. І там в моду входить колекціонування. Якщо в попередні часи колекціонуванням займалася в основному дворянська аристократія, то з середини ХІХ ст. ця справа стала востребувана представниками торгівельно-промислового капіталу. Значні мистецькі зібрання складають П. і С. Третьякови, К. Солдатов, І. Морозов, С. Щукін, П. і В. Харитоненки, М. Терещенко, О. фон Мекк, І. Варгунін, Г. Хлудов та інші.

Кінець XIX – початок XX ст. Росії і за рубежом може бути охарактеризований як час створення досить розвинутої структури художнього ринку. Цьому багато в чому сприяло піднесення в торгово-промисловому житті Російської імперії, яке розпочалося в 60-ті рр. XIX ст. На арену виходять і нові покупці: чиновники (Я. Жуковський), інженери (К. Арцибушев), лікарі (С. Боткін, О. Ланговой), працівники банків (І.Цветков), художники (І. Остроухов), письменники (В. Боткін), купці (І. Громов, О. Левенштейн). Деякі з них склали значну конкуренцію знатним колекціонерам, нерідко «перебиваючи» в них значного мистецького рівня речі. Ці тенденції часом радикально впливали й на цінову політику.

Першорядним чинником для художника в матеріальному плані були виставки – основний ринок збуту творів. Виставляючи роботи на публічний огляд і суд критиків, автор ніби йшов назустріч потенційному покупцю, призначаючи свою ціну. На цей час уже сформувалася система оцінювання живописних творів, в якій враховувалося багато чинників (складність сюжету, кількість персонажів у картині, якість малюнка, свіжість фарб). Суттєву роль у ціноутворенні відігравали також: громадська думка і думки художніх критиків; витрати, які поніс художник під час написання картини; жанр твору. Ціновий російський рекорд у кінці XIX ст. належить двом полотнам історичного змісту: «Підкорення Єрмаком Сибіру» (1895) В. Сурикова та «Смерть Івана Грозного» (1888) К. Маковського, оцінені кожна в 40 тис. рублів. Суцільний ажиотаж розгорнувся на Заході щодо оцінки творчості надзвичайно модного тоді художника Фортуні, деякі роботи якого оцінювалися у 40 тис. франків.

Значну роль у процесі ціноутворення відігравали й аукціони, де продавалися також роботи живих художників. Та беручи участь в аукціонних торгах картин В. Верещагіна, П. Третьяков помітив гру на завищення цін, а деякі «куплені» речі опісля з'явилися на арт-ринку. Процес формування цін на твори мистецтва, розвиваючись у руслі ринкової економіки Російської імперії, досяг свого апогею напередодні першої світової війни. Багато художників виступали за створення такої державної установи, яка безпосередньо займалася б проблемами художників, закупівлею за рахунок державних коштів. Усе це повною мірою стає реальністю із 30-х рр. XX ст. і пов'язано зі створенням Спілки художників СРСР. Починає поширюватися практика

купівлі твору державою в автора. Оціночна ж політика спиралася на досвід XIX ст. Вартість роботи визначалася ієрархією жанрів, а також суворо регламентувалася відповідно до рангу автора, його звань і регалій.

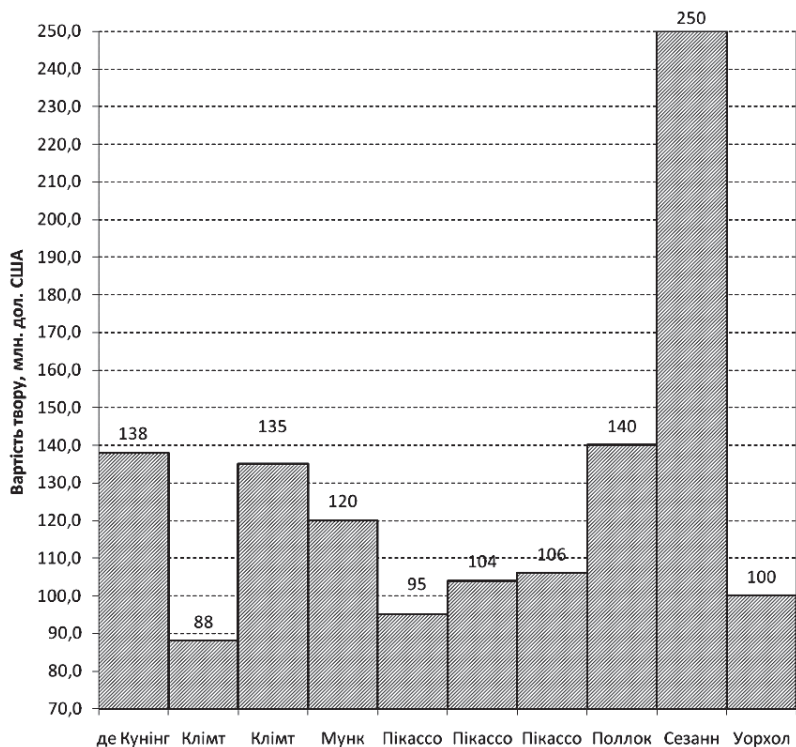
Реальним замовником і покупцем у ситуації, що склалася, стає держава, тоталітарна влада якої визначила і розвиток цін у галузі образотворчого мистецтва в рамках централізованої державної системи. Водночас значно ослаблюється інститут колекціонерства. Колекціонери практично перестають брати участь у процесі формування цін, переносячи свої інтереси на антикварний ринок. Така ситуація тривала до «горбачовської» перебудови. «Процес пішов» й у ціноутворенні. Відносний порядок на арт-ринку України намагався внести «L-аукціон» у листопаді 1996 р. Його організатор – київська галерея «L-арт», головним завданням вважала розширення кола споживачів сучасного мистецтва, пропонуючи речі відомих авторів, які пройшли відбір і оцінку експертів. Найбільш значними сумами було оцінено роботи лауреата Держпремії України Т. Яблонської (від 3,5 до 4 тис. доларів), В. Реунова (від 2,5 до 3,5 тис. доларів).

Інший котирувальний рейтинг, проведений фондом «Гаттамелата» в Києві (1997), засвідчив досягнення деякими художниками відмітки в 5 тис. доларів (О. Тістол, В. Бажай, О. Животков, П. Маков). Свій оціночний рейтинг пропонував і журнал «Галерея».

Майстерність, яка є одним із основних критеріїв оцінки в попередній період, поступається місцем у кінці XX ст. яскравим, самобутнім явищам, що інколи прямо вступають у конфлікт із усім традиційним художнім досвідом. У підсумку вартість робіт С. Далі, Р. Магрітта, Х. Міро виявляється прирівняною до цін на твори художників попередніх епох.

Широко розвинута мережа аукціонів у кінці XX ст., зміцніле становище мистецьких галерей у системі арт-ринку, інститут потужного колекціонерства, в орбіту якого впевнено увійшло сучасне мистецтво, – все це дало змогу активно впливати на процес ціноутворення. Необмеженість зростання цін на арт-ринку засвідчують і рекордні ціни.

За станом на 2012 р. список 10 найдорожчих картин, ціни яких були зафіксовані на публічних продажах становить: Поль Сезанн «Гравці у карти» (1893) – 250 млн USD; Джексон Поллок «№ 5» (1948) – 140 млн USD; Віллем де Кунінг «Жінка



III» (1953) – 138,5 млн USD ; Густав Клімт «Портрет Аделі Блох-Бауер I» (1907) – 135 млн USD ; Едвард Мунк «Крик» – 119,9 млн USD ; Пабло Пікассо «Оголена, зелені листя і бюст» (1932) – 106,5 млн USD ; Пабло Пікассо «Хлопчик з люлькою» (1905) – 104,1 млн USD ; Енді Уорхол «Вісім Елвісів» (1963) – 100 млн USD ; Пабло Пікассо «Дора Маар з кішкою» (1941) – 95,2 млн USD ; Густав Клімт «Портрет Аделі Блох-Бауер II» (1912) – 87,9 млн USD (див. графік).



ВАЗАРІ: «І ХОЧА БУВ ВІН БАГАТИЙ, АЛЕ ЖИВ У БІДНОСТІ»

Перш, ніж підступитися до проблеми ціноутворення в епоху Відродження, ми повинні мати бодай приблизне уявлення про те, хто виступав замовником, яким був рівень добробуту і, нарешті, які грошові знаки знаходилися в обігу на землях Італії на той час.

Згідно податкового опису, проведеного у Флоренції у 1427–1429 рр., а саме у цьому місті проживало 14 % всіх мешканців Тоскани, у середньому на душу населення приходилося 273 золотих флорина. Слід відзначити, що у кадастрі враховувалося рухоме та нерухоме майно. Однак середня цифра прибутків на душу населення не дає уявлення про майнову диференціацію населення. Уже в ті часи вона була дуже значною. Так, наприклад, в руках 1 % найбагатших родин було зосереджено близько 1/4 всього міського майна, а в трьох тисяч таких флорентійських родин, що складало 5 % всього населення міста, знаходилося стільки майна, скількома володіли 57 тисяч платників податків. Приблизно така сама картина спостерігалася і в інших тосканських містах. У Прато половина населення міста володіла майном до 20 флоринів і вважалася бідною, але зате у 12 % багатих родин розмір статків коливався від 500 до 3000 флоринів. Мінімальний рівень споживання продуктів харчування на початку 15 століття для родини з п'яти осіб з урахуванням придбання одягу та взуття у тих краях на рік складав трохи більше 55 флоринів. При цьому, наприклад, оплата праці служанки на рік становила всього сім флоринів.

Отже, основним споживачем мистецтва могли бути тільки заможні люди, які належали або до торгівельно-промислових кланів, як, наприклад, родини Ріккарді, Толомеї, або до банкірських родин (Барді, Медичі, Строцці), або до верхівки церковної і політичної влади (папа римський, гонфалоньєр). Замовниками також стають купці та лихварі «середньої руки», образи яких вивів Боккаччо на сторінках славнозвісного «Декамерона». У великій кількості поступають мистецькі замовлення від державних, церковних та громадських організацій (сенат, попечительство, братство, церква, монастир, цех).

Якими ж дзвінками монетами розплачувалися вони з художниками? У 15 ст. в Італії були в обігу такі грошові знаки: золоті флоріни, цехіни, дукати, скуді, унції. Їхня вартість була приблизно однією і дорівнювала 11–12 франкам у цінах кінця ХІХ століття. Флорін почали чеканити у Флоренції з 1252 року і в ньому було 3,5 грами золота високої проби. Маючи високу купівельну спроможність флорін швидко розповсюджувався по усьому світу. Та головне – це те, що Флоренція гарантувала стабільність золотого еквівалента грошової одиниці у законодавчому порядку. І все ж інфляція мала місце і в ті, здавалося б сприятливі в економічному відношенні часи. Більшою мірою інфляційні процеси торкнулися дрібної монети – ліри, якою розплачувалися, як правило, з найнятими робітниками.

Гроші стають не тільки платіжним засобом, але й об'єктом міркувань у трактатах гуманістів. В одному з них під назвою «Про жадібність» Поджо Браччоліні порівнює гроші з нервами, які підтримують суспільство. Немає людей, стверджував автор, які були б задоволені тим, що у них є. У людській природі закладена жадібність. Ось чому крім естетичної потреби, купівля-продаж творів мистецтва представниками ренесансної епохи не повинна виключати і такі природні якості людини, як прагнення до наживи. Хто у 15 ст. вважався багатою людиною? Дуже багатим був венеціанський дож Андре Вендрамін, статки якого оцінювалися у 170 тисяч дукатів. Майно померлого Джованні Медичі у грошовому еквіваленті становило 180 тисяч золотих гульденів. У Феррарі багатими вважалися люди, хто володів 50–60 тисячами дукатів.

Взаємовідношення між художником і замовником в епоху Відродження вже чітко регламентувалося контрактною системою. Як правило, все виконується на замовлення. Розробляється

більш-менш струнка оціночна система. Так, наприклад, незалежно від авторства мармурова скульптура у 15 ст. оцінювалася у середньому в 100–120 флоринів. Велика за розміром живописна композиція – від 40 до 80 флоринів, вівтар для церкви – близько 120–150 флоринів. Останньої суми вистачило, наприклад, щоб купити пристойний будинок у Флоренції.

У цей же час, університетські викладачі отримували від 500 до 2000 флоринів на рік, що набагато перевищувало оцінку праці художника, навіть якщо врахувати витрати часу на виготовлення скульптури (близько року), або вівтаря (до двох років). Якщо врахувати, що з цієї суми (візьмемо, наприклад, 150 флоринів) близько третини уходило на оплату матеріалів, то винагорода праці художника дорівнювала оплаті праці кваліфікованого ремісника.

Система форми оплати праці живописця та скульптора, яка складається до середини 15 ст. була орієнтована на відшкодування витрат матеріалів та облік витраченого на його виробництво часу. Власне відбувалося отождоження оцінки праці художника з ремісником високої кваліфікації. Тільки з часом почала враховуватися вимога авторського виконання твору від початку до кінця, яка вступила у протиріччя з міцною традицією колективної організації робіт у майстерні. І все ж наявна тенденція збільшення плати ренесансним митцям. За сто років вона збільшується у 10–20 разів. Якщо за участь у роботі над дзвіницею Санта Марія дель Фьоре Джотто отримав 100 флоринів на рік, що складало тоді, на думку Вазарі, *«велику суму»*, то посада Мікеланджело в якості головного архітектора, скульптора і живописця апостоличного палацу оплачувалася вже у розмірі 1200 скуді.

Цінним джерелом для вивчення ціноутворення на твори мистецтва в епоху Відродження є *«Життєописи найбільш знаменитих живописців, ваятелів та зодчих»* Джорджо Вазарі. На відміну від стриманих мистецьких оцінок він щедрою рукою розсипає по сторінках книги золоті монети – нагороду за працю художника. Іноді саме рахунки за виконану роботу і слугували автору надійним джерелом для визначення і атрибуції твору, над яким працював митець. Ось один приклад: єдиною точною датою у біографії Джорджоне є дата закінчення ним роботи над розписом фасаду венеціанського подвір'я, за яку він повинен був отримати 150 флоринів. Про це Вазарі узнав з договору між ху-

дожником та замовником. Але у кінці-кінців Джорджоне отримав на 20 флоринів менше. Можливо у цьому винна художня рада на чолі з Дж. Белліні та В. Карпаччо?

Але якщо замовник не поспішав з оплатою, а художник сильно бідував? Вазарі і тут проявляє винахідливість: слід бути терпеливим. Та щедрих в оплаті замовників з'являється все більше. І чим ближче ми наближаємось до Високого Відродження, цієї за виразом теоретика мистецтва Г. Вольфліна «*дуже вузької кромки гірського хребта*», тим блиск золота все більше осліплює нас. До цього часу не тільки родина Медичі володіє великими статками. Наявність багатих замовників дозволяє виплачувати художникам – представникам ренесансної еліти значні суми гонорарів. Для титанів епохи, як Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело вони стають насправді фантастичними. Це вже не оплата праці ремісника, скільки поцінування праці творчої особистості, наділену до того ж сильною волею. Історик мистецтва М. Дворжак вважав, що Мікеланджело працював як художник, виходячи з внутрішньої потреби. Мистецтво не було для нього професією, але вільною духовною діяльністю.

Живописні пошуки Рафаеля щедро оплачувалися замовниками. За розписи Станци Сеньятура папа заплатив художнику 12 тисяч дукатів. Слід зазначити, що у Рафаеля ніколи не було проблем ні з замовленнями, ні з оплатою. А як сам художник ставився до оцінки своєї праці? В одному із листів зустрічаємо доволі відверті рядки з цього приводу: «*Я не призначав ціни картині і мабуть не призначу, тому що для мене вигідніше, якщо її призначать інші...*». Разом з ростом популярності художника зростали і його прибутки. Шанувальником таланту Рафаеля був «*Крв'яз епохи Відродження*» сієнський промисловець і папський банкір Агостіно Кіджі. Через три з половиною століття за творіння Рафаеля колекціонери та музеї сплачували вже мільйонні суми. Один з його творів – запрестольний образ для жіночого монастиря св. Антонія у Перуджі отримав іронічну назву «*Рафаель у мільйон*», тому що його володар запрошував за нього таку суму. У цьому місті Рафаель написав образ мадонни (1507), яка знаходилася у галереї герцога Марльборо і для того, щоб мати у своїй колекції Лондонська національна галерея заплатила за цей твір Рафаеля 1 млн 750 тисяч франків.

Імператор Олександр II у 1870 р. купив «Мадонну Коннестабіле» Рафаеля за 310 тисяч франків і подарував її імператриці.

Вражає динаміка цін на твори Мікеланджело. Якщо на початку своєї кар'єри як скульптора він продав мармурового «Амура, який спить» всього за 30 дукатів, то за «Давида» (1501–1504) отримує 400 скуді. Згідно договору Мікеланджело повинен був отримувати по шість «флоринів золотом на місяць» з умовою, що плата може бути змінена. Вона і збільшилася майже утричі у зв'язку з надзвичайним задоволенням комісії від побаченої скульптури, хоча вона і не була тоді доведена до кінця.

Оплата праці за скульптурну групу «П'єта» (Рим, собор святого Петра), яка зайняла рік роботи (1498–1499) становила 450 дукатів «папським золотом». Договір на подібних умовах було укладено між кардиналом Сан-Діоніджі та скульптором, а римський банкір Якопо Галлі виступив гарантом майбутнього творіння Мікеланджело, яке, на його думку, повинно було стати «найкращим твором з мармуру». Слід сказати декілька слів про покровителя митців Я. Галлі – колекціонера стародавньої скульптури. Його жага до знань була такою, що він ніколи не розлучався з книгами і займав чергу вночі на лекції в університеті. Цінуючи талант Мікеланджело, він заплатив йому 75 дукатів золотом за «Купідона». За бронзову скульптуру із зображенням папи Юлія, яка була згодом установлена на фасаді церкви Сан-Петроніо, скульптор отримав, за твердженням Вазарі, тисячу скуді.

Скупість одного покупця примусила скульптора провчити його, піднявши ціну за живописну «Мадонну Доні» удвічі: з 70 до 140 дукатів. Але вже за фреску «Битва при Кашині» Мікеланджело збільшив би свій банківський рахунок на три тисячі флоринів. У таку ж суму розцінювався розпис склепіння Сікстинської капели, над яким він працював з 1508 по 1512 рік. 25 флоринів з цієї суми пішло на оплату фарби.

Всі, хто пише про Мікеланджело в один голос повторюють, що він був «дуже багатий». Так, він був багатий, уточнює перший історик мистецтва і художник і архітектор Джорджо Вазарі, «але жив у бідності». У листах Мікеланджело є рядки, в яких він скаржиться на відсутність грошей, безладдя у побуті: «Я борюся із злиднями», «Я живу у злиднях», «У мене немає ні гроша за душею»... І це у той час, коли після смерті Мікеланджело у його римському будинку знайшли вісім тисяч дукатів! Декілька тисяч скуді він подарував племіннику і слугі. Значні суми Мікеланджело зберігав у флорентійських банках. Він володів шістьма будин-

ками та сімома маєтками. Майже кожний рік, починаючи з 1505 року, він методично скуповував земельні ділянки.

У кінці-кінців не можна не погодитися з Роменом Ролланом, який на сторінках своєї книги «Життя Мікеланджело» говорить про те, що *«якщо Мікеланджело і накопичував багатства, то аж ніяк не для себе. Відмовляючи собі у всьому, він багато витрачав на інших»*. Мало хто звертає увагу на цей бік міцної натури геніального скульптора, художника та архітектора, якої так багатством не вистачає, так само, як і замовлень від просвічених покровителів.

Оскільки твори художників епохи Відродження в основному знаходяться у музейних збірках і приватних колекціях, то й поява їх на аукціонах або у продажу викликає інтерес і з точки зору їхньої ціни. Так, наприклад, украдена у 2003 р. з Віденського історико-художнього музею золота скульптура «Сальєрі» роботи Бенвенуто Челліні була оцінена у 50 млн євро. Твори Мікеланджело рідко, але зустрічаються на аукціонах. Так, наприклад, у 2005 р. аукціон Крісті мав намір виставити на торги начерк «Чоловічий торс» (бл. 1505), намальований олівцем на папері. Довгий час він зберігався у всесвітньовідомого колекціонера Джона Малколма. Начерк вже виставлявся на аукціоні у 1976 р, де його придбав нинішній володар за 178 200 GBP. Але вже через 30 років після цього фахівці аукціону Крісті оцінили роботу великого художника у суму 4 млн GBP. На аукціоні у 2000 р. робота Мікеланджело «Воскресіння Христове» була продана за 2305206 USD, а начерк Леонардо да Вінчі «Кінь і вершник» у 2001 р. купив колекціонер за 11 474 543 USD.

Сенсаційна знахідка нового твору Мікеланджело – дерев'яного розп'яття у приватній колекції – примусила уряд Італії викласти за нього 3,25 млн євро. На думку фахівців, цей витвір мистецтва молодий митець виконав на замовлення своїх покровителів. Проте деякі італійські фахівці піддають авторство Мікеланджело сумніву через недостатньо задокументовану історію походження твору.

За оцінкою експертів, знайдене у 2011 р. у студентському гуртожитку коледжа езуїтів Оксфордського університету полотно Мікеланджело «Розп'яття, Діва Марія, Святий Іоанн та два скорботних янгола» досягає 100 млн фунтів (GBP) (більше 160 млн USD). Раніше картина була придбана опікунською радою коледжу езуїтів у 30-х рр. XX ст. на аукціоні Сотбіс.

На аукціоні Крісті «Старі майстри та мистецтво XIX століття» у Лондоні у 2011 р. з'явився на торгах рідкісний двосторонній малюнок олівцем (21,6x17,8) Мікеланджело – ескіз до фрески «Битва при Кашині» (бл. 1504). Монументальний живопис призначався для одного із залів у флорентійському Палаццо Веккьо, але його композиція лишилася тільки у картоні та ескізах, з яких лише 24 дійшли до нашого часу. Тут Мікеланджело працював одночасно з Леонардо да Вінчі, який на протилежній стіні цієї «Зали п'ятисот» малював фреску «Битва при Ангіарі». Жодна з них не збереглася, але ескізи і начерки до них стали важливою віхою у творчості митців та взірцем для художників.

На одному боці малюнку Мікеланджело – зображення оголеної чоловічої фігури зі спини, а на іншому – три начерки чоловічих фігур, що свідчить про пошуки митця. У ньому художник продемонстрував свої видатні знання у галузі анатомії. Це єдиний ескіз до фрески «Битва при Кашині», який зберігається у приватному зібранні. Ось чому малюнок дуже рідко експонувався на виставках і вперше був виставлений на торги з естимейтом у 4,6–7,5 млн USD.

Значні ціни на малюнки Мікеланджело можна пояснити не тільки їхніми мистецькими якостями, але їхньою рідкістю. Якщо у 30-х рр. XX ст. їх нараховувалося 288, то до кінця століття їх число зросло до 800. Надмірне зростання числа артефактів висвітлює проблему їхньої автентичності. Відповідно зростає цінова шкала оцінювання малюнків майстра. Якщо у 1964 р. на аукціоні Сотбіс за малюнок Мікеланджело покупець заплатив всього 12500 фунтів, то у 1993 р. на аукціоні Крісті за малюнок майстра епохи Відродження «Перепочинок під час втечі» – 4,2 млн фунтів.

У 1970 р. Метрополітен музей придбав на аукціоні Сотбіс у Лондоні картину «Іоанн Хреститель пророцествує месії» (бл. 1510) за 150 тис. USD як твір флорентійського художника Франческо Граначчі. У 2010 р. ціна твору під цим авторством збільшилася до 600 тисяч USD. Та невдовзі полотно доволі значних розмірів (75,6x209,6) мистецтвознавці почали приписувати Мікеланджело. У разі, якщо атрибуція підтвердиться, ціна може сягнути до відмітки у 230 млн USD, а може й перевершити її.

Ціни на твори сучасника Мікеланджело, одного з титанів епохи Відродження також сягають рекордних відміток. Відкриття нещодавно картину Леонардо да Вінчі «Рятівник світу»

(бл. 1500) було оцінено майже у 120 млн фунтів (більше 190 млн USD). Твір має солідний провенанс : спочатку він належав англійському королю Карлу I. У 1763 р. картина була продана на аукціоні та з'явилася на торгах лише у 1958 р., де пішла фактично за безцінь – всього у 45 фунтів – як за роботу з неясним авторством. У 2005 р. її придбав консорціум американських дилерів мистецтва. Авторство Леонардо да Вінчі підтвердили вчені після проведеної реставрації картини.

Значної ціни досягають на аукціонах і рукописи Мікеланджело. У грудні 2006 р. на аукціоні Сотбіс у Нью-Йорку три манускрипти, в яких йшлося про замовлення Мікеланджело було оцінено у 576 тисяч USD. Один з них, підписаний самим митцем, в якому йшлося про оплату скульптури *Cristo della Minerva*.

Церква Санта Марія сопра Мінерва у Римі у 10-х рр. XVI ст. замовила скульптору мармурову статую Христа, для якої Мікеланджело виконав малюнок. Відомий колекціонер Брінслі Форд купив його у 1936 р. Виставлений на аукціоні Крісті у Нью-Йорку він був проданий шанувальнику мистецтва з Німеччини за рекордну для малюнка суму в 12 378 500 USD. До цього аукціону найвища ціна продажу малюнка становила 8,8 млн USD за твір Рафаеля на аукціоні 1996 р. у Лондоні.

У списку 500 найдорожчих предметів мистецтва за період з грудня 1985 р. по вересень 2005 р. (*KunstAM Top 500 Artworks*) твори Мікеланджело посідали відповідно 145, 284, 337 і 448 місця. Під № 145 у цьому списку значиться робота «*The Risen Christ*» (23,5x20,7) з ціною 12 325 942 USD (остання продаж у 2000 р.); 284 місце зайняла робота «*A Mourning Woman (Study)*» (26x16,4) – 8 361 705 USD (остання продаж у 2001 р.); 337 місце належить «*Study of Christ and The Woman of Samaria, With a Separate Sketch of a Man Looking Up*» (43,5x33,7) (остання продаж у 1998 р.), номінальна вартість цього твору складала 7 482 500 USD; 448 місце у роботі «*The Meeting Of The Infant Saint Joh The Baptist*» (1530–1535; 27,9x39,1) – 6 328 890 USD.

Відповідно 166 місце у цьому списку зайняв твір Леонардо да Вінчі «*Horse and Rider*» (12x7,8) з ціною у 11 457 161 USD (остання продаж у 2001 р.) та № 259 дістався роботі Рафаеля «*Study For the Head and Hand of on Apostle*» (36,3x34,6) (остання продаж у 1996 р.). Вартість цього твору становила 8 734 080 USD.

У рейтингу 50 «найцінніших» майстрів, складеного за сукупною вартістю творів, які увійшли до списку KunstAM Top 500 Artworks Мікеланджело посів 31 місце. Сукупна вартість його творів у номінальних аукціонних цінах з урахуванням премії покупців становила 34 499 037 USD. Проте у цьому рейтингу відсутні імена Леонардо да Вінчі та Рафаеля, що вказує лише на рідкісні надходження до аукціонів їхніх творів.

Отже, вихід на публічні торги творів Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та Рафаеля є завжди культурною подією. Продаж робіт цих майстрів епохи Відродження, здебільшого – малюнків і начерків – завжди приносить чималі прибутки організаторам аукціонів та продавцям. Реалізація їх творів показує стабільну динаміку підвищення ціни. Разом з тим, помітно зростає кількість творів сумнівної атрибуції, або таких, що виконані учнями художника і приписуються їхнім вчителям.



РУБЕНС: «ЯК ПОВІЛЬНІ ГОСУДАРІ, КОЛИ ЇМ ПРИХОДИТЬСЯ ПЛАТИТИ»

В 2002 р. на торгах, проведених аукціоном Сотбіс, раніше невідоме полотно Рубенса «Побиття малюків» було продано за 77 млн USD при стартовій ціні в 6 млн GBP (фунтів стерлінгів). Інтрига цієї оборудки полягала в тому, що до сих пір вважалося, що автор цієї картини – невідомий художник. В такому випадку стартова ціна була на порядок меншою – 4,6 млн USD. Таким чином, на сьогодні полотно Рубенса зайняло четверту позицію за рекордом продажу робіт художників після Пікассо, Ван Гога і Ренуара. Отже, індекс цін на твори Рубенса у порівнянні з 1997 р. виріс на 540 %.

Про фламандського художника Пітера Пауля Рубенса (1577–1640) написано чимало, але запам'ятався вислів німецького поета Генріха Гейне про його картини: *«/.../они насквозь пронизаны огромной жизнерадостностью этого нидерландского титана, чей дух был так мощно окрылен, что взлетал к самому солнцу, несмотря на то что сотня центнеров голландского сыра была привязана к его ногам»*. Важко знайти в історії мистецтва художника, подібного Рубенсу. Художник, колекціонер, дипломат, вчений, магістр мистецтв Кембриджського університету, автор більше 500 картин, а в співавторстві це число втричі більше. *«У Рубенса було стільки талантів, що його вміння малювати слід віднести до самого останнього»*, – зауважив один з покровителів художника. Придворний живописець при правителях іспанських Нідерландів, Рубенс був до того переобтяжений всілякими замовленнями, що інколи фізично не міг впоратися з ними. Але ця посада мала й зворотній бік – художник

був звільнений від сплати мита в гільдію за помічників. *«З усіх боків мене засипають заявами. Деякі молоді художники роками навчаються в інших майстрів, очікуючи, коли у мене з'явиться нова вакансія»*, – так пояснював митець неможливість прийняти нового учня до себе в майстерню.

Мистецька кар'єра Рубенса розвивалася стрімко. Щедра оплата замовників дозволяла йому подорожувати по світу, займатися колекціонуванням, придбати великий будинок у Антверпені, мати п'ять коней (що було ознакою заможності). Значні кошти він витрачав на придбання антикваріату, зокрема він купив дев'ять полотен Тиціана, талант якого він дуже цінував, сімнадцять картин Адріана Броувера. Відомі випадки, коли Рубенс викупував свої ж роботи за більшу суму, ніж продавав раніше.

Як видно з листа Рубенса серу Дадлі Картону, фламандський художник полюбляв швидкі оборудки *«при яких кожний відразу дає або отримує свою долю»*. Така позиція обумовлена величезною кількістю замовлень, які Рубенс отримував для прикрас суспільних та приватних будівель і галерей. Крім гонорарів за роботу Рубенс отримував платню, зокрема герцог Вінченцо Гонзага платив йому 400 дукатів на рік. Гідна оплата праці художника обумовлювалася декількома чинниками. Це і вільнолюбивий дух реформаторства, і високий статус художника у порівнянні з середньовічною цеховою організацією праці митців. На перше місце в оцінці виступає визнання таланту художника, його неперевершена майстерність.

Блискуча техніка, вміння передавати в релігійних, біблійних та історичних композиціях умонастрої епохи – все це виводить Рубенса на недосяжну височінь. Замовниками в галузі образотворчого мистецтва на той час виступали Церква, вінченосні особи, заможні громадяни, купці, колекціонери. Відродження католицької віри, обумовлене активною діяльністю релігійних орденів стимулювало будівництво нових сакральних споруд та відбудову і реставрацію зруйнованих старих церков. Внаслідок цього Церква замовляла художникам величезну кількість вітварних образів та скульптур, вітражів та gobelenів. Талант Рубенса було помічено і гідно оцінено Церквою як з мистецького, так і з фінансового боку. Так за розпис вітваря для Антверпенського собору (триптих з чотирма картинами) Рубенс отримав 2400 флоринів. На той час – чимала сума, яка складала, напри-

клад, третину від тих грошей, які художник заплатив за свій будинок у місті. Як правило замовлення регламентувалося договором, який підписували обидві сторони. В його параграфах ретельно прописувалися всі зобов'язання, а інколи – й нюанси. У договорі між Рубенсом і церквою св. Карла Борромея в Антверпені на виконання 39 картин для плафонів церкви єзуїтів, вказувалося, що після закінчення роботи Рубенсу виплачувалося 7 тисяч гульденів і ще 3 тисячі окремо – за дві великих картини. З часу підписання договору, замовник зобов'язувався виплачувати щорічно художнику по 625 гульденів (як ренту з 6 процентами річних) до того часу, як буде повністю виплачено всю суму.

Славу Рубенсу у Західній Європі принесла робота «Зняття з хреста» (бл. 1611, собор Онзе-ліве-Враукерк, Антверпен). Відтоді він стає першим релігійним художником того часу. Невдовзі Рубенс стає й улюбленим художником єзуїтів, оскільки вони підтримували художників, до того ж, Рубенс був глибоко віруючою людиною. За три картини, виконані ним для церкви єзуїтів в Мантуї, герцог Гонзага заплатив 1300 дублонів і, як небезпідставно зазначив сучасник, *«тепер кожна з них окремо коштує більше»*.

З 1609 по 1621 р. для Рубенса наступає золотий час замовлень від церков Антверпена, Гента і Мехелена. Не оминає художника увагою й придворна аристократія. Англійський посол у Гаазі Дадлі Картон влучно назвав Рубенса *«Королем художників і художником для королів»* І дійсно, суттєво розширюється коло замовників: від генуезьких банкірів до іспанських вельмож та вінценосних осіб. Своїм чарівним пензлем Рубенс закарбував для нащадків портрети королів Англії, Польщі, Іспанії та Франції.

Стверджують, що бюджет Рубенса не залежав від гонорарів за портрети, але інколи й вони виручали. Так 500 фунтів (1 фунт дорівнював 10 флоринам), які Рубенс отримав у якості оплати за портрет герцога Бекінгемського, стали особливо у нагоді для нього, коли йому не платили упродовж декількох місяців у Парижі за замовлення від королеви-матері на прикрасу двох величезних галерей палацу для проведення урочистих церемоній з оплатою у 20 тисяч крон (одна англійська корона дорівнювала четвертій частині фунта). Проте скарбничий затримував виплату грошей. Причину такої затримки художник вбачав також і в обізнаності кардинала Ришельє щодо його діяльності в якості політичного агента.

Віддаючи належну шану представникам королівських родин, як покровителів і шанувальників красного мистецтва, Рубенс водночас відмічав у листах до своїх кореспондентів їхню неакуратність щодо своєчасної виплати гонорару. В той час, як сам художник скрупульозно дотримувався підписаних ним контрактів. Англійський король заборонив грати у залі, побоюючися, що дим від свічок може зіпсувати дорогоцінні дев'ять картин Рубенса, які той написав на стелі Королівського будинку. Винагорода мали стати 3 тисячі фунтів, але й цю суму король ледве зміг назбирати та відправити художнику через два з половиною роки. Мабуть у вигляді компенсації за затримку виплату гонорару він додав ще й золотий ланцюг.

Саме завдяки працездатності й таланту Рубенсу вдалося за 20 років життя в Антверпені заробити більше 200 тисяч червонців. Вважається, якщо ця сума й перебільшена, то ненабагато. Про ціноутворення на твори Рубенса дізнаємося з переліку робіт з указанням ціни і розміру: «Прометей, прикутий до гори Кавказу» (орла в цій картині написав Ф. Снейдерс) – 500 флоринів; «Розп'яття» – 500 флоринів; «Полювання» – 600 флоринів; «Сусанна» – 300 флоринів. Остання робота була написана учнем, але Рубенс указує, що він її всю прописав. Очевидно, що й ціна її стала б меншою у порівнянні з іншими полотнами. Відомо, що Рубенс неодноразово звертався на допомогу до інших художників при написанні пейзажу, аксесуарів або як у прикладі з Ф. Снейдерсом – птахів або тварин. У картині «Леопарди» пейзаж також належав пензлю іншого автора. При оцінці мистецького твору факт виконання автором роботи від початку до кінця можна вважати першорядним. У деяких листах і договорах Рубенса неодноразово підкреслюється те, що робота виконана особисто ним. Така традиція гарантії авторства розвивається з часів епохи Відродження і тільки посилюється у 17 столітті. У листі до Д. Карлтона від 26 травня 1618 р. художник зазначає, що у картині «Вигнання Агарі» (зібрання герцога Вестмінстерського, Лондон) пейзаж йому допоміг виконати один *«дуже вправний майстер»*. Але тут же Рубенс дає чесне слово, що до інших місць у картині більше ніхто не торкався пензлем. З домовленостей між замовником та виконавцем видно, що у багатьох випадках на ціноутворення впливали судження двох незалежних осіб – художників – майстрів своєї справи. Рубенс умів цінувати і цінити свої твори. Один англійський покровитель назвав його

«цей жорстокий придворний художник» за те, що Рубенс категорично відмовився знизити йому ціну на картину.

В одному з листів до Д. Карлтона художник пояснює різницю в оцінці картин і шпалер: *«Картини розцінюються інакше, ніж шпалери. Для одних має значення тільки якість, сюжет і число зображених осіб; інші оцінюються по ліктям»*. Розповсюдження слави Рубенса за межі Нідерландів сприяла й продаж гравюр, за їхнім виконанням він намагався слідкувати. Інколи мандрівники спеціально заїжджали до Антверпена заради того, щоб побачити колекцію Рубенса та його картини. Як бачимо, творчість геніального митця сприяла й розвитку туризму.

Практично вся живописна спадщина Рубенса знайшла притулок у музеях та приватних колекціях. І якщо раптом полотна «короля художників і художника для королів» з'являються на аукціонах, слід очікувати значних, а інколи – астрономічних цін. Так, наприклад, у червні 2005 р. картина Рубенса «П'єта (Оплакування Христа)», яка була виставлена на іспанському аукціоні «Ретіро» у Мадриді із стартовою ціною у 3 млн євро, не знайшла свого покупця. За картину «Побиття малюків» організатори аукціону очікували отримати 4-5 млн GBP, але кінцева сума зросла в десять разів – 49 506 650 GBP заплатив медіамагнат Девід Томсон. На Сотбіс були виставлені також дві картини Рубенса: «Святе сімейство з Іоанном Хрестителем» (1630-ті рр.) з орієнтовною вартістю у 4–6 млн USD та «Рибалка, який обіймає селянку» (1613–1614 рр.) – очікувана вартість – 2–3 млн USD. Перша робота зберігалася у приватній колекції в Бразилії та її поява на арт-ринку стала несподіваною сенсацією. Нещодавно придбану російським колекціонером В. Логвиненко картину Рубенса «Союз Землі та Води» експерти оцінюють набагато більше – у межах 10–15 млн USD. Вона, як і «Тарквіній і Лукреція», яку оцінили попередньо у 80 млн євро, з цієї ж колекції, на даний час експонується в Ермітажі, і на думку його директора, М. Піотровського, *«це абсолютно унікальні речі, яких немає в жодному музеї світу»*.

На традиційній європейській ярмарці антикваріату TEFAF-XVIII у Маастрихті в 2005 р. галерея Жана-Люка Бароні з британської столиці привезла на продаж твір Рубенса «Голова молодого негра в тюрбані», оціненого в 2,5 млн GBP. Вважається, що ціна не така уже й велика, адже ця робота є етюдом царя Бальтазара до «Поклоніння волхвів» з іспанського Прадо.

Аналіз результатів продаж аукціонними домами творів Рубенса у 2002–2005 рр. свідчить, що в основному на ринок попадають роботи майстра, які мають ескізний характер (живопис), як правило невеликих розмірів, ціна яких коливається у межах від скромних 202 USD до солідних 98 тисяч USD. «Портрет Олени Фоурмен» (19 x 15) на аукціоні Крісті у Лондоні в 2004 р. при естимейті в 400-600 GBP досягнув кінцевої позначки всього у 454 GBP. Через рік, за «Автопортрет» (70 x 54 см) на аукціоні James Adam Salerooms в Дубліні покупець заплатив 2563 USD. Набагато більше виручили на «Крісті» у Нью-Йорку за «Діану і Калісто» (69,8 x 87): при естимейті 8–12 тисяч USD досягли у ході торгів цифру втричі більшу – 31 200 USD.

Слід визнати невисокими ціни на малюнки Рубенса, виконані ним для книг. За малюнок у повний аркуш йому платили 20 флоринів, у четвертину аркуша – 12, а за восьму аркуша – 8 флоринів. Гравер отримував відповідно за ці ж розміри більшу платню: 75–100, 30–40 і 25 флоринів. Свої малюнки і начерки Рубенс заповідав дітям, які доволі швидко розпродали їх. Останній малюнок з родинного зібрання було продано на аукціоні вже у 1657 році. То ж не дивно, що малюнки і гравюри Рубенса – часті гості на аукціонах.



РЕМБРАНДТ: «В ЦЕЙ ЧАС ГРОШІ МЕНІ БУЛИ Б ДО РЕЧІ»

Влітку цього року виповнюється 400 років від дня народження голландського художника Рембрандта Ван Рейна (1606–1669). Пишучи про Рембрандта після Рубенса, доречно згадати, як це блискуче зробив Ежен Фромантен у книзі «Старі майстри». Перегорнемо сторінки цієї класичної мистецтвознавчої праці: *«В житті Рембрандта, так само, як і в його живопису, багато сутінок і темних кутів. Наскільки Рубенс у своєму суспільстві та приватному житті завжди був таким же, як в яскравий полудень своєї творчості, – ясним, блискучим, іскрометним розумом, повним радості життя, гордовитої грації і величі, настільки Рембрандт криється і начебто завжди щось приховує, чи то в живопису, чи то в житті»*. Різниця між цими майстрами була величезною. Глибока прірва розділяє їх і в питаннях ціноутворення.

Вдалий початок художньої кар'єри не в останню чергу залежав й від сприятливої економічної ситуації в Голландії. На початку 17 ст. у цій країні завершилася буржуазна революція та національно-визвольна боротьба проти Іспанії. Незабаром Голландія стає значною торгівельною та колоніальною державою. За твердженням одного з класиків, вона стає *«взірцевою капіталістичною країною XVII століття»*. Отже, це був той плідний ґрунт, на якому розквітає образотворче мистецтво. З'єднані Північні провінції – Голландія, Зеландія, Утрехт, Гелдерн, Оверейссел, Фрисландія, Гронінген незабаром об'єдналися в одну країну. Кожна з них була крихітною державою з усіма атрибутами незалежності. Люди героїчно відвойовували клаптики суші

від моря. За іронічним твердженням англійського письменника Д. Дефо, в Голландії не було достатньо власної пшениці, щоб «прокормити своїх півнів і кур». Проте доволі скоро Амстердам із звичайного села перетворюється у величезний порт, на рейді якого швартулося до 8 тисяч кораблів. Стрімко розвивається банківська система; вводиться єдиний податок, який складав всього один відсоток. За словами Ф. Броделя, «податкова система щадила капітал». Прибуток нижчий за 300 флоринів взагалі податком не обкладався. Якщо за одного слугу хазяїн платив 5 флоринів податку, то за п'ятьох – 14 флоринів.

Після підписання мирної угоди між Іспанією (Південними Нідерландами) і Північними провінціями, через три роки після народження Рембрандта, на арену виходить середній клас. Віднині гроші стають вирішальним аргументом у визначенні статусу людини. Голландці спекулюють на чому завгодно з однією метою – отримання прибутку. Дух наживи розповсюджується й на мистецтво. Віднині картини стають предметом торгівлі і платіжним зобов'язанням. У рідкому будинку Амстердама чи Дельфти немає картин. Вони стають звичайною прикрасою інтер'єру. У цьому ж році в Амстердамі відкрито обмінний банк – ще одна запорука фінансового процвітання цього міста.

Основним споживачем живопису стає міський мешканець. Практично кожному оселю прикрашали картини. Змінюється попит на нові сюжети (натюрморт, побутовий жанр). При значній конкуренції художники вибирають спеціалізацію. Кожен з них «набиває руку» на зображенні натюрмортів, пейзажу, побутового жанру або портретів. Для пересічного покупця картина повинна бути зрозумілою та ясною. Цінується оригінальність манери автора і достеменно техніку виконання. Водночас залишки суворої цехової організації праці художників не давали можливості до кінця вивільнитися з цехових лецят яскравим індивідуальностям. Згідно статуту св. Луки учень, який не отримав свідоцтва, не мав права на свою роботу, виконану ним в майстерні вчителя.

Одним з перших, хто зумів виявити таланти Рембрандта був колекціонер Константейн Хейгенс, який за 100 флоринів придбав його картину «Іуда повертає сребреники» (1629, приватне зібрання). Ця людина зіграла значну роль в житті митця. К. Хейгенс займав відповідальні пости у державі, зокрема був секретарем у нідерландського штатгальтера, принца Фредері-

ка-Генріха. На думку колекціонера, придбане ним полотно перевершує *«те, що зроблено античністю та Італією...»*. Ціна, яку заплатив цей колекціонер, ім'я якого було добре відоме у колах збирачів предметів мистецтва Гааги та Амстердаму, була не досить високою. Проте поступово матеріальні справи Рембрандта поліпшилися. Першим важливим замовленням для митця став груповий портрет, на якому бачимо знаних людей Амстердама під час уроку анатомії. Замовником цього полотна був Хендрик Ван Ейленборх. За контрактом 1631 р. художник отримав за нього тисячу флоринів. Ця картина увійшла в історію мистецтва під назвою *«Урок анатомії доктора Тюльпа»* (1632, Гаага, Маурітцхейс). Традиція колективних портретів сягає до 16 ст. і є осягненням бюргерами спільності своїх інтересів.

1630-ті роки для Рембрандта – це час найбільшої прижиттєвої слави, а разом з тим і матеріального достатку. Після одруження на Саскії – доньки бургомистра міста Леувардена, фінансові справи Рембрандта суттєво змінилися. Його картини успішно продаються. Їх замовляє керівник об'єднаних провінцій – стадхаудер (*«Покладання до труни»*, *«Воскресіння Христа»*, *«Вознесіння Христа»*). Проте гроші він платить нерегулярно. За дві картини Рембрандт отримав всього 1244 флорина – доволі невелика ціна для успішного художника. До того ж, митець за свій рахунок запакував і відправив ці картини.

Справжню славу Рембрандту принесла картина *«Рота капітана Франса Баннінга Кока і лейтенанта Віллема Ван Рейтенберга»*, більше відомою під назвою *«Нічний дозор»* (1642, Амстердам, Рійксмузеум). Її замовником виступила стрілецька гільдія. Кожний із зображених на полотні заплатив більше або менше 100 флоринів у залежності від того, наскільки вдале місце він займав на картині. Не виключено, що художник міг отримати додаткову платню окремо від суми, указаної в контракті. Якщо б кожний із портретованих на цій картині виявив бажання мати окремий портрет пензля Рембрандта, то він обійшовся б йому майже у п'ять разів дорожчим – у 400–500 флоринів. Відомо, що не всі зображені на цьому полотні були задоволені.

Цікавий прийом придумав Ф. Хальс з метою запобігти непорозумінням між ним і замовником – офіцерами стрілецької гільдії св. Адріана. Той, хто заплатив більше всіх грошей отримував і почесне місце на картині. Так вони й розмістилися по військово-му ранжиру: полковник, капітани, лейтенанти і сержанти.

Картину «Аристотель перед бюстом Гомера» (1653, Нью-Йорк, Метрополітен-музей) Рембрандт написав на замовлення сицилійського мецената Антоніо Руффо. З листів колекціонера відомо, що він заплатив за цю роботу доволі високу ціну для того часу – 500 флоринів. В одному з листів Руффо зізнався художнику, що ця картина обійшлася йому щонайменше у чотири рази більше, ніж сума, яку він платив відомим італійським художникам. У 1961 р. на аукціоні Парк Барнет американський фінансовий і промисловий магнат Джон Пірпонт Морган придбав для музею Метрополітен цю картину за 2 млн 300 тисяч USD (це майже 5 млн USD у цінах 1980-х років). Маючи вже тридцять робіт Рембрандта, музей не тільки отримав одну з кращих робіт художника, але й окупив ці витрати через різке збільшення відвідувачів музею.

Незабаром художня манера і поведінка художника стають неприйнятними для оточуючих. Оскільки Рембрандт вважав мистецтво найбільш шанованим ремеслом у світі, він призначав на аукціонах настільки високу ціну, що ніхто з учасників аукціону не міг її перевищити. Величезна мистецька колекція Рембрандта оцінювалася щонайменше в 17 тисяч флоринів. Її прикрасою і гордістю власника зібрання були твори Ластмана і Рафаеля, Ван Ейка і Джорджоне, Лукаса Кранаха і Рубенса, Йорданса і Брауера. Унікальним за підбором імен було зібрання естампів і малюнків, яке після банкрутства Рембрандта було реалізоване на аукціоні у 1656 році за низьку ціну у 600 флоринів.

Гравюри для своєї колекції Рембрандт купляв на аукціонах по високих цінах або ж вимінював на свої власні твори. Колекція Рембрандта була кращою за зібрання принца Фредеріка-Генріха. На початку 1650-х рр. економічний стан у країні суттєво погіршився через невдалі війни Голландії з Англією. Біржа опинилася на грані краху. Для Рембрандта наступають тяжкі часи. Витрати, в яких художник ніколи себе не обмежував, стають для нього непомірними. На думку Е. Фромантена, він не був бережливим тому, що не вмів тримати в порядку свої рахунки, але й не був скупим. В кінці кінців це призводить митця до банкрутства. З легкістю він підписував векселя як людина, яка не знала ціни грошам. Проте в одному з листів він називав себе «багатим». І це при тому, що він не міг виплатити солідну суму за будинок, який він придбав у кредит!

А. Хоубракен свідчить, що Рембрандту було присвоєно звання почесного громадянина Гааги в обмін на продаж його картин усього за 100 флоринів. Проте не всі художники могли прокормити свою родину завдяки продажу своїх робіт. Видатний майстер пейзажу Ян ван Гойєн займався продажем луковиць тюльпанів. За останні він отримував більше грошей, ніж за картини. І це не дивно. Адже у 1630-ті роки ціна на квіти піднялася до небувалих розмірів. За одну луковицю третього сорту давали карету і пару коней.

У місті Гарлемі була справжня манія на тюльпани. Садівники цього міста отримували за рік до 12 мільйонів флоринів чистого прибутку! Ринок перенаситився не тільки тюльпанами, але й картинами. Їх продають навіть на базарах. В результаті ціни на твори мистецтва починають падати. В середині XVII ст. ціна у 100 флоринів вважалася пристойною для картини невеликого формату.

Незабаром поширюється розлад між смаками художника і смаками буржуа. У результаті це призводить до конфлікту митця із суспільством. Зміни у ціновій політиці у другій половині XVII ст. пояснюються й більшим попитом споживачів на салонне мистецтво, якому, як правило, були далекі серйозні художні пошуки. Переродження мистецьких смаків публіки впливає й на ціноутворення. Цим пояснюються матеріальні труднощі, а потім і фінансовий крах таких значних митців як Рембрандт, Хальс, де Вітте, Якоб ван Рейсдаль. Один голландський поет дорікав Рембрандту на те, що він *«подібно сові любить тіні»*. З часу *«Нічного дозору»* починається падіння Рембрандта. Водночас починають більше цінуватися твори учнів митця, а замовлення для Рембрандта суттєво зменшуються. Дві картини *«Христос і грішниця»* і *«Обрізання»* у 1646 р. придбав стадхаудер за 2500 флоринів. На зміну конфлікту між творчою особистістю та світською і духовною владою приходить конфлікт між творчою особою і суспільством, який набуває найбільшої сили в середині 17 століття. Падають ціни на твори мистецтва. Значно занепали ціни й на твори Рубенса. Їх продавали за 400 флоринів при ціні у 800 флоринів. Поступово еліта відходить від національної традиції, сприймаючи французький вплив, а французька мова витісняє фламандську мову.

Ще протягом століття спостерігається попит на голландських і фламандських художників. Найбільш дорого оцінюються

роботи Метсю, Терборха, Доу, Тенірса, Воувермана, Берхема. Ціни на їхні твори вищі, ніж на твори Рембрандта і Рубенса! Картина Рембрандта «Повернення блудного сина» (1668–1669, Державний Ермітаж) продавалася недорого, за 5400 ліврів, на одному з аукціонів у 18 ст. і була потім придбана Голціциним за ненабагато більшою ціною, але все одно меншою за ціни на твори Тенірса та Остаде.

Сплеск інтересу до голландського мистецтва спостерігається у кінці ХХ ст. У 1997 р. на аукціоні Крісті було реалізовано 235 творів з 246 на загальну суму в 15,5 млн фунтів стерлінгів. Серед проданих робіт перше місце займали голландські натюр-морти 17 ст. та венеціанський живопис. У 2000 р. «Портрет 62-річної жінки» (1632) був проданий на аукціоні Крісті за 28,7 млн USD. На аукціоні Крісті у 2005 р. у розділі «старі майстри» героєм став учень Рембрандта Герріт Доу. Його натюрморт перед продажем попередньо оцінили у 2–3 млн USD.

На початку ХХІ ст. портрет літньої жінки Рембрандта (1632) з колекції баронеси Ротшильд знайшов покупця за 29 млн USD. У 2001 р. портрет невідомого чоловіка у червоному камзолі, датований 1633 р. був проданий на аукціоні в Нью-Йорку за 12,6 млн USD, а через два роки – один з автопортретів митця на аукціоні Сотбіс досяг позначки у 11,3 млн USD. У 2006. аукціон Сотбіс виставив на торги «Портрет літньої жінки у білому капорі» (бл. 1640) Рембрандта, в ході яких за портрет покупець заплатив 1 млн 272 тисячі USD. Ціна цього твору виявилася набагато вищою за естимейт у 3–4 млн USD. Слід відмітити, що авторство художника цієї роботи установили тільки у 2005 р.

За життя Рембрандт створив близько 600 картин, 300 офор-тів і більше 1400 малюнків. Художник був неперевершеним майстром офорту. Його невеличкий офорт «Розмова двох жебраків» був проданий у 2003 р. на британському аукціоні Cheffins за 7 тисяч. 130 фунтів стерлінгів (12,25 тис. USD) при стартовій ціні у 800 фунтів (1152 євро). Зібрання з 55 гравюр Рембрандта було продано на аукціоні Крісті у 2006 році за 1,5 млн USD. Цифра перевищила очікування володарів і експертів. Найбільш дорогим лотом стала гравюра «Христос зцілює хворих», яка має ще назву «Аркуш у сто гульденів». Саме таку ціну Рембрандт виручив за неї на аукціоні. На аукціоні Сотбіс у Лондоні (вересень 2013 р.) на продаж було виставлено два офорти Рембрандта: «Автопортрет, насупивши брови» та «Автопортрет, спершись

на кам'яне підвіконня» які були оцінені відповідно у 5–7 тисяч USD та 8–12 тисяч USD. За останні роки гравюри художника подорожчали на 20 %, чому великою мірою сприяє те, що 2006 рік – це рік Рембрандта.

На аукціоні Сотбіс, який відбувся у Нью-Йорку в 2007 р. була продана картина Рембрандта «Святий Яків Старший» (1661) за 25,8 млн USD. Ця робота знаходилась у колекції Стивена Кларка, онука засновника компанії «Зінгер», яку він потім передав у дарунок фонду, а той виставив її на продаж. Подейкували, що Рейксмузеум Амстердама мав намір придбати у британського колекціонера «Портрет Катрини Хоогсат» майже за 80 млн USD.

Нещодавно ДМОМ ім. О.С. Пушкіна отримав 1,2 млн USD за збитки, нанесені картині Рембрандта «Портрет літньої жінки» під час транспортування картини до Х'юстонського музею образотворчих мистецтв. У картині було порвано нижній кут полотна. Лондонська компанія Lloyds виплатила російському музеєві 90 % страхової суми, а саме 1,8 млн USD. Інші 10 % (120 тисяч. USD) виплатили російські страхові компанії.

У рейтингу 50 «найцінніших» майстрів, складеного за сукупною вартістю творів, які увійшли до списку KunstAM Top 500 (дані на 2005 р.) Рембрандт посів 19 місце. Сукупна вартість його творів у номінальних аукціонних цінах з урахуванням премії покупців становила 77 028 907 USD. Вісім творів Рембрандта значиться у списку 500 найдорожчих творів мистецтва (KunstAM Top500 Artworks).



ДІДРО: «Є ВЕЛИКА РІЗНИЦЯ В ЦІНІ ТОГО Ж САМОГО ПРЕДМЕТА»

У цій статті я спробував об'єднати двох художників, які творили у XVIII столітті. Їх об'єднує те, що обидва митця були працелюбними, не дуже полюбляли бути на людях, вбачали у мистецтві смисл свого життя та не завжди могли належним чином оцінити свій твір. Але у мистецькому аспекті вони відмінні. Якщо творчість Антуана Ватто суголосна мистецькому стилю рококо, то у творах Жана Батіста Шардена втілилися головні ідеї епохи Просвітництва.

Французький живописець і рисувальник Антуан Ватто (1684–1721) як ніхто з митців міг передавати світ душевних станів, забарвлюючи їх подекуди іронією. Улюбленими темами рококо у Франції були гра та ніжність, а гедонізм та індивідуалізм стають емоційною основою цього примхливого стилю. Власне цей королівський стиль, або як його ще називають «стиль Людовика XV» розпочинається приблизно з 20-х років XVIII ст., власне, коли життя Ватто добігає кінця. Проте в його творчості знайшли втілення риси популярного на той час стилю, який проіснував майже до кінця століття.

На противагу академічному мистецтву Ватто протиставив поезію буття, деінде закамуфльовану персонажами з комедії дель арте або галантних сценок. Якщо він і не був революціонером у мистецтві, то його твори все ж таки зробили переворот у художньому світосприйнятті, відкриваючи передусім мінливість емоційного стану людини та її неповторність. Ватто любив писати галантні сцени, в яких зустрічається величезна багатоманітність

відтінків почуттів. Він був чудовим колористом, хоча у нього була завжди брудна палітра.

Свою мистецьку кар'єру Ватто розпочав як й інші молоді митці, поступивши на роботу до майстерні професійного художника. Хазяїн Ватто – художник-живописець давав останньому можливість малювати картинки, розраховані на масовий попит, але платив за них дуже мало. Зрозуміло, що це викликало невдоволення у молодого художника, адже хазяїн та маршани нещадно його експлуатували. Після роботи у майстерні, де Ватто був одним з дванадцяти нещасних учнів, він перейшов до художника-орнаменталіста Клода Одрана, хранителя Люксембурзького палацу. Там художник користувався більшою повагою та й платили йому за роботу більше. На дозвіллі Антуан написав картину «Виступ військ», яку купили за пристойну на ті часи ціну у 60 ліврів. І, як зазначав сучасник митця: *«він ще ніколи в житті не почував себе таким багатим»*. Ця картина так сподобалась покупцеві П. Сіруа, що той замовив ще одну – парну до неї «Бівуак», а за неї Ватто отримав вже 200 ліврів.

За великим рахунком, Ватто вважав своїм учителем Природу, яку називав «Вчителем з Вчителів». Сюжети його картин мали в своїй основі життєві сцени, які митець у подальшому komponував за власним розсудом. Пораду такого змісту він надав своєму учневі Ланкре. Ватто був одногосно прийнятий до Королівської академії живопису та скульптури. Один з академіків був настільки вражений майстерністю художника, що сказав йому: *«Ми вважаємо, що ви можете стати прикрасою нашої академії»*.

П'єр Сіруа – торговець естампами і рамами зазначав, що *«бідолаха»* Ватто ніколи не буває задоволений своїми картинами. До того ж, не завжди дотримувався слова. Наприклад, він обіцяв написати картину «Прогулянка на ярмарку Ланді» за 300 ліврів, проте торговець побоювався, що якщо *«на нього знову не нападе нудьга та нав'язливі думки, то він утече з дому і тоді прощавай шедевр»*. Інший замовник – Ле Саж влаштував йому замовлення на дві парні картини по 130 ліврів за кожну, але знову таки, він не має великої надії їх отримати адже художник *«завжди пише, що спаде на думку, і не полюбляє сюжетів на замовлення»*.

Сучасники відмічали, що ніколи ще жодний живописець не був таким відомим як Ватто – як при житті, так і після смерті.

Його картини досягли невдовзі після 1721 р. «*дуже високої ціни*», а в 40-х рр. вже цінувалися не тільки його живопис, але й малюнки. Як стверджують сучасники, Ватто, отримавши почесне становище мав намір жити у безвістності. Митець був і в подальшому дуже вимогливим до своїх творів; нерідко знищуючи майже закінчені картини.

Будучи в Англії він постійно працював; його твори мали великий успіх і гарно продавались. Саме в цій країні, як твердять сучасники «*/.../ почав він цінувати гроші, яким до тих пір не надавав ніякого значення*». Ватто з презирством ставився до них, тому що вважав, що за його картини платять й так набагато більше, ніж вони коштують. Грошей він не любив та ніскільки їх не цінував. Ось чому він не прагнув до наживи. Міг би стати заможним, про що свідчить такий факт: перед смертю був зроблений опис його майна, яке власне складалося з його творів за які виручили після продажу три тисячі ліврів.

Про те, що Ватто не завжди міг правильно сформулювати уявлення про ціну артефакта свідчить наступний факт. Одного разу один перукар приніс йому перуку з натурального волосся від якої Ватто прийшов у захоплення. І коли художник запитав про ціну цієї речі, той відповів, що його задовольнила б плата декількома етюдами. Ватто запропонував перукареві дві невеликі парні картини! І ще мав намір написати картину, бо вважав, що дві роботи за перуку є недостатньою платнею.

У зв'язку з проблемою ціноутворення нас цікавить наступне питання: скільки часу витрачав художник на написання творів? Славнозвісну «Вівіску Жерсена» Ватто, наприклад, написав всього за тиждень. Стверджують, що він ніколи не робив до своїх картин ескізів та начерків. Зате «малював без зупинки, а також писав багато етюдів *«і він за все життя не зробив жодного непристойного малюнка»*.

Якщо до ціни на свої твори Ватто ставився байдуже, то на твори інших митців, які йому подобалися він був готовий викласти значну суму. Наприклад, французький живописець і пастеліст Нікола Влейгельс зазначав у листі від 20 вересня 1719 р. до відомої художниці Розальби Карр'єри про те, що Ватто мав бажання познайомитися з нею і мати хоча б самий найменший її твір. В обмін запропонував би свою роботу, адже «*/.../ не в змозі уплатити за нього скільки слід...*». Ціни на твори Ватто почали зростати відразу після його смерті. Про це зазначає Антуан де ла

Рок у 1721 р. Він називає Ватто «*видатним художником*», обґрунтовуючи це й «*виключно високими цінами, які платять зараз за його картини з невеличкими фігурами*».

Жану Батисту Сімеону Шардену (1699–1779) виповнилося 22 роки, коли уходить із життя Антуан Ватто, але мистецтво Шардена плоть від плоті епохи Просвітництва. Він скоріше наслідуює справу, розпочату Пуссенем, ніж Ватто. Так само, як і Ніколя Пуссен «будував» свої міфологічні та пейзажні композиції, так і Шарден розсудливо, ніби архітектор komponує натюрморти та жанрові сцени. Не антична міфологія, а сцени з буденного життя, повсякденна праця, родинне життя простих людей приваблює художника («*Молитва перед обідом*», бл. 1740). Він ніби дослухається до порад Дідро, який вимагає, щоб мистецтво відкрило двері перед третім станом – простими людьми. Так само, як і в міщанській драмі, теоретиком якої був Дідро, місцем дії творів Шардена стає приватне житло простих людей («*Повернення з ринку*», 1739).

В епоху Просвітництва заняття мистецтвом розумілося його ідеологами як важка, але почесна праця. З цього приводу Франсуа Марі Аруе (Вольтер) зазначав: «*Людина, яка не знає ціни праці, починає нудьгувати; вона вироджується, веде непевний, неповноцінний спосіб життя й умирає. Та й чи жила вона взагалі?*». Ніби дослухаючись до авторитетного судження філософа, Шарден, як і Ватто працює щоденно. У цьому він вбачає своє призначення, але не знає справжньої ціни своїм творам, часто віддаючи їх за безцінь.

У порівнянні з іншими митцями, його картини продаються за вкрай низькою ціною. Освічена частина французького суспільства, зацікавлена ідеями матеріалізму та правдивості – частий гість на виставках Салону, на яких з 1737 р. демонструється величезна кількість мистецьких творів. Роботи Шардена привертають увагу мистецького критика, одного із стовпів Просвітництва, творця славнозвісної Енциклопедії Дені Дідро, для якого мистецтво було інструментом пізнання дійсності. З його листів публіка дізнавалася про його естетичні смаки, враження від виставок, ставлення до художників.

Дідро хвалить Шардена за простоту, щирість та живописну майстерність. Художник для критика «*великий чаклун*», його твори «*бездоганні*», манера «*своєрідна*», він «*великий художник*» та «*перший колорист Салону*». Не Ватто, а Шарден

і Тенірс стають кумирами філософа. Зовсім не в полемічному запалі противник аристократичного мистецтва та літератури Дідро вигукує: *«Я віддав би десяток Ватто за одного Тенірса»*. Саме картини Ватто прикрашали інтер'єри тогочасних аристократичних салонів та житла заможних парижан.

Судження Дідро мають для нас виключний інтерес і з точки зору ціноутворення. Якби царський двір, зазначає Дідро, у Санкт-Петербурзі відкрив би йому рахунок на суму у 25 тисяч франків на рік, то він зміг би придбати більше дорогоцінних речей, ніж це змогли б зробити росіяни, але на суму удвічі більшу: *«Є велика різниця в ціні того ж самого предмета залежно від того, чи торгують його для приватної особи або ж для можновладної особи. / ... / Випадок, за яким женуться, створює подорожчання; випадок, якого вичікують або яким для виду нехтують, часто дає зниження навіть за межі цієї вартості»*. До такого висновку знаного критика підштовхнула історія з картинами Пуссена, придбані ним у маркіза, якому дуже потрібні були гроші. За ці два твори Дідро виклав 1000 екую. Після того, як їх почистили, за них вже просили десять тисяч екую, але з самого початку, за ці картини володареві пропонували 15 тисяч франків! Слід зазначити, що улюбленими живописцями XVIII ст. для російських колекціонерів цієї епохи були не Ватто і Шарден, а К. Ж. Верне, Г. Робер, Ж. Б. Грьоз та А. Кауфман.

Мистецтво Шардена досягає розквіту та глибини у 1760-ті роки. На цей час припадає оживлення художнього ринку в Парижі. Збирання та колекціонування творів мистецтва стає модою. І цим займаються усі, у кого є вільні кошти і деякою мірою й нахил до авантюризму. Та особливим попитом у колекціонерів протягом всього XVIII ст. користуються картини голландських та фламандських художників.

На деякий час фінансове становище Шардена покращується. Художник отримує почесні королівські замовлення: натюрморти для прикраси інтер'єрів у замках Шуазі та Бельвю; академія мистецтв у Санкт-Петербурзі замовляє йому натюрморт «Атрибути мистецтв» (1766, Державний Ермітаж). Заслуга Дідро полягає і в тому, що при його посередництві у 1772 р. Катерина II придбала колекцію творів старих майстрів живопису, яку зібрав фінансист П'єр Кроза. Це придбання поклато початок збирання французького живопису Ермітажу, зокрема творами Ватто, Пуссена, Шардена.

У книзі спогадів історик мистецтва і художній критик Олександр Миколайович Бенуа (1870–1960) описує епізод з його причетності до формування мистецького зібрання княгині М. Тенішевої. Він мав намір придбати на аукціоні в готелі Дрюо під час розпродажу колекції братів Гонкурів у 1897 р. «*соковиту сангіну*» Шардена «Людина з кулею». Та обмеженість у фінансах не дозволила О. Бенуа придбати її за 2200 франків. Ця сума виявилася посильною для Лувра. Там же знайшли покупця і декілька чудових малюнків голівок роботи Ватто. Ціни на них викликали, як зазначав О. Бенуа, у маргінальній частині публіки «*особливе збудження*». Вони були оцінені набагато вище, ніж сангіна Шардена. Значні ціни на невеличкі твори, виконані у графічній техніці були незвичним явищем для тих часів.

Приблизно через 35 років після вищезгаданих подій у Парижі побував Роберт Фальк, який у лекції, присвяченій мистецтву ХХ століття наводить ціни на тогочасних модних митців. На думку художника, вони були «*нечуваними*». Наприклад, за твір Матісса було заплачено 500 тисяч франків, а за Шардена – всього 50–80 тисяч франків. Проте все одно спостерігається стійка тенденція щодо збільшення ціни на твори Шардена за указаний час у 25–40 разів. Зрозуміло, що динаміка цін на роботи Ватто та Шардена наприкінці минулого і на початку нинішнього століть стрімко зростає, але все одно вони поступаються цінам на твори художників модернізму та постмодернізму. Свідчення цьому була відсутність донедавна імен Ватто і Шардена у списках Kunst AM Top 500 (відомості на 1 вересня 2005 р.).

У 2006 р. на аукціоні живопису старих майстрів Крісті в Лондоні було продано невеличке за розмірами полотно Ватто під назвою «Сюрприз». Анонімний покупець виклав за нього 24,4 млн USD (12 млн 361 тисяча фунтів стерлінгів (GBP)). Це одна з найкращих картин митця, для якої притаманний вишуканий колорит та елегантний настрій. Колекціонер живопису П'єр Жан Марієтт назвав її «*одним з найбільш красивих творів*». Потім «Сюрприз» зник майже на два століття з поля зору фахівців і був випадково знайдений у вітальні одного англійського будинку. Картину побачив експерт, якого запросили для оцінки зовсім іншої картини. Результат торгів на аукціоні дав неочікувані результати, адже попередня оцінка твору Ватто коливалася всього у межах 3–5 млн GBP. Загальний результат торгів творів старих майстрів на цьому аукціоні задовольнив їхніх

організаторів, адже приніс Крісті суму в 47, 5 млн USD (24 млн GBP).

Цей же аукціон запропонував у 2006 р. серед топ-лотів – «Натюрморт з мідним казанком, глечиком, рибою, склянкою, двома горіхами і цибулею» Шардена, естимейт якого склав 1,2–1,8 млн USD, який однак не знайшов свого покупця. На аукціоні Сотбіс (2006) було виставлено ще один твір художника XVIII ст., яскравого представника культури рококо, першого живописця короля Франсуа Буше. Ним стала картина «Муза Ерато» з естимейтом у 300–500 тисяч USD. Її за 330 тисяч USD у 1991 р. купив попередній володар цього полотна. Через 15 років її ціна виросла до 1,3 млн USD, тобто майже у чотири рази.

Аналіз проведених торгів живопису старих майстрів у 2006 р. на аукціонах Сотбіс та Крісті показав, що найбільшого успіху досягли ті продавці, які виставили рідкісні твори. Ось як можна пояснити той факт, що залишилися непроданими твори майстрів живопису першої величини – Шардена, Сурбарана, Тиціана та Хальса, але успішно реалізовані роботи таких художників, як Федеріко Бароччі та Хендріка Тербрюгена.

Аукціон Крісті «Живопис старих майстрів» (2013) виставив на продаж картину Шардена «Вишивальниця», яка була придбана за 4 млн 2,5 тисяч USD, при попередній оцінці у 3–5 млн USD. Разом з полотном «Юний малювальник» вона експонувалася у паризькому Салоні 1738 р. Існують дві репліки «Вишивальниці», одна з яких знаходиться у Національному музеї Стокгольма.



ГЕЙНСБОРО: «Я МОЖУ СКАЗАТИ, ЩО ВИГІДНО ПРОДАВ НА РИНКУ МОЇХ ПОРОСЯТ»

Історики мистецтва вважають, що три англійських художника 18 століття зробили вагомий внесок у скарбницю світового мистецтва: Гейнсборо, Констебл і Хогарт. Доля Томаса Гейнсборо (1727–1788) нагадує мені долю Віктора Гюго, якого всі знають по його славнозвісному роману «Знедолені», в той час, як французи його знають і цінують виключно як поета. Так само і Гейнсборо вважав себе насамперед пейзажистом, хоча до історії мистецтва увійшов як портретист. Хто не пам'ятає його «Портрет дами у блакитному» (1770-ті рр., Ермітаж) або «Хлопчика в блакитному» (бл. 1770)? А спробуйте-но, шановний читачу, назвати бодай один пейзаж цього митця?

Мистецький шлях одного із засновників британської національної пейзажної школи живопису Гейнсборо починався з малювання пейзажів, які він часто продавав за гроші торговцям. В той же час, як продаж портретів приносила невеликий, але все ж таки прибуток у 3–5 гіней. Але художник відмічав свою *«сильну схильність до пейзажу»*. Якщо на початку пейзажі оцінювалися невисоко, то наприкінці життя ціна зросла до 75 гіней. Твір у таку ціну був написаний у 1748 році і не був позбавлений деяких огріхів у композиції. За сорок років картина змінила двадцять володарів картинами. В одного з них художник викупив її свого часу за 19 гіней.

У пошуках заробітку Гейнсборо не цурався будь-якої роботи. Він підправляє і дописує старі картини, працює на відомого гравера і видавця гравюр. Торговець картинами Пантен Бетью згадував, що у вітрині його магазину перебувала велика

кількість малюнків Гейнсборо і художник був радий *«отримати сім-вісім шилінгів»* за продані малюнки. Одруження на побічній доньці герцога Бофора приносило у молоду родину 200 фунтів річного прибутку. Доволі скоро талант художника починає оцінюватися вище, ніж на початку художньої кар'єри. І все ж успіх в Лондоні, який мав Гейнсборо як художник, не приносив стабільного прибутку. З іншого боку, він рішуче відмовлявся писати модні на той час картини з видами дворянських садів, які могли забезпечити відносно стабільні доходи. Вскрутні часи фінансову допомогу художникові надавав банкір Джеймс Унвін. У травні 1755 р. він продав герцогу Бедфорду за 21 гінею картину *«Дровосік, який доглядає за пастушкою»*. Через два місяці він вже придбав у Гейнсборо за 15 гінєй *«Селянина з двома кіньми і возом сіна в далечині»*. Проте такі покупки були рідкісними, випадковими. Заробляти доводилося на портретах, гонорари за них були основним заробітком художника. Так у 1759 році він написав близько 80 портретів, замовниками яких були володарі маєтків в окрузі. Прожити за продані картини стає дедалі все важче і важче. З'являються борги. В одному з листів він пише з гіркотою: *«Дуже неприємно не тільки позичати: адже ніхто, запевняю вас, не робить цієї послуги без картини»*.

Ситуація в матеріальному відношенні покращилася після переїзду художника на курорт Бат. Доволі скоро він піднімає ціни на портрети з 8 до 20 гінєй за погрудний портрет і з 15 до 40 гінєй за поясний. За портрет у весь зріст – до 60 гінєй. Таким вони залишалися до 1769 року. Проте у листі з Бата від 4 червня 1768 року, митець у відчаї зазначає: *«Мене нудить від портретів, страшенно хочеться взяти свою віолу да гамба і віддалитися до якого-небудь милого села, де я міг би писати пейзажі і насолоджуватися останніми роками життя у спокої і тиші»*. Всім відомі були музичні пристрасті художника. Він брав уроки музики, а також купляв музичні інструменти.

Як би негативно не відносився Гейнсборо до написання портретів, але це був єдиний вид заробітку. До того ж, це надавало можливості займатися улюбленими пейзажами. Еволюцію пейзажу деякі дослідники пояснюють економічною незалежністю, яку митець заробляв на життя виключно портретами. З точки зору художника це було несправедливо. У кінці кінців це призвело до того, що він заховав свої пейзажі від публіки. Пейзажі Гейнсборо не сприймалися консервативною англійською публі-

кою через те, що вони нібито не давали глядачеві точного зображення природи. І це не дивно, адже в пейзажах насамперед цінувалася акуратність і достеменно проробка деталей пейзажу. І з портретами деінде виникали непорозуміння між виконавцем і замовником. Гейнсборо вважав, що немає гірших ворогів для художника, ніж джентльмени, розуміючи під цим словом не культуру і вихованість, а тих людей, які думають, що винагороджують заслуги митця тільки своєю присутністю та повагою. Проте, зауважує Гейнсборо, *«я знаю, що у них користується повагою: це їхній гаманець»*.

Він також рішуче відстоює свої творчі принципи, які можна назвати новаціями у мистецтві тих часів. Схожість у портретах – основний аргумент для замовника в його оцінці картини – для Гейнсборо полягає в зображенні природності моделі, а не в тому, щоб передягти її у маскарадний костюм. Судячи з листів художника, звичайною ціною для портрета 1760-х рр. була ціна в 60 гіней. В таку ціну, наприклад, Гейнсборо оцінив портрет актора Девіда Гарріка, який обіймає бюст Шекспіра. У листі до Гарріка художник пише про те, що він спробує після обіду зробити начерк його портрету. При цьому зазначає, що він ніколи не запросить більшу ціну, ніж за інші портрети, тобто 60 гіней *«але, можливо, слід її знизити, оскільки писання з натури тут не є важкою працею»*. Врешті-решт, зазначає митець, *«представляю вам це вирішити самому і обіцяю задовольнитися ціною по совісті...»*.

Вибрання художника до королівської академії і переїзд його до Лондона змінив його ритм життя. Приятелем митця стає Джеймс Крісті – володар однойменного аукціону. Саме він помітив, що коли виставки перед аукціоном відвідує Гейнсборо, ціна на твори підвищується на 15%. В 1778 р. Гейнсборо написав портрет Крісті, який довгий час прикрашав аукціонний зал. Аукціонний дім «Крісті» відплатив йому тим же: у 1790 р. «Пейзаж з дровосіком», який продавався на черговому аукціоні, було кваліфіковано як *«один з найкращих пейзажів Гейнсборо»*. У ХІХ ст. ця картина неодноразово виставлялася на торги і змінювала своїх власників. У 1926 р. її придбав Чарлз Кларк, від нащадків якого «Пейзаж з дровосіком» надійшов у якості дарунку до Х'юстонського музею образотворчих мистецтв.

Бувало, що покупцями картин ставали колеги по мистецькому цеху – художники. Зокрема, у 1782 р. Джошуа Рейнольдс

придбав за 100 гіней картину Гейнсборо «Дівчина з поросятами». На цю покупку покупець отримав відповідь від Гейнсборо, у якій дописувач з іронією зазначав: *«тепер я можу сказати, що вигідно продав на ринку моїх поросят»*. На думку Рейнольдса це була *«краща картина, яку Гейнсборо будь коли написав або напише»*. Слід зазначити, що покупець не прогадав, адже ця картина стала самим популярним твором року. Нестача грошей у кишені художника пояснювалася також і особливостями характеру Гейнсборо, який інколи переходив межу поміркованості, розтринькуючи набагато більше грошей, ніж він їх заробляв. Презирливе відношення до грошей зустрічало рішучий опір з боку дружини. Жорсткий контроль з її боку примушував художника економити буквально на всьому та віддавати всі гонорари за портрети, але *«крім гонорару за пейзажі, тому що вона не знає на них цін...»*.

Біографи Гейнсборо відмічають, що в його характері поєднувалися з одного боку збудженість і з іншого – серйозність. Єдиною спробою звернення художника до античної міфології є картина «Діана і Актеон» (1784–1785). Вважається, що її художник написав для себе. На розпродажу після смерті митця її придбав принц Уельський всього за 2 фунта 30 шилінгів. У середині 1780-х рр. заробітки Гейнсборо досягають найвищої позначки. За високу ціну продаються не тільки портрети, але й пейзажі, жанрові композиції. Ціни відбивали загальну тенденцію попиту на пейзаж, який стає модним жанром і знаходить збут в кінці XVIII століття. Невпинно зростала ціна на портрети. Останнього разу він підвищує ціни: 40 гіней – за погрудний портрет, 80 – за поясний, 160 – за портрет у повний зріст. Але все одно ціни на портрети роботи його суперника Рейнольдса були вищими. Будучи тяжко хворим, художник побоювався за майбутнє своїх дітей, але його побоювання розвіяла дружина, яка заспокоїла його тим, що вона вже багато років приховувала гроші, які в прямому розумінні цього слова були розкидані по всьому будинку.

Його життя і творчість знайшла блискучу оцінку у Дж. Рейнольдса: *«Пристрасть його була спрямована не на накопичення багатства, а на удосконалення в своєму мистецтві»*. На зламі XVIII та XIX ст. цінувалися лише пейзажі та малюнки Гейнсборо. На ретроспективній виставці художника у 1814 р. було показано 45 пейзажів, жанр і лише 14 портретів. Російський художник та історик мистецтва І.Грабар у 1923 р. в одному

з своїх листів з Берліна, пише, що *«гарний портрет Гейнсборо (жіночий) йде за 10 000 доларів максимально»*. Через рік, з Нью-Йорку він же наводить ціни в доларах, взяті ним з довідників нью-йоркських аукціонів та музеїв. Ось деякі ціни з цього списку: на твори Добіньї – 2000, Мілле – 525, Коро – 3100, Тернера – 2300, Гейнсборо – 1150. Пейзажі Курбе оцінювалися відповідно у 2500 та 3400 USD. Потрібно зазначити, що доволі невисокі ціни пояснюються тим станом «Великої депресії», в якій опинилися США. Подібна довідка була потрібна мистецтвознавцю для того, щоб порівняти американські ціни на твори мистецтва з тими високими, і на його думку необґрунтованими цінами, які поставили на свої роботи російські художники. Роздатовано він далі пише: *«Але як же можна розраховувати отримати за маленьке полотно 1500 доларів, коли вдвічі більші полотна Клода Моне і Сезанна коштують так само»*. Така от історія, з якої сучасні художники повинні робити висновки.



ДЕЛАКРУА: «ЖИТИ МАТЕРІАЛЬНИМИ ТУРБОТАМИ – НЕ ЗНАЧИТЬ ЖИТИ»

Здавалося б, чи доречно говорити про ціноутворення в епоху романтизму? Але і романтики з їхнім глибоко особистим і суб'єктивним сприйняттям дійсності не цуралися питань матеріальних. Та й власне, як могло бути інакше? «Романтична битва» потребувала не тільки інтелектуальної, але й матеріальної підтримки.

Історія романтизму – це і трагедія між художником, який творив принципово нове мистецтво та публікою, яка ще знаходилася у полоні ідей класицизму. Популярністю користувалися і твори митців-конформістів, які творили на межі класицизму й романтизму. До таких слід віднести блискучу кар'єру Ораса Верне – останнього представника династії художників. Покупцями та замовниками його робіт були банкіри та герцоги. Так само величезний успіх у 1830-х рр. мали роботи Олександра-Габрієля Декана (1803–1860), хоча він не був визнаний офіційно, тобто уряд не придбав і не замовив жодного твору художнику. Та якщо твори Верне і Декана цілковито сприймалися масами, то новаторське мистецтво Жеріко і Делакруа зустрічало глухий опір серед публіки. І це є однією з ознак ХІХ століття, основу конфлікту якого становили відношення між буржуазією та художником. Так зване салонне мистецтво формувало естетичні смаки буржуа, які намагалися цілковито підкорити всю сферу культури. Після того, як мистецтво виходить з-під опіки аристократії та церкви, воно стає предметом купівлі-продажу у середі новоствореної буржуазії.

Замість дворянства активним споживачем мистецтва стає фінансова буржуазія. Саме до її представників звернені слова

Шарля Бодлера, який з театральним пафосом звертався до неї: *«Ви складаєте більшість – числом та умінням, ось чому ви – та сила, яка творить суд»*. Це розуміє й Делакруа, який вводить поетові: *«тепер – він (буржуа – С.П.) все»*. Поступово відбувається переорієнтація на комерційне мистецтво, яке заповнило Салон та галереї Парижа. Твір мистецтва уже без усяких недомовок стає предметом торгівлі, так само, як й інший будь-який товар, а у художника з'являється бажання реалізувати плоди своєї творчості. І робиться це переважно після того, як картини виставляються у Салоні. Ось чому так важливо для художника тих часів потрапити до експозиції цієї поважної офіційної виставкової установи.

Значну роль у процесі ціноутворення цього часу відігравали державні замовлення з боку короля, міністерства внутрішніх справ, префектури. Проте всі державні замовлення, конкурси, критика знаходиться в руках офіційних кіл, які й диктують свої естетичні смаки митцям. Це не стосується однак тих майстрів, які не піддалися їхньому диктату. Практично не мали фінансового успіху твори Теодора Жеріко. Його знаменитий твір «Пліт Медузи» (1818–1819) не помічають на батьківщині і лише виставлений у Англії, приносить митцеві чималі прибутки. Можливо, що для самого художника це могло бути і не так важливо, адже у Жеріко був чималий статок. Проте наприкінці життя ним заволодіває дивне бажання розбагатіти. Він починає грати на біржі, кидається у сумнівні фінансові спекуляції і в результаті втрачає все до останньої копійки. Так у оточенні нереалізованих робіт кінчає життя художник, спадщина якого вплинула на Делакруа та інших романтиків

«Немає більше шкіл, є тільки художники», – ці слова Гюстава Курбе якнайбільше передають загальний стан романтизму, який ніколи не існував як цілісне об'єднання художників. Кожен сам по собі і фінансовий успіх у кожного – індивідуальний. Найбільш яскравим представником романтизму є Фердінан-Віктор-Ежен Делакруа (1798–1863). Деякі відомості щодо продажу робіт зустрічаємо на сторінках щоденника художника, якому Делакруа ретельно занотовував найдрібніші подробиці із свого життя. Але читаючи його мимоволі помічаєш, наскільки життя Делакруа було далеким від матеріальних турбот, на відміну від Ван Гога. Вирішальними з цього приводу є рядки із щоденника від 1850 р., у якому він занотовує таке: *«Жити*

матеріальними турботами – не значить жити». Головне для нього – це інтелектуальне життя людини.

Суттєву моральну і матеріальну підтримку художнику на перших порах надає Жеріко. Саме він передає Делакруа урядове замовлення на картину для церкви, за яку молодий митець отримав 6000 франків. Очевидно Жеріко виступив протеже й на інше замовлення для Делакруа – декоративні роботи у будинку актора Тальма. Але невдовзі той досягає самостійного успіху – полотно «Човен Данте» стає взірцем для багатьох поколінь художників, зокрема його копіюють Мане і Сезанн. Ця картина забрала у митця два з половиною місяці невтомної праці. Він працював по 12–13 годин на добу! Ця нелюдська робота викликає різну реакцію у художніх критиків, але при цьому картина була придбана урядом за тисячу франків. Таку ж недвозначну оцінку викликає й наступна робота – «Різня на Хіосі» (1824). За неї автор отримує медаль, та грошову винагороду від держави. Нова картина – «Смерть Сарданапала» (1827) приносить нові неприємності художнику. Справа приймає настільки серйозний оборот, що міністр красних мистецтв заявляє художнику про те, що він не зможе розраховувати ні на які замовлення, доки не змінить своєї манери. Цю картину Лувр придбав лише у 1921 р. Відмова Делакруа від цього ультиматуму з боку держави коштувала того, що його жодний твір відтоді не був придбаний державою аж саме до подій Липневої революції. Лише «Свободу на барикадах» (1830) французький уряд придбав за 3000 франків.

У порівнянні з іншими художниками, твори яких користувалися найбільшим попитом у публіки (Мейсоньє, Декан), Делакруа призначав відносно помірні ціни на свої твори. Моро придбав «Африканських пиратів» за 1575 франків, а торговець картинами Тома – «Смерть Офелії», «Дездемону» «Двох левів» та «Мікеланджело у своїй майстерні» – всі за 2000 франків. Крім цих фундаментальних робіт попитом користуються невеликі твори художника. Так, наприклад, він занотовує у щоденнику 13 квітня 1856 р. про те, що він реалізував полотно *«у 25 сантиметрів Грек і турок за 1600 франків»*. Ставлення митця до творів невеликого формату не було стійким. Так у квітні 1824 р. з інтервалом у п'ять днів з цього приводу він зазначає: *«Хочу зробити декілька маленьких картин, головним чином для того, щоб придбати що-небудь з розпродажу Жеріко»*. І потім: *«Я не створений для маленьких картин»*. Кидається в око те, що ху-

дожник ретельно веде реєстр проданих картин. Так у 1849 р. ціна одинадцяти реалізованих творів коливалася від 100 до 500 франків («Одаліска» – 200, «Гравці у шахи» – 200, «Турчанка» – 100). Згодом динаміка цін підвищується. «Подорожні в Еммаусі» реалізуються за 3000 франків, що задокументовано у записничку від 1852 року. У листопаді місяці 1856 р. художник зазначає: «*Леви (у маленькому розмірі) 2000 фр., Маленький марокканець на коні – 300 фр., Гамлет і Полоній – 1000 фр.*» Тут же занотовує: «*Місяць тому продав Марино Фальєро за 12 000 франків*». Досить скромною була оцінка його робіт у галузі книжкової графіки. За ілюстрації до «Фауста» Байрона, які було виконано у незвичній для того часу манері, митець отримав за його словами: « / ... / яких-небудь франків сто... ».

Відзначаючи відносно невеликі ціни на твори Делакруа, співставляємо їх з тими витратами, з якими безпосередньо мав справу художник: художні матеріали, натура. У середньому Делакруа платив моделі за позування 3–4 франка за сеанс. Інколи витрати на початку кар'єри ставали для нього катастрофічними. Так 8 квітня 1824 р. він занотовує: «*Скоро я залишуся без грошей. Треба налягти на роботу*». Солідним лише виявився гонорар Делакруа за оформлення ним тронної зали у палаці Бурбонів – 32 тисячі франків.

Проблеми матеріального характеру отримують у художника своєрідну філософську інтерпретацію. Серед нотаток, зроблених у 1854 р. зустрічаємо таке судження: «*Я дуже рано зрозумів, що для людини у моєму стані абсолютно необхідна відома забезпеченість. Було б однаково пагано для мене розпоряджатися надто великим статком або не мати його зовсім. Достойнство, повага до самого себе можливі лише при певному рівні добробуту. Ось це я ціную і що набагато більш необхідно, ніж маленькі зручності, які надаються багатством*». За цим станом, вважає Делакруа, настає душевний спокій, який полягає у тому, що людина вільна від тривоги та постійного клопоту, пов'язаного з грошовими затрудненнями. Але, помічає художник, «*треба бути дуже обережним, щоб досягнути цього необхідного рівня і утриматися на ньому*». Інколи Делакруа на догоду своїм замовникам-буржуа пише картини малих форматів. Йому починають замовляти зменшених форматів копії з його найбільш відомих полотен.

Слід зауважити, що коло шанувальників Делакруа було досить різноманітним: герцог Омальський придбав «Єврейське весілля», а герцогиня Орлеанська – «Шільонського в'язня»; російський мільйонер князь А. Демидов виступив замовником декількох творів для Делакруа. Попадаючи до приватних колекцій ціни на його твори автоматично зростали. Про це свідчать факти продажу на аукціонах. На одному з них – розпродажу колекції картин герцогині Орлеанській твори Делакруа пропонувались покупцям за такою ціною: «Вбивство єпископа льєжського» (1829) – 4700 франків, «Шільонський в'язень» – 4700, «Гамлет» (1839) – 6300, «Марино Фальєро» (1827) – 12 000 франків.

А як поведився Делакруа з покупцями, чи торгувався він з ними? Скоріше за все, його поведінка у цьому плані не відрізнялася від інших. Один з покупців *«став просити віддати йому Положення у труну і ми зійшлися на 2000 франків без рами»*, – так описує прихід до майстерні одного покупця Делакруа.

У матеріальному відношенні Делакруа не бідував, але художники-романтики, у тому числі й Делакруа знаходилися у суцільній залежності від уряду, багатих покупців, журі Салону, суджень мистецьких критиків. Художні виставки, урядові замовлення знаходилися в руках офіційних кіл, які обстоювали свої інтереси, насамперед – академічної традиції. Романтизм з його поклонінням перед індивідуальністю творця, його правом творити без огляду на стиль, поставив його у безпосередню залежність від покупця, який відтепер вирішує дилему придбання творів. На відміну від буржуа, творчість Делакруа знаходила високу оцінку у художників. Його цінували Ван Гог і Сезанн, Мане і Уїстлер. Після смерті Делакруа художник А. Фантен-Латур виставляє своє полотно під символічною назвою «Апофеоз Делакруа».

Як відбувається складання ціни на твори Делакруа у ХХ столітті? За індексом продажу сезону 2001–2002 рр. спостерігаємо такі ціни на графічні твори художника: невеличкий за розмірами етюд (23 x 17), виконаний олівцем було оцінено всього у 794 USD. Приблизно такий же розмірами (18 x 23) етюд олівцем коштував трохи більше – 1235 доларів.

Співставимо ціни на ці роботи Делакруа з цінами на графіку представників барбизонської школи, наведені у цьому ж таки «Art Sales Index 34th Annual Edition 2001–2002 Season». Ціни

на твори Шарля-Франсуа Добін'ї коливалася від 822 до 2944 USD. Слід зауважити при цьому, що і число робіт цього майстра пейзажного живопису, що виставлявся на продаж було набагато більшим, ніж робіт Делакруа. А це значить, що робіт Делакруа на арт-ринку практично немає. І це при тому, що через рік після смерті митця, у 1864 р., 850 його картин, тисячі рисунків, 60 альбомів з ескізами, пастелі та акварелі було розпродано з аукціону.

Всі фундаментальні твори знаходяться у музейних зібраннях та солідних приватних колекціях; на аукціони попадають лише твори, які мають підготовчий характер, начерки, етюди. Відносно невелика ціна на дві вищезазначені роботи пояснюється тим, що вони якраз і відносилися до такої групи робіт (етюди, начерки). У списку 500 найдорожчих предметів мистецтва за період з грудня 1985 р. по вересень 2005 р. (KunstAM Top 500 Artworks) зустрічаємо лише один твір Делакруа на 273 місті: «Choc de Cavaliers Arabes» (1833–1834; 81 x 100,5), номінальна ціна якого складала 8 481 571 USD.

У 2000 р. на аукціоні паризького Будинку Дрюо графіка Делакруа оцінювалася у 229 тисяч доларів. Перед цим, у 1997 р. на аукціоні у Парижі було виставлено також щоденник Делакруа, який митець вів під час подорожі до Марокко у 1832 році. Впевнений, якщо на аукціоні з'явиться картина Делакруа – чекайте високих цін.

Фінансовий успіх мав твір «Різанина на Хіосі» китайського художника Юе Мінцзюня (Yue Minjun) – пародії на однойменне полотно Делакруа. Покупець з Китаю на гонконгському аукціоні Сотбіс (2007) виклав за нього 4,1 млн USD (31,7 млн гонконгських доларів), що зробило це полотно найдорожчою картиною торгів.



«ЧЕРЕПИЦЯ ЗАМІНИЛА СОЛОМУ» НА БУДИНКУ РУССО В БАРБИЗОНІ

У цій статті мені б хотілося звернути увагу читача на те, як оцінювалися твори мистецтва художників «барбизонської школи». З історії мистецтва за ними закріпилося місце «борців за гуманістичні ідеали» і творців національного реалістичного пейзажу. «*Барбизонська школа*» – історико-художнє поняття, а не суто географічне. Свою назву вона отримала від села Барбизон, яке знаходиться поблизу лісу Фонтенбло. У цьому лісі, у кінці XIX ст. встановлено пам'ятник-барельєф художникам Франсуа Мілле і Теодору Руссо (автор – А. Шапю). У середині XIX ст. Барбизон був забитим і глухим селом. Ось як його описує один із художників: *«Там не було ні церкви, ні цвинтаря, ні пошти, ні шкільної будівлі. Не було ні лавки, ні якого-небудь поставщика, ні центра суспільного життя, навіть сільського кабака, було лише два постійних будинки, зайнятих у літній час художниками»*. У селі була одна вулиця з одно і двоповерховими будинками з кам'яною огорожею. Отже, прославили Барбизон от – художники!

Власне у Барбизоні працювало лише декілька митців, але значна кількість художників писала етюди у Фонтенбло та навколишніх селах. Їх поєднувало те, що всі вони малювали тільки рідну природу, утверджуючи тим самим естетичну цінність національного ландшафту. Проте, написання етюдів у ті часи було не таким вже безпечним заняттям. З цією метою художники мали зброю, за допомогою якої вони могли дати відсіч розбійникам. Уявляєте художника, який в одній руці тримає пензель, а в іншій – рушницю або пістолет?

Вже наприкінці XVIII століття формуються естетичні підвалини та система оцінки пейзажного твору. Нові вимоги до мистецтва сформулював вчений-енциклопедист Дені Дідро, який категорично зазначав, що справжній колорист – той, *«хто передає кольори природи і речі правильно освітлені»*. Але той художник, хто не вивчав і не відчув ефектів світла й тіні у полях, у глибині лісів, вдень і вночі – нехай навіть не мріє про те, щоб стати пейзажистом. З цією метою запроваджується новий метод написання твору, який ґрунтується на безпосередній роботі на пленері. Хоча на відміну від імпресіоністів, картини вони все таки писали у майстернях.

Однією з головних постатей барбизонської школи є Теодор Руссо (1810–1867). У Барбизоні він мешкав з середини 30-х років XIX ст., але перед тим він здійснив подорож найбільш віддаленими місцями Франції. Усюди Руссо прагнув до спілкування з місцевим населенням, рибалками, землеробцями. На тлі академічного живопису мистецтво Руссо не знаходило об'єктивної оцінки з боку мистецької критики, а головне – Салону, куди твори Руссо не приймали майже протягом 13 років. Копітка робота на пленері починає приносити результати. *«Дерево, яке шумить, і вереск, який росте, – зазначав Руссо, – для мене велика історія, яка не змінюється, якщо я буду говорити їхньою мовою, я буду говорити мовою всіх часів»*. Але поступово мистецтво Руссо знаходить своїх шанувальників і покупців. Так у 1834 р. молодий герцог Орлеанський ще до відкриття Салону купив картину Руссо. Тоді ж митець отримав і золоту медаль.

Так само, як і Коро, Руссо не виявляв особливого бажання щодо продажу своїх творів. Наприклад, він ніколи не віддавав їх торговцям, тому що вважав їх недостойними. Але невдачі у Салоні не давали можливості спілкування з публікою, а значить і ускладнювало реалізацію творів. Один із друзів художника придбав картину *«Спуск корів з високогірських пасовищ Юри»* за 1000 франків і виставив її у себе, але перед цим вона була відкинута Салоном. Визнання до Руссо прийшло на зламі 30–40-х років XIX століття, коли його твори починають купляти колекціонери (Пер'є). Полотна Руссо стають до вподоби глядачам і маршанам.

Справжнім шанувальникам мистецтва французького художника був російський письменник Іван Тургенев. Живучи в Парижі він мав намір займатися тільки колекціонуванням, про

що повідомляв в одному з листів: *«Одна в мене залишилась діяльність: купляти і міняти картини. Зате у мене опинився такий Руссо і такий Дюпре, що, як кажуть, лягай і помирай»*.

Твори Руссо не залишали байдужим російського письменника. Один із сучасників зазначав, що між цією картиною і Тургеневим ніби існував братерський зв'язок. На ній зображено старезний дуб без верхівки, що потерпає від осінніх вітрів. Поліна Віардо згадувала, що йому дуже подобалася картина Руссо, якою він насолоджувався і пояснював її красу і достоїнства іншим. За її словами, картина представляла *«чашу лісу у спекотний полудень і в глибині фігурку жінки-селянки, яка уходить»*. Отже, з описів твору Руссо незрозуміло, скільки ж точно робіт цього художника знаходилося у колекції письменника.

На думку деяких дослідників, у зібранні І. Тургенєва була робота Руссо *«У лісі Фонтенбло»* (нині знаходиться у Музеї образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна у Москві), яку Іван Сергійович придбав на аукціоні, який проходив у готелі Дрюо навесні 1875 року. Тепер Дрюо – відома торгівельна фірма антикваріату з виставковою залою та аукціоном продажу творів мистецтва. Але певні матеріальні труднощі змусили продати картину колекціонеру Сергію Третякову, який збирав твори західноєвропейського мистецтва.

Величезною заслугою С. Третякова є те, що він зумів належним чином оцінити таке явище у мистецтві, як барбизонську школу. Більше того, пристрасть до барбизонців стала основною для колекціонера. Якщо інші митці, крім Коро, були репрезентовані в його зібранні однією або двома картинами, то барбизонці – декількома творами найвищої якості. В його колекції зокрема було шість картин Добіньї, п'ять – Коро. Принагідно зазначимо, що колекцію одного з найбільш прогресивних російських збирачів творів мистецтва Кушелева-Безбородко прикрашали твори Діаза, Дюпре, Мілле та Руссо.

У листі до І. Маслова з Парижа від 12 січня 1881 р. І. Тургенєв писав: *«У мене в Парижі є чудова картина відомого французького пейзажиста Теодора Руссо. Я ніколи не мав наміру її продавати, але необхідність примушує мене це зробити... Пам'ятаю, її бачили С.М. Третяков і Дмитро Боткін. Дай їм знати про мій намір: я би уступив її за 9500 р. [ублєв] с. [ріблом]»*. На думку П. Віардо, сума у шість тисяч франків, яку виручив у результаті продажу картини І. Тургенєв, не відповідала справж-

ній ціні твору. Отже, зазначала вона, картина була продана «за безцінь». У листі до Полонських у січні 1882 року він повідомляв про причини розпродажу колекції, особливо жалкуючи з приводу картини Руссо, яку придбав Третьяков. Слід зазначити, що у зібранні письменника були твори видатних художників: С. Рейсдаля, А. Ван дер Неєра, Тенірса, Сімона де Влігера, Хонтхорста, Корнеліса Деккера, Р. Менгса та інших. На думку мистецтвознавця Павла Еттінгера, письменника можна віднести до типу культурного любителя-знатока, який купляв все те «красиве і значне», що підверталось під руку. Не будучи досвідченим знавцем мистецтва письменник інколи попадав у халепу. Так сталося з твором Жюля Дюпре, який виявився фальшивкою. У зв'язку з цим довелося писати листа художнику, щоб той підтвердив цей прикрий факт. У результаті І. Тургенєву повернули гроші, на які він придбав у цей же день картину Ж. Дюпре, на цей раз – оригінал, яку із задоволенням повісив у своїй кімнаті разом (як повідомляв у листі до Дюпре): «з чудовою картиною вашого суперника і друга Т. Руссо, так що тепер у мене перед очима два безсумнівно кращих сучасних пейзажиста...».

Продаж колекції, яку І. Тургенєв оцінював у 50 тисяч франків не дала очікуваного результату. В день аукціону він написав записку М. Антокольському, в якій поміж іншого зазначив: «Мені особливо було б прикро, якщо б мій Daubigny, який мені коштував 4500 фр. [анків] пішов би погано». Ось деякі результати аукціону, наведені П. Еттінгером: пейзажі С. Ван Рейсдаля і А. Ван дер Неєра були продані кожний за 2800 франків; жанрова робота Тенірса пішла за 3100 франків. «Хижини» Дюпре знайшли покупця, який заплатив за них три тисячі франків. Невелику суму виклали покупці за твори Добіньї. Лісовий пейзаж знайшов покупця за 2250 франків, а «Турчанка серед пейзажа» була продана за 1220 франків. Під кінець життя, як і І. Тургенєв, Руссо дозволив собі колекціонувати твори мистецтва, що свідчило про значне покращення матеріального становища художника. Як зазначали його біографи, «черепиця замінила солому» на його будинку в Барбизоні.

Багато працював у запущених куточках Фонтенбло Діаз де ла Пенья (1807–1876), закарбувавши красу цих місць у вільній живописній манері, багатій контрастами світла й тіні. Невдовзі його твори підтримав Салон. Вони користувалися попитом у

представників різних прошарків суспільства та колекціонерів. І йому це було до вподоби: *«Моєму живопису добре в салонах і будуарах, картини ж Курбе залишаться у передніх і кухнях»*.

Суворо підходячи, Жан-Батіст-Каміль Коро (1796–1875) не належав до числа художників-барбизонців, але його творчість була тісно пов'язана з ними. До того ж, Коро працював у Фонтенбло. Як вже зазначалося вище, художник не любив продавати свої картини. Але з 40-х років XIX ст. Коро продає їх залюбки і доволі успішно. Відносно недорога ціна (від 200 до 500 франків) дозволила йому розширити коло покупців. Серед них – і дрібні колекціонери, які належали до буржуазії, яка таким чином підвищувала свій культурний рівень. Один із сучасників відмічав з цього приводу, що буржуазії *« /.../ радісно перенести у свій кабінет клаптик природи, вони люблять слідувати за Руссо у Фонтенбло або за Коро...»*.

Відношення критики з Коро у 40-х роках XIX ст. загострюються. Один із критиків говорив, що *«Коро пише багнукою, яка падає з його черевиків, коли він їх чистить»* Картини Коро місяцями стояли у вітринах і коли у нього запитали ціну «Монаха» – першої фігурної композиції – він після деяких роздумів назвав ціну в 500 франків. Тепер ця картина прикрашає один із залів Лувра. Утричі більше Коро отримав за пейзаж під назвою «Пастушок», який художник показав у Салоні 1840 року. З нагородження художника орденом Почесного легіону в 1846 р. для Коро приходить визнання. Його картини починають жвавіше продаватися. Картину «Христос в оливковому саду» держава придбала для музею в Мангре. Один із творів («Спогади про Маркуссі»), виставлений Коро на Всесвітній виставці 1855 року купив Наполеон III. Та не слід думати, що від продажу своїх творів Коро мав значний прибуток. Навпаки, йому завжди здавалося, що він запросив надто велику ціну, додаючи покупцеві ще декілька етюдів майже даром. Розпродаж його робіт на аукціоні у готелі Дрюо приніс 14 233 франка, у середньому це становило по 300 франків за полотно. У Салоні 1866 року Коро показав дві роботи. Одну з них – «Самотність» купив Наполеон III для приватної збірки імператриці за вісімнадцять тисяч франків. Думається все-таки, що найвищу для себе нагороду митець вважав золоту медаль, яку піднесли йому французькі художники на знак поваги до його заслуг на ниві мистецтва.

Революція 1848 р. дозволила впустити до Салону глядача, який висував нові вимоги до мистецтва, якому вже імпонували полотна та етюди барбизонців та інших художників-реалістів. Твори Коро «Віз сіна» та «Дзвіниця в Аржантейї» були, наприклад, у колекції слобожанського цукрозаводчика Павла Харитоненка з Сум.

У Салоні 1848 р. картина «Віятель» Франсуа Мілле (1814–1875) була продана за 500 франків. У подальшому Мілле змінює свою манеру в напрямку маньєризму і вона подобається глядачеві. Ціни на твори митця зростають неймовірно. У 1873 році картина «Жінка біля ліхтаря» знайшла покупця, який виклав з гаманця 38500 франків. Про те, наскільки зростала відомість художника свідчить і те, що Дюран-Рюель (про нього була опублікована окрема моя стаття у журналі «Галерея») просить художника у 1871 р. зробити *«стільки картин, скільки зможе, різноманітних розмірів»*.

Велике значення у становленні Вінсента Ван Гога як митця зіграли художники барбизонської школи. Барбизон для Ван Гога – це *«велична історія»*, а від імен художників барбизонської школи і згаданих в його листах рясніє в очах. Один із краєвидів він називає піднесеним, як картини Жюля Дюпре; заболочені луки рівнини нагадують йому Руссо, а полотна Коро називає *«чудовими»*. Гравюра на дереві «Пастушка» Мілле викликає цілковите захоплення у художника: *«Як багато можна зробити однією лінією»*. В одному з листів до брата, написаних у 1883 році зазначав, що торгівля картинами переживає кризу. Непомірно високі ціни на справжні шедеври, на думку Ван Гога, навряд чи збережуться. Проте ті з митців, які отримали визнання особисто для себе мало вигадали від росту непомірних цін: *«/.../ подумай сам, – звертається Вінсент до брата, – хіба Мілле та інші, особливо Коро, працювали б менше чи гірше, навіть якщо б не відбулося такого небаченого підвищення цін?»* Ван Гог не вірить у те, що високі ціни на твори художників барбизонської школи залишаться такими у подальшому: *«У мене немає ніякої впевненості, що ті, хто краще всього розуміють Мілле, у подальшому захочуть платити за його картини так же дорого, як зараз»*. Історія ціноутворення спростувала песимістичний прогноз великого голландського художника. І все ж, незалежно від того, *«/.../ коштують ці картини гроші або сто тисяч, Мілле*

*для мене, – пише в одному з листів Ван Гог, – завжди залишить-
ся Мілле, Рембрандт – Рембрандтом...»*

Еміль Золя виводить у романі «Творчість» (1886) образ Ноде – «короля ринка» творів мистецтва, який вів княжий образ життя. Свої перші прибутки він отримав завдяки підвищенню цін на «картини знаменитих покійників, які не отримали визнання при житті: Курбе, Мілле, Руссо...»

На торгах аукціону Сотбіс, які відбулися 23 квітня 2004 р. у Нью-Йорку картина Т. Руссо «Захід сонця над пагорбами Жан-дю-Парі» (1864), написана олійними фарбами на полотні розміром 90,2 x 117,5 при естимейті 300–400 тисяч USD була продана за 551 200 USD. На цьому ж аукціоні «Венеціанський краєвид» Коро (1834; полотно, олія, 25,5 x 32) мав естимейт 150–200 тисяч, але знайшов покупця, який виклав за нього 243 тисячі USD.

Суттєвою була різниця у ціні на аукціоні Крісті у Нью-Йорку (квітень, 2004 р.) між естимейтом твору Коро «Італійка біля фонтану» (бл. 1870–1875; полотно, олія, 53 x 33) та кінцевим результатом торгів. З 70–90 тисяч USD ціна твору зросла до 298 тисяч USD. Інший твір Коро – «Спогади про околиці Амьєна» (бл. 1865–1870; полотно, олія, 40,5 x 60) був виставлений на цьому аукціоні з естимейтом у 150–200 тисяч USD. У кінці торгів його ціна зросла до 300 тисяч USD. У 2006 р. на аукціоні Сотбіс у Нью-Йорку, на якому продавалися твори європейського мистецтва XIX століття, картина Коро «Ранковий туман над болотом» (1871; полотно, олія, 65,5 x 81) була продана за 800 тисяч USD, що удвічі перевищило естимейт, який становив 300–400 тисяч USD.

Ведучий світовий експерт міжнародного ринку творів мистецтва, віце-президент групи макро і галузевих економічних досліджень Dresdner Bank Вольфганг Вільке розрахував індекс цін для творів вищої якості, який визначається найвищими цінами на роботи шістдесяти художників за кожен рік. Такі ціни і склали вищу категорію барбизонської школи. Порівнюючи їхні твори, Вільке прийшов до висновку про те, що висока оцінка художника, наприклад, Коро, відповідає й історичній та мистецькій цінності його роботи. До другої категорії експерт відносить таких митців, як Дюпре і Добіньї.

Як ми пам'ятаємо, твори цих художників так припали до душі І. Тургеневу. Їхні твори оцінюються арт-ринком набагато

нижче, ніж твори художників вищої категорії. На думку Вільке, колекціонерам слід звернути увагу на другу і третю категорію художників барбизонської школи, які явно недооцінені ринком як по їх відношенню до робіт вищої категорії, так і за історичним значенням. У той же час, стверджує він, ціни на твори вищої категорії інколи є занадто високими і в такому разі колекціонери звертають увагу на забутих митців, а відтак – починають зростати й ціни на їх твори.

Після порівняння цін барбизонської школи з іншими художниками Вільке зробив категоріальну сітку, з якої видно, що найбільш поцінованими є такі автори, як Коро, Курбе, Мілле, далі слідує Руссо і Добіньї. Звернення уваги фахівців на імена другої і третьої категорії на ринку мистецтва аналогічні з процесами, які відбуваються на фондовому ринку, коли після бурного росту *«голубих фішок»* інвестори починають скуповувати акції другого ешелону. Однак, на думку Вільке, цей процес на ринку мистецтв відрізняється від фінансових ринків і може зайняти від трьох до п'яти років. Подивимося, наскільки виправдається цей прогноз шановного німецького експерта.



ТВІР, ЦІНОЮ ЗНАНЬ ВСЬОГО ЖИТТЯ

Розмову щодо проблем ціноутворення на твори мистецтва продовжують персоналії митців та колекціонерів. Нашу увагу привернув американський художник Джеймс Мак Нейл Уістлер (1834–1903). Перенесення акценту від Європи до США нас спонукали декілька чинників. Перший (формальний) – це сто років від дня смерті цього майстра, творчість якого насправді не тільки всотувала надбання інших культур (Росії, Франції та Японії), але й зіграла вирішальну роль у становленні інших європейських та американських майстрів. Не виключено, що «Портрет матері художника» (1904) Федора Кричевського з його акцентованим чітким жіночим профілем та декоративним підходом у вирішенні постаті створено під безпосереднім впливом «Портрета матері» (1871–1872) Уістлера. По-друге, постать Уістлера цікава нам і тому, що вся його творчість – цікавий приклад у контексті проблем національного в мистецтві. І справді, нарис про його життя і творчість ми знаходимо в історіях мистецтва, у розділі, присвяченому мистецтву США. І це справедливо. Адже Уістлер народився у штаті Массачусетс; у Америці він намагався навчатися військовій справі. Але ж перше знайомство з мистецтвом відбулося у нього у Петербурзі! Там же він навчається у Академії мистецтв. Не виключаємо й таку гіпотезу, що він міг брати уроки у самого Павла Федотова.

Розвиток талановитих здібностей майбутнього митця довели Париж та Лондон. Англійці так само вважають Уістлера «своїм» художником, як швейцарці та італійці – Арнольда Бекліна та Генріха Фюзлі (Фюзелі) – ті ж самі швейцарці та англійці. І останнє – це те, що Уістлер – один з перших художників,

який намагався відстояти свою честь і гідність як художник у судовій справі з найавторитетнішим мистецьким критиком свого часу – Джоном Рьоскіним, що змушує констатувати спробу зміни соціального статусу художника на зламі XIX ст., напередодні глобальних змін у культурі початку минулого століття. Процес цей безпосередньо має відношення й до проблеми ціноутворення.

Перше, що кидається в око, коли знайомимосся з творчим та життєвим шляхом Уїстлера – це його намагання отримати належну професійну мистецьку освіту. Він жалкував, що не вчився у Енгра – майстра малюнку («*Ах, чому я не став учнем Енгра! /.../ Як здорово керував би він нами!*») – ділився він з А. Фантен-Латуром), заповнюючи цю прогалину тим, що старанно копіював картини у Луврі. Але відвідування ним студії Глейра та майстерні не дуже відомого художника Бонвена у Парижі, знайомство з самим Гюставом Курбе, можливо посіяли у його душі недовіру до академічної освіти, пов'язаної, насамперед, з певними обмеженнями щодо розкритості творчої думки та підходу до моделі. Поступово у нього виробляються ознаки індивідуальної манери, власного стилю. Але й відношення до реалізму Г. Курбе було у нього неоднозначним. У листі до художника А. Фантен-Латура Уїстлер категорично зазначав: «*Курбе та його вплив були огидливі*».

На початку XIX ст. в Англії значної популярності набуває жанровий живопис (У. Коллінс), який мав шалений успіх у публіки, буржуа. Саме промислова буржуазія й стає у середині століття основним споживачем й замовником на твори мистецтва. Під час переїзду Уїстлера до Лондона художній ринок «окупували» роботи випускників Королівської Академії мистецтва, у яких на першому місці знаходилися такі сюжети, які потурали невибагливим смакам пересічного глядача, розважаючи його. Переважно, вони були оптимістичними та оповідними, зовсім у дусі «Посмертних записок Пиквикського клубу» Ч. Діккенса. Типовою роботою цього напрямку було полотно «День дербі» художника-жанриста Уільяма Фріта, у якому англійський буржуа не без милування бачив знайомі сценки, відомий типаж. Ясно, що подібного роду полотна знаходили своїх поціновувачів та покупців серед представників вікторіанської епохи, чий банківські рахунки поповнюються завдяки колоніальній політиці Англії із захопленням величезних територій та матеріальних ресурсів. В результаті – збільшується кількість офіційних

архітектурних замовлень, активізується художній ринок. Але ринок і безжалісно установлює критерії комерційних робіт, орієнтованих на офіційне академічне мистецтво та міщанський жанр.

Особливе захоплення викликають роботи з виписаними деталями та подробицями, що вважалося ознакою вищої майстерності. Ось чому на цьому тлі численні «Ноктюрни» та «Симфонії» Уїстлера викликають цілковите нерозуміння серед публіки. Публіка вважає такі полотна художника незакінченими, а значить – і недовершеними, такими, що не мають високої матеріальної оцінки. До того ж, вона звикла до чітких дефініцій щодо жанру (портрет, пейзаж). А як бути з такими творами, які за визначенням художника є *«художніми композиціями»*? Але художник не бажає підлаштовуватися під смаки буржуа. *«Краще жити на хлібі з сиром та писати чудові речі, ніж жити як Дайвз і писати халтуру»*, – категорично заявляє Уїстлер.

Не намагаючись передавати деталі та розвивати оповідність сюжетів своїх композицій, він зосереджує увагу на суто мистецьких завданнях: розробці тонових сполук кольору, його декоративних можливостей. Декілька днів (!) він змішує фарби, намагаючись знайти відповідні тони для майбутньої роботи, яку він напише згодом за декілька годин. Ось чому його «Дівчина у білому» викликала таку нищівну критику серед обивателів та критиків. Так відбувається відчуження Уїстлера від буржуазного суспільства на ґрунті розуміння художника як особи незалежної, яка переймається суто мистецькими завданнями. Можливо, що на початку у нього й існували якісь ілюзії щодо компромісу з публікою та фінансового успіху. На це вказує його вислів наприкінці життя: *«Я даремно метав перед ними бісер... Публіка – вона була і залишалася... публікою»*. Через цей максималізм Уїстлеру було важко реалізовувати свої твори. Так само йому було важко і розлучатися з ними.

Один із сучасників митця, художник М. Менпес, зазначав з цього приводу: *«Ніякі гроші його не тішили»*. Подібне ставлення митця до виконаної роботи показує відношення творця до мистецтва, результат праці якого не можна належним чином вимірити завдяки грошовому еквіваленту. І справді, як можна було оцінити пошуки вражень та музики у зображуваному об'єкті? На думку митця, твір повинен апелювати тільки до естетичного почуття людини, а мистецтво таке чудове, але й вод-

ночас, безкорисне як і квітка. Все ж художник виставляє ціну на свої роботи. Так, наприклад, на виставці, влаштованій у Гросвенорській галереї банкіра Коутса, Уїстлер показав два нічних пейзажі. За кожний з них назначив ціну у двісті гіней. Серед них – «НоктюРН: сине та сребро. Старий міст Баттерсі» (1872–1875), який зараз знаходиться у галереї Тейт та «НоктюРН у чорному та золотому. Ракета, що падає» (1875). Саме ця надмірна ціна, як вважав художній критик Д. Рьоскін, й викликала у нього різкий випад у вигляді статті про цю виставку.

Гінея була золотою монетою у грошовому обігу Англії з XVII ст., але у середині XIX ст. вона вже втратила свою купівельну спроможність по відношенню до попереднього століття. Наприклад, у середині XVIII ст. англійський художник Томас Гейнсборо продавав пейзажі за 15–75 гіней, а портрети його замовникам обходилися у середині 1780-х рр. (час, коли його заробітки досягли свого апогею), від 40 гіней за погрудний портрет до 160 гіней – за портрет у повний ріст. Принц Уельський придбав навіть картину «Діана і Актеон» з розпродажу творів Гейнсборо всього за два фунти 30 шилінгів!

Але повернемося знову до залу суду. Високо цінуючи прерафаелітів, він увесь гнів зосереджує на полотнах Уїстлера. Проте критик, професор Оксфордського університету, всякий вислів якого сприймався публікою як беззаперечне та авторитетне судження, переступає межу коректності, зазначаючи при цьому: *«Я до цього багато бачив і чув про нахабність кокні (простолюдин – С.П.); але все ж я не очікував, що самозадоволений скомомах посміє нагло запросити двісті гіней за те, що жбурнув глечик фарби в обличчя публіки»*. Крім цього, художника глибоко образило й звинувачення у лінощах. І це при тому прискіпливому відношенні Уїстлера до численних сеансів (до 80) щодо портретованих! Після нищівної критики Рьоскіна твори Уїстлера перестають користуватися попитом у публіки. Звертаючись з позовом до суду, Уїстлер в якості моральної компенсації вимагав від критика тисячу фунтів стерлінгів.

Напад Рьоскіна мотре укріплює думки митця щодо відношення критика і художника: *«Я вважаю, що ніхто, крім художника, не може бути компетентним критиком»*, – безапеляційно заявляє Уїстлер. У книзі Уїстлера «Витончене мистецтво створювати собі ворогів», автор наводить діалог між ним та прокурором разом із складом присяжних – безцінне джерело щодо

підходу обох сторін щодо ціноутворення. З точки зору прокурора – двісті гіней за картину, яка повинна бути закінченою (треба розуміти – виписаною у деталях), була надмірною ціною. Називаючи цю картину («Композиція у чорному із золотом») – «художньою композицією», Уїстлер намагається підкреслити, насамперед, складну природу мистецького твору. А на запитання, скільки часу він витратив на її написання, художник відповів: *«... наскільки я пам'ятаю, приблизно, день»*. Але потім уточнює: *«Мабуть, точніше було б сказати, що я працював над ним два дні»*. Це викликає справжній шок у суддів: як, просити двісті гіней за дводенну роботу? Але судді отримують на це відповідь, яка викликає бурхливі аплодисменти у залі: *«Ні, я прошу за знання всього життя»*.

Не розуміючи специфіки мистецтва та підходу до об'єктивної оцінки мистецького твору, суд не міг в умовах тогочасної пуританської моралі, затверджувати права і установлювати ціну за твір мистецтва, виходячи із своїх уявлень митця про ціноутворення. Але з суто моральної точки зору, Уїстлер цей процес виграв, адже було визнано факт наклепу з боку Рьоскіна і виходячи з цього, Уїстлеру було присуджено у якості компенсації чвертину пенса – найдрібнішої англійської монети. Наскільки це було символічним жестом з боку суду, промовисто говорить той факт, що фунт стерлінгів, який поряд з гінеєю знаходився у грошовому обігу Англії складався з 240 пенсів, а шилінг – з 12 пенсів. Такими монетками розплачувався Шерлок Холмс з хлопцями, які допомагали сищикові у його розшуках. Судові витрати виявилися згубними для художника: його картини конфісковуються, мистецька колекція розпродається з молотка на аукціоні. Виручає замовлення однієї з комерційних фірм щодо зображення краєвидів Венеції, а розпродаж венеціанських пастелей за 1800 гіней стабілізує якимось чином фінансовий стан Уїстлера. Дві тисячі фунтів він отримує також за працю над «Павиною ідалінею» у будинку багатія Лейланда. Замовник був комерсантом нової формації, який для досягнення своїх амбіцій використовує й любов до мистецтва. У його мистецькій колекції, наприклад, знаходилися полотна Ботічеллі, Філіппіно Ліппі.

Уїстлер виступає у цій роботі не тільки як попередник модерна, але й як предтеча сучасного дизайну, який торував шляхи до розуміння принципів оформлення інтер'єрів. За щоденну працю з ранку до вечора протягом декількох місяців митець запро-

сив 2000 гіней, а отримав стільки же, але у фунтах, що практично у ціновому відношенні було одним і тим же. Але Уїстлер образився на замовника через те, що гінеями розплачуються так би мовити за «духовні» цінності, а гінеями – за роботу ремісників. У той же час, згадаємо, що за інші картини та пастелі з ним розплачувалися ні чим іншим, як гінеями! Все це зайвий раз підкреслило скандальний характер митця та зайвий раз відбило можливих потенційних покупців його творів.

Ситуація поступово змінювалася на краще. У 1899 р. твори Уїстлера експонувалися у лондонських галереях разом з творами імпресіоністів, Сезанна, Тулуз-Лотрека. Мистецтво цих художників поступово почали розуміти та належним чином оцінювати. А разом з ними – і твори Уїстлера, якого нерідко теж називали імпресіоністом. У своїй лекції Оскар Уайльд називає твори Уїстлера *«предметом радощі для всіх століть»*. У 1891 р. один з портретів роботи Уїстлера придбав музей у Глазго, а «Портрет матері» – Лувр. Розуміючи, що бути представленим у Луврі – честь для будь-якого художника, він погоджується на ту ціну, яку визначить керівництво музею. У листі до міністра Франції у 1891 р. він зазначає з приводу ціни, що він надає можливість установити її *«у залежності від наданих урядом можливостей /.../ Прошу врахувати, що ніяка оцінка її не буде для мене перешкодою»*. Хоча у цей час матеріальний статок художника можливо ще лишав надії на краще. У своєму щоденнику Гюїсманс у цьому ж році зазначав: *«Уїстлер постійно їсть солоні огірки з маслом»*. Приходить розуміння і значимості своєї творчості у самого митця. Один багатий американець запитав у нього, скільки коштує партія картин. На що отримав швидку відповідь від Уїстлера: *«П'ять мільйонів»*. *«Це мої посмертні ціни»*, – пояснив він здивованому американцю. Як виявилось, Уїстлер був недалекий від істини, прогнозуючи здавалося б, фантастичні ціни на свої твори. Його композицію з феєрверком, яку розбирали на судовому засіданні, придбав невдовзі після суду один американець, який в свою чергу подарував її до інституту мистецтв Детройта. Уїстлеру дуже кортіло, щоб цей факт став відомий Рьоскіну.

Які можна зробити висновки? По-перше, в особі Уїстлера маємо такого митця, який чудово розуміє природу мистецтва, а звідси – розуміється на ціноутворенні щодо мистецьких творів. Але на відміну від епохи Відродження, коли цей процес

розпочався і художник все таки залишався ремісником, нехай і найвищої кваліфікації, Уїстлер відчуває себе художником, який творить за одному йому відомому законами. Він може написати картину за декілька годин, але готується до цього, як він говорить, все життя. Заради захисту свободи митця він навіть подає позов на художнього критика – радикальний жест, обумовлений гострим відчуттям несправедливості та небажанням зрозуміти сутність його творів. Власне, Уїстлер порушує проблему взаємовідношення між художником і критиком, ускладненої ще й від реакції на ці відношення з боку публіки – потенційного (інколи єдиного) покупця творів художника.



Т. ШЕВЧЕНКО: «НАПЕРЕД НЕ БЕРИ НЕЗАРОБЛЕНИХ ГРОШЕЙ»

Процес ціноутворення на твори мистецтва у ХІХ ст. обумовлюється декількома чинниками: розвитком інституціоналізації арт-ринку, формуванням критеріїв оцінки творів мистецтва, поширенням кола покупців творів, розвитком колекціонування та меценатства, активізацією виставкової діяльності. У першій половині ХІХ ст. головними покупцями творів мистецтва є представники вищої аристократії Російської імперії, Академія мистецтв, приватні особи – колекціонери.

Значні гонорари отримували за свої твори, позначені яскравими та сильними емоціями, драматизмом почуттів Карл Брюллов (1799–1852). На початку мистецької кар'єри для того, щоб жити і працювати виконував портрети аквареллю та малюнки в альбомах. За один такий малюнок в альбом віце-королеви йому було заплачено 50 луїдорів. Згодом він вже відмовляється від таких дріб'язкових замовлень. На пропозицію колекціонера картин і гравюр М. Мосолова виконати альбомний малюнок за 4 тисячі рублів асигнаціями художник відповів: *«теперь за деньги не работаю, а работаю даром, для моих московских друзей»*. Не слід буквально розуміти вислів митця, скоріше у такий спосіб він давав зрозуміти про свою забезпеченість. Як жест вдячності за статтю про картину «Останній день Помпеї» сприйняв дарунок К. Брюллова – акварель «Похищення венеціанських наречених» (1830) італійський літератор і філолог Франческо Амброзолі. Після смерті вченого його син звернувся до професорів Міланської академії з проханням оцінити цей твір та отримав

відповідь : «за нього можна спитати тисячу франків». Невдовзі він продав його за 900 франків.

Як і годиться, виконання К. Брюлловим монументальних творів оцінювалися набагато більше за станковий живопис. Виконана ним копія з «Афінської школи» Рафаеля обійшлася його замовникові – посольству в 10 тисяч рублів. Робота російського художника була визнана римськими колегами за найкращу копію з творів Рафаеля. Талант К. Брюллова мав би проявитися і в церковному живописі, зокрема у прикрасі живописом інтер'єру Ісаакіївського собору в Санкт-Петербурзі (композиції в куполі собору, на парусах тощо), за яку її замовник готовий був викласти 120 тисяч рублів сріблом. Проте художник не зміг довести замовлення до кінця і отримав за виконану роботу всього 15 тисяч рублів.

Популярність К. Брюллова суттєво підвищує ціну його творів. Отримати малюнок від нього вважалось справжньою вдачею та нагородою. Побутувала навіть історія про те, що сам О. Пушкін, стоячи на колінах просив великого Карла подарувати йому акварель. Князь Л. Вітгенштейн благав митця написати будь-яку картину з готовністю викласти за неї 25 тисяч рублів. Таку суму художник отримав за картину «Останній день Помпеї» (1830–1833, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) від її замовника – російського мецената і промисловця, князя Сан-Донато А. Демидова, який на початку оцінив замовлення у 15 тисяч рублів. Невдовзі картина була подарована її замовником Миколі І.

Інколи замовники вважали за потрібне підвищити гонорар за роботу К. Брюллова. Наприклад, портрет О. Голіцина художник оцінив у тисячу рублів сріблом, але його ініціатор створення – почт-директор, член Державної Ради Ф. Прянишников запропонував суму удвічі більше. За ескіз «Діана та Ендімійон» (1848) одна висока особа виклала тисячу рублів сріблом і знайшла ціну поміркованою. Цікава історія вийшла з продажем картини «Бахчисарайський фонтан», яку К. Брюллов спочатку мав намір подарувати княгині Марії Миколаївні, але згодом передумав і призначив картині ціну в 5 тис. рублів асигнаціями. Форма вибачення за свій не дуже гарний вчинок була вибрана митцем як дарунок їй великої акварелі «Солодкі води», яку княгиня охоче прийняла.

Високі гонорари К. Брюллова – виключення в оплаті праці художника першої половини та середини ХІХ ст. Злидні та

безгрошів'я переслідували майстра побутового та батального жанру, російського художника Павла Федотова (1815–1852). Скоріше виключенням постає факт нагороди його діамантовою обручкою великим князем Михаїлом Павловичем за одну з картин митця. Незначне покращення матеріального стану для П. Федотова настає після малої академічної виставки 1848 р., на якій було представлено твори художника. На додаток до пенсії державного казначейства йому відпускалося по 300 рублів на рік з суми, асигнованої кабінетом Його величності щодо підтримки талановитих художників. Та незабаром родина П. Федотова попадає у скрутне фінансове становище, що примусило шукати шляхи поповнення бюджету. У подальшому копіював свої твори, щоб отримати гроші на життя. Про важкий фінансовий стан митця свідчить і те, що він витрачав на їжу по 25 копійок на день і разом зі свої денщиком купляв її на солдатській кухні.

Не один рік працював російський художник Олександр Агін (1817–1870) над 83 малюнками до Старого Заповіту, які замовили меценати Ф. Прянишников і А. Сапожников. Проте оплата цієї величезної за обсягом роботи була зовсім не меценатською – всього 415 рублів, тобто по 5 рублів за один малюнок, хоча вони відзначалися ретельністю виконання і талановитістю. Про надзвичайно добросовісне відношення до праці свідчить і такий факт. Отримавши замовлення від журналу мод на виконання малюнку для літографії О. Агін працював над ним настільки довго, що викликав занепокоєння у замовника. Але кінцевий результат приголомшив і він заплатив 40 рублів, на 15 рублів більше від попередньо обумовленої договором суми. Коли художнику почали докоряти на те, що при такій довготривалій роботі він ніколи не дістане грошей на їжу, дрова та освітлення, отримали від нього достойну відповідь: *«Что же делать, братец, если не могу я работать небрежно; совестно перед собою наврать что-либо...»*

Великим вчителем і «безсмертним» називав Карла Брюллова український поет і художник Тарас Шевченко (1814–1861). У своєму щоденнику від 1 липня 1857 р. зробив запис: *«Странное, однакож, это всемогущее призвание. Я хорошо знал, что живопись – моя будущая профессия, мой насущный хлеб. И вместо того чтобы изучить ее глубокие таинства, и еще под руководством такого учителя, каков был бессмертный Брюллов,*

я сочинял стихи, за которые мне никто ни гроша не заплатил и которые, наконец, лишили меня свободы, и которые, несмотря на всемогущее бесчеловечное запрещение, я все-таки втихомолку кропаю». У листі до редактора журналу «Народное чтение» (1860) він так описує роль К. Брюллова у своєму визволенні від кріпацтва : «В 1837 году Сошенко представил меня конференц-секретарю Академии художеств В. И. Григоровичу с просьбой – освободить меня от моей жалкой участи. Григорович передал его просьбу В. А. Жуковскому. Тот сторговался предварительно с моим помещиком и просил К. П. Брюллова написать с него, Жуковского, портрет, с целью разыграть его в частной лотерее. Великий Брюллов тотчас согласился, и вскоре портрет Жуковского был у него готов. Жуковский, с помощью графа М. Ю. Вельгорского, устроил лотерею в 2500 рублей ассигнациями, и эту ценою куплена была моя свобода». Портрет виграла цариця Олександра Федорівна, яка подарувала його потім спадкоємцю царського престолу, якого виховував В. Жуковський. Це про неї Шевченко написав образливі рядки : «Цариця небога, мов опеньок засушений». Слід уточнити, що лотерейний білет коштував тисячу рублів, інші півтори тисячі рублів додали поет В. Жуковський і художник К. Брюллов.

Опанування навичками малюнку та живопису під час навчання в Академії мистецтв надало в подальшому Кубзареві не тільки виявляти свій талант в галузі живопису та графіки, але й писати портрети на замовлення. «По совету Сошенка, я начал пробовать акварелью портреты с натуры. /.../ Однажды помещик увидел /.../ мою работу, и она ему до того понравилась, что он начал употреблять меня для снятия портретов с любимых своих любовниц, за которые иногда награждал меня целым рублем серебра» (з листа Шевченка до редактора журналу «Народное чтение», 1860). Напівголодне життя митця у Санкт-Петербурзі – «перебивання з хліба на квас» – покращувалося у час, коли йому та В. Штернбергу вдавалося отримати гроші за написання портретів якого-небудь купця або чиновника. Ось тоді, писав Шевченко : «ми винагороджували себе за всі голодні дні».

Не дивлячись на високу професійну кваліфікацію у галузі образотворчого мистецтва Шевченко після закінчення академії доволі невисоко оцінює свою працю. У листі до фольклориста М. Цертелева від 23 вересня 1844 р. просить «За шість картин – три рубля». Очевидно мова йшла про офорти.

Подібне ставлення до своєї праці лишається і в засланні. У листі до українського поміщика Андрія Лизогуба від 29 грудня 1849 р. з Оренбургу зазначає: *«Я, намалювавши децю, віддавав за найнижчу ціну, так що навіть – сміються!»* І далі: *«Шлю вам киргизького Баксу, або по-нашому Кобзаря. Коли знайдеться яка добра душа, то нехай купить, зробить добре діло, а ціну я йому кладу 50 карбованців; може, задорого, то збавте як знаєте»* У листі до цього адресата від 14 березня 1850 р. з Оренбургу Шевченко пише: *«/.../ а то все-таки, хоч украдучи, та трошки помалюю, а воно й полегша! Не знаю, чи доведеться мені хоть що-нибудь намалювати на Каспійському морі, бо мене весною туди поженуть. Якщо доведеться, то пошлю до вас; тільки вже ціни не поставлю, а продасте так, як вам Бог допоможе».*

Символічну ціну твору «Катерина» (1842, Національний музей Тараса Шевченка) зазначає Кобзар у листі до українського поміщика Григорія Тарновського від 25 січня 1843 р. У маєтку Г. Тарновського у Качанівці знаходилася велика бібліотека та картинна галерея; у нього в гостях бував Шевченко. У листі з Санкт-Петербурга повідомляє про те, що влітку він намалював дві картини, одна з яких – *«моя «Катерина» : «/.../ то я думаю послать її до вас, а що вона буде коштувати, то це вже ваше діло, хоч кусок сала, та й це добре на чужині».* Ця пропозиція була схвально сприйнята Г. Тарновським і з 1843 р. картина вже знаходилась в його мистецькому зібранні. Про відношення Шевченка до грошей свідчить такий факт. Одного разу чиновник казенної палати у Нижньому Новгороді К. Шрейдерс просив його прийняти 25 рублів, мотивуючи своє прохання тим, що той малював портрети та дарував, відмовляючись від усілякої грошової винагороди. Поет прийняв гроші, але на другий день роздав тим, хто найбільше їх потребував, ніж сам поет.

13 жовтня 1857 р. Шевченко зробив запис у щоденнику: *«Рисовал карандашами портрет Анны Николаевны Поповой, слывающей здесь красавицей первой стати. /.../ Первый портрет рисую за деньги, за 25 рублей. Посмотрим, что дальше будет. Не худо б, если б таких тароватых красавиц было погуце в Нижнем. Хоть бы на портного заработал».* На той час 25 рублів було невеликою сумою, заплачений за твір мистецтва, розмір якої, очевидно був зумовлений технікою (малюнок олівцем), а можливо й невеличким розміром. Приблизно у таку суму оцінювалися акварельні портрети.

Про те, що портрети художника були затребуваними, ілюструє запис у щоденнику від 26 листопада 1857 р., в якому йдеться про замовників портретів, які запропонували гроші наперед: *«Я никогда не брал денег вперед за работу, а сегодня взял, и, добре помогорычивши, отправился я в очаровательное семейство м. Гильды и там переночевал, и там украли у меня деньги, 125 руб. И поделом! Вперед не бери незаработанных денег»*.

Обмеженість у замовниках в глибокій провінції Російської імперії не давала можливості заробити пристойні гроші на портретах. У листі до актора М. Щепкіна від 4–5 грудня 1857 р. з Нижнього Новгорода поет скаржиться на відсутність грошей: *«Заходився рисовать карандашем портрети, так що ж? Нарисовав три портрети, та й сижу склавши руки. Без столиці художник – риба без води»*. Одночасно Шевченко зазначав, що земляки в Україні охоче купляють його малюнки при умові підпису автора. Він же не міг цього робити через заборону малювати. Ці факти наводив Б. Залеський у статті *«З приміток до листів Шевченка»*.

Інокли Шевченко пересилав свої малюнки із заслання на волю друзям з метою продажу: *«Получил от Кулиша письмо со вложением 250 рублей. Деньги эти выручены им за рисунки, которые я послал из Новопетровского укрепления Залесскому для продажи»* (запис у щоденнику 3 січня 1858 р.). Наступного дня у листі до українського літератора М. Кулиша з Нижнього Новгорода подякував йому за реалізацію творів: *«Спасибі тобі і тому щедрому землякові, що купив мою невольничу роботу»*. Ця сума була заплачена за 17 акварелей, які купив колекціонер В. Тарновський. Наприкінці січня до цього ж адресата зазначає, що 150 рублів надіслав його друг, польський художник Б. Залеський за малюнки через Лазаревського. Проте в останні роки Шевченко реалізовував свої твори за безцінь. Незадовго перед смертю він продав харківській поміщиці Н. Сухановій чотири великі малюнки – сепії зі сценами у казармі у Новопетрівському укріпленні всього за 75 рублів.

На необізнаність Шевченка щодо ціноутворення у галузі антикваріату указує його лист до київського губернатора І. Фундуклея з Орської фортеці 16 липня 1847 р., в якому йдеться про таке: *«В портфели, между рисунками есть оригинальный рисунок известного французского живописца Ватто. Ежели угодно будет вашему превосходительству приобрести его, то я охо-*

тно уступаю за цену, какую вы назначите». При арешті поета І. Фундуклей керував обшуком та забрав чимало малюнків Шевченка, деяка частина з яких безслідно зникла. Подібна пропозиція пояснюється недвозначністю ситуації, в якій опинився Тарас Григорович.

Одного разу твори Шевченка були розіграні у лотерею. Так один з астраханських шанувальників таланту поета вирішив допомогти грошима для того, щоб той дістався Петербургу. Але після того, як було зібрано 800 рублів і визначився переможець (О. Сапожников), роботи делікатно залишили авторові.

Розвиток портрету та пейзажу романтичної доби першої половини ХІХ ст. пов'язано з іменами українських художників А. Мокрицького, І. Зайцева, В. Штернберга, Т. Шевченка. Разом з тим, талановитим митцям, колегам по малярському цеху доводилося заробляти на життя писанням портретів і давати уроки малювання і живопису. Аполлон Мокрицький (1810–1870), родом з Пирятина, однокашник М. Гоголя по Ніжинській гімназії найбільше відзначився у жанрі портрета, трактуючи образи сучасників у дусі романтизму: «Портрет дружини» (1835), «Портрет Н. Кукольника» (1836), «Портрет М. Гоголя» (1840). Учень К. Брюллова та О. Венеціанова працював у жанрі тематичної картини, пейзажу, навчався в Академії мистецтв. Про скрутне фінансове становище митця промовисто свідчить запис у щоденнику від 18 вересня 1835 р.: *«О как мне жаль, что я не могу еще о сию пору предаться с полным влечением моему искусству, что я для дневного пропитания должен терять драгоценное время»*. Тож доводилося заробляти гроші писанням портретів. Цілий тиждень витратив А. Мокрицький на жіночий портрет, *«угождая всем причудам за 50 рублей»*. Солідною винагородою за написання портрета художник вважав суму в 200 рублів. Проте подібні замовлення були скоріше виключенням у мистецькій практиці А. Мокрицького.

Іншу ситуацію з оцінкою праці художника у першій половині ХІХ ст. спостерігаємо за умови наближення його до кіл вищої аристократії. Один із засновників реалістичного побутового жанру в російському та українському мистецтві Олексій Венеціанов (1780–1847) отримав за два твори, виконані у техніці пастелі від імператриці Єлизавети Олексіївни діамантовий перстень *«пожалованный в награду трудов его, с объявлением ему все милостивейшего ее величества благоволения»*.

Картину митця «Купальниці» (1829, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) правління Академії мистецтв оцінило сумою в 700 рублів для придбання в академію *«по уваженню достоїнств сего произведения, состоящих в естественности колорита и приятности живописи»*. З часом гонорари за твори О. Венеціанова суттєво зростають. За подаровану імператору Олександрю I пастель «Очищення буряка» (бл. 1822, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) митець отримав винагороду у 1000 рублів. Ця сума не тільки *«оживила»* творця ідеалізованих поетичних образів селянського життя, але й примусила його до більшої працездатності. Ще у більшу суму – 3 тисячі рублів – імператор оцінив його картину «Гумно» (бл. 1823, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), але при цьому *«зробив свої зауваження»*. За заслуги на ниві мистецтва О. Венеціанов був нагороджений орденом св. Володимира IV ступеня і отримав звання імператорського живописця з оплатою в 3 тисячі рублів на рік.

Твори О. Венеціанова, так само, як і Шевченка і А. Мокрицького – рідкі гості на сучасних аукціонах. Не так багато їх і в приватних зібраннях. Картина О. Венеціанова «Сінокос» (1820-ті) несподівано з'явилася у 1997 р. на російських торгах аукціону Крісті в Лондоні. Ця робота за часом створення і темою пов'язана з творами цього художника «На ріллі. Весна» (1820-ті, Державна Третьяковська галерея) та «На жнивах. Літо» (1820-ті, Державна Третьяковська галерея). Фахівці з англійського аукціонного дому попередньо оцінили її в 300 тисяч фунтів (GBP). Твір не був проданий, але через декілька років надійшов від його володаря за заповітом до Державної Третьяковської галереї. Висока мистецька оцінка твору фахівця у галузі російського мистецтва Девіда Джексона засвідчила, що твір може стати *«основаним для любой серьезной коллекции или увеличить ценность уже существующей»*. Якщо ж взяти до уваги на те, що західні музеї розглядають питання щодо відкриття у себе відділів російського мистецтва, слід очікувати підвищення цін на твори мистецтва.



Ф. ВАСИЛЬЄВ : «ТЕПЕР ГРОШІ ДОЗАРІЗУ ПОТРІБНІ»

Творчість Федора Васильєва (1850–1873) залишила яскравий слід в історії російського мистецтва. Художник закінчив свій земний шлях у 23 роки, *«у тому віці, – за висловом О. Федорова-Давидова, – коли художник зазвичай тільки-тільки починає свій творчий шлях»*.

Навчання у Рисувальній школі Товариства заохочення художників підкріплювалося порадами І. Шипкіна. Удосконалював свою майстерність в Академії мистецтв. Розквіт таланту митця припадає на початок 1870-х рр. – час, коли на зміну італійському пейзажу приходять зображення рідної природи. На противагу умовно побудованому академічному ландшафту виступає краєвид, написаний з натури, своєрідний «портрет» місцевості. Значення Ф. Васильєва як пейзажиста відмітив ще у ХІХ ст. І. Крамської, який дуже високо ставив талант «геніального хлопчика»: *«йому було суджено внести у російський пейзаж те, чого останньому не вистачало і не вистачає: поезії при натуральності виконання»*.

Чимало цінних відомостей міститься в епістолярній спадщині ідеолога Товариства передвижних художніх виставок І. Крамського. Не можна не погодитися з дослідником О. Федоровим-Давидовим, який з цього приводу відмітив, що листи Ф. Васильєва *«чи не кращі взірці епістолярного стилю тієї епохи»*. Саме листи друзів-однодумців проливають світло щодо питань ціноутворення на твори художника.

Значну роль у формуванні цін на його роботи відіграв П. Третьяков. У колекціонера з художником були непрості відношення щодо оцінки і придбання картин. Знаючи, в якому складному

матеріальному становищі знаходився хворий на туберкульоз Ф. Васильєв, П. Третяков час від часу надсилав йому гроші або на прохання І. Крамського. Надаючи кошти, колекціонер очевидно розраховував, що вони будуть в майбутньому компенсовані картинами або етюдами художника. У зв'язку з цим П. Третяков особливо виважено підходив до оцінки творів Ф. Васильєва. Інколи ця виваженість набувала характеру торгу, про що митець зазначав у листі до І. Крамського від 18 грудня 1872 р.: «Третяков не може не торгуватися, адже це у нього органічний порок». Ф. Васильєв відчував суто людське піклування з боку колекціонера і відчуваючи себе зобов'язаним за цю увагу, показував Павлу Михайловичу майже всі свої закінчені твори, надаючи можливість першому відібрати картини для своєї збірки.

П. Третяков не пов'язував митця якимись зобов'язаннями щодо погашення боргу. У кінці життя художника сума боргу перевищувала вартість придбаних картин. Після смерті художника П. Третяков отримав з посмертної виставки художника декілька його творів: «Волзькі лагуни», «Зима в Криму», «Кримські гори взимку», «У човні у берегів Криму» (акварель), «Вечір» (сепія).

У листі до друга від 22 вересня 1872 р. Ф. Васильєв писав про те, що в Ялті десять днів був П. Третяков і нічого не купив, тому що у нього не було нічого закінченого, а ризикнути колекціонер не наважився. У листі до І. Крамського Ф. Васильєв зазначав, що надає П. Третякову першому право вибирати картини «та їх покупку з уступкою». Художник продавав колекціонеру етюди за невисоку ціну – у 100–200 рублів. І. Крамської дав високу естетичну оцінку картини свого молодшого друга «Мокрий луг» (1872, Державна Третяковська галерея), відмічаючи, що в ній є «закінченість... без сухості». Він же призначив їй ціну у 1000 рублів «у крайньому разі ніяк не менше 800 рублів». Запросивши визначити ціну від автора цієї картини і не отримавши відповіді від нього, П. Третяков прийняв вищу ціну, яку призначив І. Крамської. За цю картину художник отримав другу премію на конкурсі Товариства заохочення художників 1872 р., отримавши у якості винагороди 200 рублів. У той час, як перша премія становила у п'ять разів більше – 1000 рублів (її отримав І. Шишкін).

Товариство заохочення художників намагалось підтримати хворого Ф. Васильєва, видаючи йому щомісяця по 100 рублів на

час його перебування у Криму. Ф. Васильєву було важко оцінити свої роботи. Про це він неодноразово писав у своїх листах. На прохання П. Третьякова призначити ціну за картину «У Кримських горах», у листі від 5 лютого 1873 р. він писав: *«призначення ціни за неї – річ для мене зовсім неможлива. Сьогодні мені картина здається чудовою, завтра вона здається мені бридкою, і не тільки не можу я визначити ціни їй – не можу сказати навіть, чи гарна вона або нікуди не годиться»*.

У листі до І. Крамського від 5 березня 1872 р. П. Третьяков інформував, що залишає цю картину за собою, не дивлячись на доволі високу ціну, розуміючи, що художник знаходився у виключному стані. Звертаючись до І. Крамського з проханням оцінити твори, він просить це зробити так, як він це зробив би для своїх робіт.

Аналізуючи висловлювання Ф. Васильєва щодо ціноутворення, слід зазначити, що художник досить скептично відносився до того, щоб дати об'єктивну оцінку твору мистецтва. Так, наприклад, у листі з Ялти від 16 січня 1872 р. він писав з цього приводу: *«При тому адже немає ціни високої і немає низької, і ніхто, навіть приблизно, не може визначити цього»*. Не дивлячись на те, що в Криму його твори продавалися *«удвічі краще»*, ніж у Північній Пальмірі, грошей катастрофічно не вистачало. Листи рясніють виразами на кшталт: *«Я за все, за все плачу дорого»*, *«Грошей ось чому – ні гроша, а борг страшний»*, *«Тепер гроші дозарізу потрібні»*.

У 1873 р. за картину «У Кримських горах» Ф. Васильєв отримав першу премію. Картину придбав П. Третьяков у зібрання брата – Сергія Михайловича для того, щоб покрити борг художника. У листі до І. Крамського від 2 квітня 1873 р. колекціонер з гіркотою відмічав, що все *«вийшло даремно»*. На його думку, витратити 2500 рублів на рік *«все-таки жакливо багато!»*. Цієї ж думки дотримувався й І. Крамської, докоряючи Ф. Васильєву: *«У Вас величезні борги в Ялті. Припустимо, в Ялті дорого страшно /.../, але все-таки!»* Інколи художник намагався сам оцінити свої роботи, як, наприклад, картину «Біла джерела» (приватне зібрання), яку він оцінив у 600 рублів. Одночасно він просив І. Крамського знизити ціну, якщо вона виявиться занадто високою. У 1872 р. у Ф. Васильєва накопичилися *«колосальні борги»* – близько 4,5 тисяч рублів.

Крім П. Третякова, Ф. Васильєва підтримували й інші збирачі, зокрема колекціонер К. Солдатов, який придбав за 1200 рублів картину «Болото вранці», близькою за мотивом до картини «Мокрий луг». Він же претендував й на картину «У Кримських горах», але художник віддав перевагу П. Третякову.

Діяльну участь виказував й колекціонер П. Строганов, який неодноразово запрошував гостювати художника у своїх садибах, зокрема у Хотіні на Сумщині. Не виключено, що з посмертної виставки Ф. Васильєва граф П. Строганов купив декілька малюнків та альбомів з малюнками. виправити важке матеріальне становище могли б замовлення від членів імператорської родини. За картини-панно, замовлені великим князем Володимиром художник, за його словами, мав намір *«луннуть /.../ 1000 карбованців, що буде зовсім недорого, якщо не за картиною, то за часом, який я на неї витратив...»*. І. Крамської, навпроти, вважав цю ціну занадто малою. Ф. Васильєв же вважав цю роботу для себе занадто обтяжливою та нецікавою у художньому відношенні.

За картину «Еріклик. Фонтан» (Державний Російський музей, СПб.) художник отримав від великого князя 800 рублів. Ця сума ледве окупила витрати на неї. З приводу робіт на замовлення він зазначав в одному із своїх листів: *«Скільки я втратив, завдяки цим замовлення!»*. Художник пояснював постійну потребу у грошах не тільки побутовими причинами: *«Чи знаєте ви, о знаєте, як мені потрібні гроші для мого успіху? Як мені багато потрібно грошей для того, щоб тушити той пекельний вогонь, який, постійно збільшуючись, пече мене? Мій рай, але й моє пекло, полягає у природі, у моїй любові до мистецтва»*, – писав Ф. Васильєв І. Крамському 21 липня 1872 р. з Ялти.

В одному з листів до І. Крамського художник висловлював жаль з приводу неможливості намалювати рефлекс, який *«передчасно перетворює картину у сторубльові асигнації»*. Після смерті Ф. Васильєва П. Третяков прийняв діяльну участь у ліквідації боргу художника. Інколи купляв твори на розпродажах приватних зібрань.

У 1884 р. на аукціоні П. Третяков купив пейзаж Ф. Васильєва «Осінь». Очевидно це про нього колекціонер зазначав у листі до І. Крамського від 10 квітня 1884 р.: *«я там купив /.../ пейзажик Васильєва»*. Перед цим його володарем був колекціонер західного та російського мистецтва І. Варгунін. У 1887 р.

П. Третьяков також придбав у художника і військового у відставці О. Нецветаєва картину Ф. Васильєва «Покинутий млин» (Державна Третьяковська галерея) за 1000 рублів.

У радянські часи картина Ф. Васильєва «Зоря у Петербурзі» (1869–1871) (60 x 90) була оцінена у 2500 рублів, що в цілому відповідало складеній системі оцінки творів мистецтва російських художників XVIII–XIX ст. на основі практики закупівельних комісій Третьяковської галереї. Така оцінка передбачалася для традиційних творів художника задовільного стану збереження і музейного рівня виконання. Приблизно у цю цінову шкалу вкладалися твори таких митців, як А. Шильдер, Б. Кустодієв, К. Коровін, П. Петровичев, Д. Бурлюк, О. Купрін.

У пострадянський час ціни на твори митця почали невпинно зростати. Так на аукціоні «Гелос» для роботи Ф. Васильєва «До вечора» (полотно, олія, 26,5 x 42) було визначено стартову ціну у 100 тисяч USD. Так само, як і роботи інших митців, існують підробки під твори Ф. Васильєва. Наприклад, на аукціоні «Доротеум» у листопаді 2001 р. на продаж було виставлено «Пейзаж з вершниками» Бернарда Штуцера (естімейт 4600–5920 євро), а на антикварному салоні у Москві у 2004–2005 рр. з'явилася ідентична за сюжетом і композицією робота, але вже з фальшивим підписом «*Ф. Васильєв*». Отже, стережіться підробок «під Васильєва».



П. ТРЕТЬЯКОВ: «СЛОВО МОЄ... МІЦНІШЕ ДОКУМЕНТА»

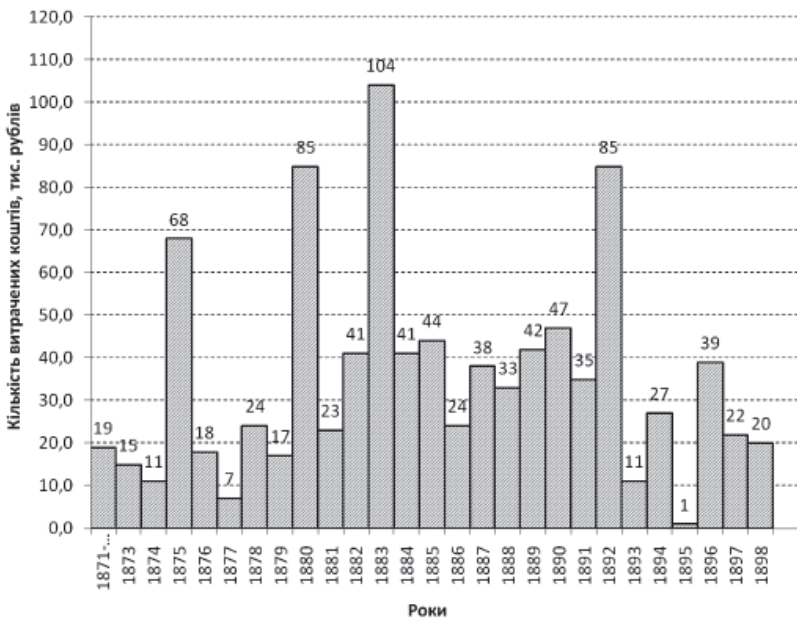
Одним із значних чинників, що визначають і виробляють механізм ціноутворення на твори мистецтва є їх придбання колекціонерами. Особливе місце в їх ряду займає Павло Михайлович Третьяков (1832–1898) – колекціонер, засновник відомої всьому світу картинної галереї – скарбниці російського національного мистецтва, почесного громадянина міста Москви. Його роль в історії російської культури величезна, його місце в ній – міцно і непорушно. За словами І. Рєпіна він *«виніс один на своїх плечах питання існування цілої російської школи живопису»*. Особистість Третьякова цікава ще й з точки зору ставлення колекціонера до ціноутворення на твори мистецтва. На відміну від деяких збирачів, які вбачали в покупці картин вигідне поміщення капіталу, збиральницька діяльність Третьякова, як, втім, й інших відомих російських колекціонерів (С. Щукін, І. Морозов, М. Тенішева) проводилася не з комерційною метою, але природно вписувалася в річище «етичної школи» політичної економії ХІХ століття.

Своїми покупками в галузі образотворчого мистецтва вони не тільки формували свої колекції, а й закладали основи російського арт-ринку; матеріально підтримували художників. Витрата особистих коштів з перших кроків збиральницької діяльності визначила колекціонерський напрямок Третьякова: від старого голландського – до російського живопису. На відміну від інших, купецьке походження не дозволяло йому безоглядно витрачати гроші, не торгуючись. У його збиральницькій практиці не було випадку сплати автору «по-панськи», не торгуючись, як це неодноразово дозволяв собі, наприклад, слобожанський цукрозаводчик-мільйонер П. Харитоненко. Заплачені

московським колекціонером суми на самому початку свого захоплення свідчать однак про досить скромні витрати.

Одне з перших придбань Третьякова – полотно «Спокуса» (1858) М. Шильдера коштувало всього 150 рублів. Але вже через 20 років за таку суму можна було придбати хіба що етюд, але аж ніяк не картину відомого автора.

Володіючи капіталом в 193 227 рублів (в 1860 р.), частину його Третьяков витрачав на купівлю картин. Якщо в 1870-ті рр. в середньому їм було витрачено з цією метою 20,9 тис. рублів, то вже в 1880-ті – 43,5 тис. руб., а в 1890-ті – 31,9 тис. руб. Кількісні зміни в динаміці цього процесу залежали від виходу на мистецький ринок тих творів, які особисто зацікавлювали Третьякова, відповідаючи критеріям його колекціонерського смаку. Тим не менш, у графіку витрачання коштів на твори мистецтва, зроблені Третьяковим впродовж 1871–1898 рр., відзначимо чотири сплески купівельної активності колекціонера: 1874–1875 – 68,2 тис. руб.; 1879–1880 – 85 тис. руб., 1882–1883 – 104 тис. руб.; 1891–1892 – 85,5 тис. рублів (див. графік).



При виборі робіт Павло Михайлович не вдавався до послуг істориків мистецтва, музейних діячів, лише іноді радився з художниками. Якщо щодо художніх якостей творів мистецтва у Третякова досить швидко сформувалася власна думка, то процес ціноутворення на той чи інший твір розтягувався на досить тривалий час. За свідченням його дочки – А. Боткіної: *«Важко сказати, на чому ґрунтувався Павло Михайлович, коли пропонував таку чи іншу суму за картину. У нього було якесь своє уявлення про вартість картини»*.

Протягом всього часу заняття Третякова колекціонерською діяльністю, ціни на твори мистецтва мали тенденцію до зростання. Якщо *«Граки прилетіли»* (1871) О. Саврасова обійшлися Третякову всього в 250 рублів, то скоро за таку суму можна було придбати лише роботу художника-початківця. Для останнього колекціонер вважав суму в 100–200 рублів більш, ніж достатньою. Такі гроші, наприклад, він платив за етюд Ф. Васильєва. Етюд тоді ще маловідомого І. Левітана *«На Волзі»* був оцінений Третяковим в 1888 р. всього в 20 рублів, а перші левітанівські картини в тому ж році – у 200 рублів. Ціни на пейзажі в цей час відрізнялися від цін на картини історичного та побутового жанру, що вимагали на їх виконання значної кількості часу і становили в середньому 500–1000 рублів. Коли О. Саврасов призначив за свої пейзажні роботи 1500–2000 руб., то його знайомі художники відзначали, що зробив він це перебуваючи в *«стані розуму потьмарення»*. Однак разом з ростом популярності художника росли і ціни на його картини. Уже через чотири роки картина *«Біля вирви»* І. Левітана була оцінена автором і придбана Третяковим за три тисячі рублів. На ті часи – ціна за пейзаж значна, але в той же час, за левітанівський шедевр – *«Золоту осінь»* було сплачено всього 500 рублів.

Цінова шкала придбаних Третяковим творів І. Левітана в 1880–1890-ті рр. коливалася від 100 до 700 рублів. До цього ж часу формується і система оцінки творів живопису, де враховувалося багато чого: *«чи важкий сюжет, обраний художником; чи велика кількість персонажів в картині; «чи спритно» вона написана; «чи строго» намальована; чи достатньо «свіжі» фарби»*. Однією з найважливіших якостей картини була наявність в ній *«життя і вираженія»*. Отже, найдорожче цінувався жанровий та історичний живопис, що й підтверджувала практика придбань Третякова.

Нижче цінувалися пейзажі і портрети, хоча бували й винятки. До них можна віднести пейзажі А. Куїнджі, поціновані авто-

ром для цього жанру досить дорого: від 5 тис. рублів і вище. Система оцінки портретного живопису, що складається в 2-й половині XIX ст. підтверджується практикою придбання портретів Третяковим. Середня ціна, призначена художником коливалася від 500 до 1000 рублів. Це була «червона ціна» за портрет, що склалася ще з часів І. Крамського, і яка лише іноді відхилялася від неї. В першу чергу, це стосувалося замовних офіційних портретів, які отримали найвищу оцінку, як, наприклад, «Портрет Миколи II» В. Серова, який оцінив його в 4 тис. рублів. За портрети Ф. Достоєвського, М. Погодіна та О. Майкова художник В. Перов отримав від колекціонера по 650 рублів за кожную роботу.

Особиста система оцінки Третякова творів живопису вписувалася у загальну систему ціноутворення, яка складається в другій половині XIX століття. Однією з характерних особливостей Третякова слід вважати його вміння домагатися зниження ціни. Торгуватися при покупці картини для Третякова було звичайною справою. Федір Васильєв визначив такі дії як *«органічна вада»*. Сам Третяков так пояснював це явище: *«Я не маю в своєму розпорядженні таких коштів, які деяким можуть здаватися; я не концесіонер, не підрядчик, маю під своєю опікою школу глухонімих; зобов'язаний продовжувати розпочату справу зібрання російських картин; /.../ ось чому я змушений виставляти фінансове питання на перший план»*. На його думку: *«Убавка ціни /.../ є не оцінка, а вказівка як на засіб досягти мети»*. Цій тактиці колекціонер слідував усе своє життя.

У ранній період збиральницької діяльності Третяков торгувався за кожні 50–100 рублів. Так, наприклад, оцінену автором в 500 руб. картину «Вихід з церкви в провінції» художника-жанриста О. Морозова Третяков придбав за 400 руб., хоча спочатку пропонував автору нижчу ціну. Компромісна ціна була знайдена, мабуть, після умовлянь художника, який закликав знаного покупця гідно оцінити працю художника, відмічаючи, що тільки витрати на її написання склали майже 300 рублів. Отже, власне творчість художник оцінював в 200 рублів. Подібний торг між покупцем та знаним продавцем – художником часто був закамфльований у тони великоівітських манер. В цьому сенсі представляє інтерес лист художника-пейзажиста М. Клодта до Третякова (1867), уривок з якого ми наводимо: *«Якби Ви дали мені за мою картину тисячу рублів, то цим зробили б велику послугу мені, але оскільки Ви у Вашому листі просите мене зробити послугу Вам і уступити цю*

картину за вісімсот рублів на що я аж ніяк не згоден, то пропоную Вам такий вихід: половину позики зроблю я Вам, а іншу половину Ви мені, тобто я спускаю з тисячі сто, а Ви додаєте до восьмисот сто рублів, що складе дев'ятсот рублів».

Цікаво, що на аукціонних торгах, що проводяться московським аукціонним домом «Гелос», за картину цього художника «На ріллі» (47 x 73) організатори аукціону виручили досить значну суму в 30 тисяч доларів.

У свою чергу, не всі художники були в змозі оцінити свої твори. У листі до Третякова Ф. Васильєв писав 5 лютого 1873 р. про свою картину «У Кримських горах» (1873): *«Призначення ціни за неї – справа для мене зовсім неможлива. Сьогодні мені картина здається чудовою, завтра вона здається мені огидною, і не тільки не можу я визначити ціни їй – не можу сказати навіть, хороша вона чи нікуди не годиться».* Картина «У Кримських горах» була оцінена на конкурсі Товариства заохочення художників в 1873 р. другою премією у галузі ландшафту. У тому ж році її придбав С. Третяков за 2500 рублів.

Однією з форм придбання для Третякова слугували аукціони, в яких він вельми неохоче брав участь. На одному з них, де продавалася «індійська» серія В. Верещагіна колекціонер придбав картини на 57 тис. рублів, а загальна сума, виручена від продажу в дводенний термін становила 140 тисяч рублів.

Вдалим придбанням творів російських художників XVIII ст. та першої половини XIX ст. Третяков був зобов'язаний аукціону, де розпродавалися приватні колекції в 1884 році. Однак цей вид надходження творів не підходив колекціонеру, який важко переживав всі перипетії аукціонної боротьби. Купівля творів з виставки або з майстерні художника залишалася для Третякова кращою формою його колекціонерського захоплення. Як відомо, він купував картини не тільки в авторів, а й у їхніх спадкоємців, друзів художників, колекціонерів, шанувальників мистецтва. Одним з них був М. Кондратьєв (1834–1887) – камергер, предводитель дворянства Сумського повіту, збирач живопису. В одному з листів до Третякова в 1882 р. композитор П. Чайковський (з яким дружив М. Кондратьєв) повідомляв про бажання сумського шанувальника мистецтва запропонувати відомому колекціонеру картину «Куликовська битва» А. Матвеева.

Активні переговори колекціонера з художником К. Флавицьким щодо придбання його картини «Княжна Тараканова в

темниці під час повені», за яку автор був удостоєний звання професора в 1864 р, продовжилися з його родичами вже після смерті художника. Оцінивши її в 5 тис. руб., художник рішуче зазначив у листі, що не збирається відступати від неї «*ні на один крок*». Третяков вважав ціну занадто високою і запропонував три тисячі, вказавши на велике бажання «*мати картину у своїй галереї*». У листі до художника О. Ріццоні Третяков безапеляційно заявляє: «*Найбільш капітальна річ «Княжна Тараканова в темниці» Флавицького – твір, що робить честь російській школі і тим більше, що зроблено в Росії, а не за кордоном*». Час минав, але колекціонер і художник не йшли на поступки один одному. Брати митця мали намір продати картину в Парижі, але не знайшли покупця, який би заплатив 18 тисяч рублів сріблом (60 тисяч франків). І лише після смерті митця, Третяков купує картину у брата К. Флавицького за 4300 рублів. Обумовлений у всіх деталях договір, оформлений ними про права на цю картину продавця і покупця, вони присягнулися «*дотримуватися між собою свято і непорушно*».

Слід відзначити, що у всіх своїх оборудках Третяков дотримувався свого слова, даної художнику обіцянки, відзначаючи, що «*слово моє / ... / міцніше документа*». Безпосереднє спілкування з покупцем надавало йому можливість широкого маневру при торзі. Багато хто йшов на поступки, вбачаючи в цьому насамперед бажання і прагнення Третякова скласти найбільш повну колекцію російського живопису.

Істотну поступку в ціні погодився, наприклад, зробити І. Репін для своєї роботи «Іван Грозний і його син Іван» (1885): з 20 (неймовірної на той час ціни) до 14,5 тисяч. В свою чергу, Третяков високо цінував творчість митця, купуючи у нього кращі твори. В одному з листів наприкінці 80-х рр. XIX ст. до І. Репіна колекціонер нарікає на те, що не може придбати чергову картину художника через виниклу конкуренцію з українським цукрозаводчиком і збирачем творів мистецтва М. Терещенком. Йому прикро, що той платить великі суми, перебиваючи у нього покупку роботи, яка йому сподобалася, відзначаючи при цьому: «*але якщо я дізнаюся, що йому продається дешевше – це буде образа не мені, зрозуміло, а моїй справі*».

Одним з чинників, що впливали на оцінку твору в 2-й половині XIX ст., слід вважати відгуки про нього критики і преси. Однак це не завжди відбивалося на бажанні Третякова

в придбанні твору. Такою була його висока оцінка картини «Меншиков в Березові» (1883) В. Сурикова, незважаючи на негативні відгуки про неї. Але в мистецькому та ціновому відношенні Третяков оцінив її нижче, ніж картину «Ранок стрілецької страти» (1881). Якщо за останню він заплатив 8 тис. рублів, то за «Меншикова в Березові» – 5 тис. рублів. Усього в колекції Третякова знаходилося сім кращих живописних творів В. Сурикова. Нині в Державній Третяковській галереї знаходиться 120 творів живопису цього художника. Рекорд в цінах в ХІХ ст. в Російській імперії також належить суриковському полотну «Підкорення Сибіру Єрмаком» (1895), яке за 40 тис рублів, придбав Микола ІІ. Правда за таку ціну було продано також полотно «Смерть Івана Грозного» (1888) К. Маковського.

Визначаючи вельми високі ціни на свої роботи, В. Суриков так пояснював: *«Моя роль художника поки що закінчена, тепер я купець; я повинен продати картину і мати можливість писати інші та існувати з родиною принаймні років п'ять; адже я виставляюся в п'ять років один раз»*. Крім суто мистецьких якостей, він не забував і таку статтю, як витрати на написання картини. Мотивуючи ціну в десять тисяч рублів за «Перехід Суворова через Альпи» (1899), В. Суриков так пояснював її великому князю Володимирі Олександровичу: *«Це анітрохи не дорого, якщо врахувати, у що художнику обходяться придбання костюмів, зброї та інших предметів, які він повинен писати з натури, та ще треба врахувати багаторічну напружену працю»*. І ця праця тривала над значним за розміром полотном (495 x 373).

Істотне місце в системі ціноутворення займав розмір картини. Якщо формат зменшувався, то могла змінюватися й ціна. «Велика», за словами Третякова, робота В. Верещагіна «Військовополонені» (1878–1879) була оцінена автором в 7000 рублів. Ціна інших картин, запропонованих художником Третякову становила менше пропорційно зміні формату вищевказаної картини. *«Все, що я витрачаю та іноді кидаю на картини, – мені постійно здається необхідним»*, – зазначав з упевненістю колекціонер у листі до І. Рєпіна у 1883 році.

Система оцінки творів мистецтва, що складається у кінці ХІХ – початку ХХ ст. зумовлена й формуванням досить розвинутою до цього часу структурою художнього ринку. Цьому багато в чому сприяв підйом у торгово-промисловому житті Російської імперії, що розпочався в 60-ті рр. ХІХ ст. На арену виходить

і новий клас покупців у сфері мистецтва: лікарі, адвокати, артисти, художники, купці. Серед них особливе місце належить Павлу Михайловичу Третьякову, мрією якого з юних років було *«наживати для того, щоб нажите від суспільства повернулося б також суспільству (народу) в будь-яких корисних установах; думка ця не залишала мене ніколи за все життя»*, – писав Третьяков до своєї дочки – Анні Павлівні Боткіної 23 березня 1893 року.



РЕПІН: «МЕНІ ПРИЄМНІШЕ ЗА ВСЕ БУЛО Б НІКОЛИ НЕ ПРОДАВАТИ СВОЇХ КАРТИН...»

В одному із розділів було розглянуто проблеми ціноутворення на твори мистецтва крізь призму збиральницької діяльності відомого російського колекціонера Павла Третьякова. Кидалося в око те, наскільки складними були відношення у колекціонера та художників. Відчуваючи всі можливі негативні наслідки «переговорчого» процесу, він мінімізував емоційні чинники щодо придбання творів. Але успіх на ниві збирання мистецьких творів пояснювався й тим, що художники бачили серйозність намірів П. Третьякова, а також кінцеву мету діяльності – створення найбільшої колекції національного російського мистецтва. Одним з тих, хто добре розумів це був Ілля Юхимович Рєпін (1844–1930). Будучи натурою вкрай емоційною, він часто-густо змінював своє відношення до людей і творів мистецтва. Деякою мірою це відносилося й до цін на власні картини.

Розпочинав Рєпін продавати свої твори як і усі художники за доволі скромну ціну. Так за ескіз «Розп'яття Христа» він отримує премію у 25 карбованців, а 100 – за ескіз «Побиття первістків єгипетських». Під час паризького пенсіонерства погоджується продати три акварелі за сто карбованців. Солідна сума у 1500 рублів підкріпила мистецькі амбіції та майстерність художника (немалої до тих часів суми!) за виконану ним картину-панно «Слов'янські композитори» (1871–1872) на замовлення власника московського готелю «Слов'янський базар». Досвідчені митці докоряли Рєпіну за те, що він знижує ціни: *«Ведь вы только цены портите! /.../ Уж самое бедное пятнадцать тысяч рублей надо за нее взять...»*

Високо цінуючи працю художника як деміурга, а водночас – і як висококваліфікованого ремісника, відповідно відносився й до оцінки його праці. Це підтверджує і його оцінка таких найбільших картин, як «Бурлаки на Волзі» та «Запорожці, що пишуть листа турецькому султанові» (1891). Обидві є не тільки віхами у творчості митця, але й є «знаковими» для усього російського живопису другої половини ХІХ століття. Перша з них відбила нові тенденції характеру побутового жанру, який складається в російському та українському живописі, а друга – нове бачення розвитку історичної картини завдяки монументалізації народної теми. «Бурлаки на Волзі» (1870–1873) виконувалися Рєпіним на замовлення великого князя Володимира Олександровича, яка і була ним придбана у 1873 році. Картина, за яку художник отримав першу премію від Товариства заохочення художників та дві медалі, дуже подобалася П. Третьякову, яку він погоджувався купити у митця за 4 тисячі. Виставляючи цю суму, Рєпін так пояснював її: *«Мне решительно надобно продать ее подороже. Ибо она мне самому очень дорого стоит: надобно взять во внимание две поездки на Волгу и потом двухлетний труд»*.

Фінансовий успіх чекав на художника і з «Запорожцями». Їх придбав Олександр ІІІ за 35 тисяч карбованців для Російського музею у Петербурзі. Це була найвища сума, якою оцінювалася робота російського художника на той час. За ці гроші, до яких він додав суму, виручену від продажу етюдів, Рєпін придбав маєток «Здравнovo» на білоруській землі. Висока оцінка подібних творів, які увійшли до золотого фонду російського мистецтва спиралася на досить стійку систему в галузі ціноутворення, що остаточно склалася до кінця ХІХ століття. Ціна вищезначених творів цілком укладалася у ті вимоги, які перш за все ставилися на перше місце. Картина отримувала таким чином високу ціну якщо у ній був складний сюжет із значною кількістю персонажів. Разом з тим, вона повинна бути *«ловко»* написана та *«строго»* намальована.

Російський художній ринок поступався зарубіжному, який мав давні традиції у цьому відношенні. Буваючи за кордоном Рєпін звертав увагу й на аспекти ціноутворення, відмічаючи, наприклад, у листі до П. Третьякова від 23 травня 1874 р. з Парижу про свої враження від чергової виставки Салону: *«Вещей около 2000, много очень плохих, вообще французы не*

строги; и здесь можно скорее составить себе имя и даже капитал; цены страшные! Небольшие картинки 30 000, 16 000 фр., за портреты Каролус Дюран 20 000 фр. и еще отказывается и передает другим работу. Мало-мальски знаменитый художник уже капиталист...» Слід відзначити, що подібну негативну реакцію у Репіна викликали роботи, які, на думку художника, не відповідали його уявленням про мистецький твір. Зокрема, у цьому ж листі він згадує виставлену «вещь» француза Ернеста Мейссоньє «Портрет сержанта», дивуючись її оцінкою: *«Живопись похожа на молодых московских художников: верно, сухо, фигуры и кирпичи на стене все в одну силу, но фигуры живые, и за это 200 000 фр.»*

Знайомство з ситуацією на зарубіжному ринку стало для Репіна важливим моментом й зіграло значне місце у складанні його власної системи ціноутворення. Так, наприклад, на запитання віце-консула США щодо ціни на картину Репіна, останній призначив *«велику цифру»*, пояснюючи такий крок І. Крамському, що за нижчу ціну *«...я, вероятно, продам и в Россию...»*

Прискіпливе відношення до своїх, а також робіт інших митців викарбовувало у митця цінову шкалу в оцінці праці художника. Перше місце зазвичай посідали жанрові полотна. Крім вищезазначених, однаково високо оцінив Репін дві композиції: «Не чекали» (1884–1888), яка завершувала багаторічний період розвитку репінського жанрового живопису; та першу велику картину Репіна на історичний сюжет – «Івана Грозного» (1897). Обидві П. Третьяков придбав після непростих переговорів з художником за 21 500 карбованців.

Сумою у десять тисяч карбованців було оцінено полотно «Хресний хід у Курській губернії» (1880–1883) – останню картину художника, виконану в «селянському жанрі». Ще upоловину менше – «Вечорниці» (1903), її придбав для своєї колекції П. Третьяков. У той же час, набагато менше коштувала митцеві робота над полотном «Відмова від сповіді» (1879–1885) – всього 500 рублів! За такі гроші продавалися пейзажі, портрети, що свідчить про доволі низьку ціну цього твору.

Не завжди й висока ціна відповідала високому рівню твору художника. Репін доволі невисоко оцінював свою фантастично-міфологічну багатофігурну композицію «Садко у підводному царстві» (1876), створену ним у період пенсіонерства, але завдяки ній, написаній на замовлення великого князя Олександра

Олександровича, він стає матеріально незалежним, що було для художника дуже важливим на той час. Значні матеріальні витрати на утримання родини, квартири; придбання маєтку у білоруському Здравн'ово, в Куоккалі; закордонні поїздки, витрати на художні матеріали – все це потребувало не тільки постійної праці художника, але й примушувало його торгуватися з покупцями, у тому числі й з такими шановними, як П. Трет'яков. Симптоматичним з цього приводу є лист Репіна до Павла Михайловича, відправленого з Петербургу 13 березня 1888 р., у якому він не погоджується віддати до рук колекціонера картину «Монахиня» (1887) менше, ніж за дві тисячі рублів, пояснюючи такий крок тим, що *«гроші потрібні»*.

Як і завжди Репін вагається між тим, щоб вигідно продати картину і тим, щоб вона опинилася у колекції П. Трет'якова: *«Вещь эта нравится; она уйдет. Мурашко уже адресовался купить ее для Терещенко; но надобно, чтобы патрон увидел. Что касается того, что мне было бы приятнее, чтоб она была у Вас в галерее, то, признаюсь, мне приятнее всего было бы никогда не продавать своих картин, а помещать их в общественные музеи даром. Но даром на свете жить нельзя – нужны деньги...»*.

Мати справу з П. Трет'яковим щодо торгу було справою не легкою, і, як правило, художники поступалися перед напором колекціонера, знижуючи ціну. Високі вимоги, які він ставив перед мистецьким твором ніколи не ставили його у залежність від дружніх стосунків з автором. Так, наприклад, колекціонер прохолодно поставився до пропозиції Репіна щодо придбання ним портрета критика В. Стасова, написаного у 1889 році (*«Как же Вам не иметь этого портрета?!»*), хоча сам художник називає його *«чудовим етюдом»*, написаним на повітрі.

Значне місце у творчості Репіна посідав портрет, у якому художник розробляв нові підходи до передання психологізму моделі, а також внутрішнього світу портретованого. Їх він написав величезну кількість і серед них є блискучі роботи, які по праву займають почесне місце у портретній галереї тих часів (*«Портрет М. Мусоргського»* (1881)). Оцінка портретного мистецтва знаходилася в оціночній ієрархії жанрів після історичного, побутового та пейзажного жанрів. Ще від часів Івана Крамського за портрети склалася ціна від 500–600 до 1000 карбованців, що не заважало І. Крамському виконувати портрети іменитих замовників, отримуючи від них по п'ять тисяч!

У листі до художника та колекціонера І. Остроухова від 24 грудня 1905 р. Рєпін зазначає, що І. Крамської *«тогда для Павла Михайловича работал такие портреты по 500 р.»* Портрети пензля Рєпіна мали ще більшу градацію: від 500 до 3500. Останню ціну художник призначив за портрет композитора Ф. Ліста, який віддав на реалізацію до магазину Дац'яро у Москві. Там само *«Портрет П. Стрепетовой»* коштував для покупців дві тисячі. Нам здається, що подібна висока для тих часів оцінка портретного мистецтва пояснюється бажанням Рєпіна реалізувати за високу ціну у надії на випадкового заможного покупця або ж колекціонера. Високо цінував художник і *«Протодиякона»* (1877), пояснюючи П. Третьякову ціну в 1500 рублів тим, що *«это даже более, чем портрет, это – тип, словом, это – картина»*. У результаті торгу художник уступає колекціонеру, віддаючи йому до колекції за 1250 рублів.

Крім продажу з виставок та майстерень, Рєпін продавав свої роботи й через аукціони. На відміну від антикварних аукціонів, розпродаж сучасного мистецтва наприкінці ХІХ ст. тільки складався, відбиваючи досить строкатий процес регулювання цін на художньому ринку. Аукціонна торгівля нерідко відзначалася й шахрайськими методами (штучне збивання ціни, зговір покупців, тощо), що відбивало бажання у таких колекціонерів як П. Третьяков рідко брати в них участь. Аукціони відрізнялися як у тематичному, так і у ціновому відношенні. Інколи ціна коливалася від декількох карбованців (5–10) до декількох тисяч! Високу ціну, у п'ять тисяч, мав на одному з таких аукціонів, влаштованих у 1896 р. *«в пользу голодающих»* варіант картини Рєпіна *«Микола Мірлікійський позбавляє від смерті трьох безвинно засуджених»*.

Рєпіна дуже засмучувала несправедлива ціна по відношенню до мистецьких якостей твору. Особливо, якщо така робота пропонувалася до зібрання Третьяковської галереї. Так, наприклад, у листі до І. Остроухова від 7 грудня 1903 р. з Куоккали він обурюється запропонованою ціною власниками картини *«Книжкова лавочка»* (1876) В. Васнецова, яка була *«куплена едва ли не за 280 руб. и теперь – 4500! Возмутительно!»*

Як ми уже зазначали, отримання художником значних грошових сум за свої твори витрачалися художником у такій же пропорції. Без міри витрачала гроші донька художника Віра. *«Барышня сия большая транжирка, несмотря на свои зрелые*

годы. И теперь на столе у меня огромный счет от ее портнихи» – ділився Рєпін у листі до І. Остроухова своїми родинними таємницями. І все ж залишалися гроші й на суспільні пожертвування. Для рідного Чугуєва художник пожертвував десять тисяч золотих карбованців для влаштування абіссінського колодязя. Улюблені «Пенати» після смерті за бажанням Рєпіна повинні були стати власністю Академії мистецтв. А скільки творів Рєпін подарував провінційним музеям!

Як можна зрозуміти, всі капітальні речі Рєпіна знайшли ще при житті художника притулок у музеях. Щось знаходиться ще «на руках» у колекціонерів та спадкоємців. Іноді такі роботи «впливають» на аукціонних торгах. В основному – графічні твори. Так, наприклад, на московському аукціоні «Альфа-арт» у жовтні 1994 р. було продано варіант портрету М. Глінки (туш, перо), який знаходиться у Державній Третьяковській галереї за 1650 умовних одиниць при прогнозованому ціновому коридорі у 1500–2500. Там же було реалізовано й начерк портрету художника І. Шишкіна (графітний олівець) за 1500 у.о., тобто за ціну, очікувану організаторами перед торгами. У цьому ж році, але вже у вересні «Альфа-арт» виставив на продаж «Галантну сцену» (1878, перо, туш), а також живописну композицію (рідкість!) «Міська сцена» (1890–1910-ті рр.) невеличких розмірів (23,1 x 29) при стартовій ціні у 8–10 тисяч доларів. Можна тільки уявити, якою могла б бути ціна на великі за розмірами та значні за художніми якостями полотна Рєпіна!

Пам'ятаю один з епізодів свого музейного життя, коли у Москві, в антикварному магазині на Смоленській набережній бачив на свої очі у підсобці один з етюдів Рєпіна до «Урочистого засідання Державної Ради» (1903), який оцінювався тоді, у 1988 р., у сім тисяч карбованців! Але й при такій ціні подібного рівня твори залишалися салоном тільки для музейних зібрань.

Зустрічається Рєпін й на українських аукціонах, зокрема на аукціоні українського, російського та західноукраїнського живопису ХІХ–ХХ ст., який проходив у грудні 1999 р. на Андріївському узвозі, і де було запропоновано покупцям малюнок олівцем Рєпіна «В. Стасов і М. Боткін» (27 x 20,5) за ціною 2–3 тисячі у.о. Гадаємо, що ціни на відповідні роботи Рєпіна на закордонних аукціонах були б все таки на порядок вищими. Про це свідчить наступний факт.

У 2002 р. на весняних «російських» торгах Сотбіс була виставлена робота Репіна «Оголена, що сидить з песиком» (1914; полотно, олія, 142x213), яка знайшла покупця за 210 тисяч фунтів. По-своєму, річ унікальна. До 1952 р. вона знаходилася у колекції Емілія Салуса, після цього – у провінційному чеському музеї, потім була повернена племінниці вищезгаданого колекціонера. Вона й виставила картину Репіна на аукціон, очікуючи від продажу суму утричі меншу від кінцевого результату. В цілому аукціон був успішним, адже із 194 лотів було продано 157. Через два роки, у 2004 р., на «російських торгах», що проводив аукціон Крісті, за живописний «Ескіз сімейного портрета» (1905) пензля Репіна організатори виручили 2, 1 млн USD.

Російський та український антикварні ринки, знаходячись на етапі становлення повинні враховувати при легальному продажу реальну купівельну спроможність населення. Тож, як бачимо, почесне місце, яке займає Репін в історії світового мистецтва має й відповідну високу цінову шкалу оцінки його творів. Не виключено, що ціна коливатиметься відповідно до «гримас» художнього ринку, але ціни на Репіна зазнаватимуть, на наш погляд, зміни тільки у найбільший бік, підтверджуючи стійку тенденцію світового художнього ринку робити ставку «на імена». Ім'я ж Репіна навіки закарбовано золотими літерами в українській та російській культурі.

Топовим лотом аукціону Крісті у 2011 р. стала картина Репіна «Паризьке кафе» (1875) з естимейтом у 3–5 млн фунтів (4,8–8 млн USD). Свого часу твір викликав жваву дискусію через звернення митця до сюжету, який, на погляд мистецьких критиків, ніби уводив художника від критичного реалізму, а разом з тим закріплював право на вільне обирання теми. У ньому відбулося остаточне звільнення Репіна від академічного мистецтва. Разом з тим, художник виступив як першовідкривач теми групових портретів або сцен навіть серед французьких художників. Продажна ціна картини досягла серединної відмітки від попередньої і становила 4,5 млн фунтів.

Окремий лот цього аукціону становив паризький альбом замальовок Репіна, до якого увійшло 120 ескізів та замальовок. З них майже 70 аркушів – замальовки до картини «Паризьке кафе». Попередня оцінка коливалася у межах 150–250 тис. фунтів (240–400 тисяч USD).



ЛЕВІТАН: «ТОМУ ПРИЧИНОЮ СТРАШНЕ БЕЗГРОШІВ'Я»

Звернення до творчості видатного російського художника-пейзажиста Ісаака Левітана (1860–1900) розглядається нами у контексті 150-річного ювілею, який минулого року відзначила Державна Третьяковська галерея. Найбільше зібрання творів І. Левітана знаходиться саме у цьому музеї, що знаходиться у Лаврушинському провулку. Мусимо зазначити, що найкращі «левітани» знаходяться саме там.

Проте до визнання таланту художник сильно бідував. Під час навчання у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества йому доводилося і звертатися до керівництва училища з проханням звільнити його від сплати за навчання, і ночувати де прийдеться, і голодувати. Так в одному з листів до невідомого адресата він писав у березні 1886 р.: *«...Вибач, що я так довго не надсилаю грошей; тому причиною страшне безгрошів'я, безгрошів'я до того, що я якось не обідав майже поспіль три дні»*. У спогадах про І. Левітана журналіст С. Шпіцер описує один епізод із життя художника кінця 1870-х рр., коли він зумів продати картину «Вечір після дощу» (місце знаходження невідоме) якомусь антиквару за 40 руб. і був від того щасливий. В цей період життя І. Левітану доводилося продавати невеликі роботи за низьку ціну: від 15 до 50 руб.

П. Третьяков рано помітив надзвичайне обдарування І. Левітана про що свідчить придбання ним за 100 рублів творчої роботи молодого художника «Осінній день. Сокольники» (жіночу фігуру в ній написав Микола Чехов – брат письменника А. Чехова). Подібний жест з боку колекціонера був явищем неординарним. З цього дня, за словами сучасників, він не випускав художника

з поля зору. Саме завдяки такому опікуванню у колекції П. Третьякова з'явилися найкращі твори художника, серед яких як діамант у короні виблискує «Золота осінь». Але відносини між митцем і колекціонером не були безхмарними. Так, коли І. Левітан звернувся до нього за матеріальною допомогою у скрутні часи, то отримав відмову. Лише згодом, коли талант І. Левітана гримів усюди, колекціонер буде платити ті суми, які називатиме художник. Доволі невеликі ціни на твори І. Левітана – «*філософа природи*», як його називав Б. Асаф'єв, пояснюються декількома причинами. Одна з них – це система цін зі своєю шкалою градації на твори образотворчого мистецтва, яка вже існувала у другій половині ХІХ ст. В ній пейзаж разом з натюрмортом поступався історичному та побутовому жанрам.

У середі художників побутовала думка про те, що пейзаж можна написати без особливої напруги на противагу, наприклад, портрету. Проте насправді це було і є не зовсім так. Думається, що цю тезу не поділяв і сам І. Левітан, зазначаючи: «*Може щось бути трагічнішим, ніж відчувати безкінечну красу навколишнього, підмічати сокровенну тайну, бачити Бога у всьому і не уміти, усвідомлюючи своє безсилля виразити ці великі відчуття...*» Для І. Левітана робота над пейзажем – чи то над картиною, чи то над етюдом перетворювалася на суцільну драму, в якій лише інколи перемагав автор. Відомі випадки, коли художник був безсилий перед тим, як передати красу і неповторність мотиву, про що свідчать вищенаведені рядки. Деякі сучасники, наприклад художник О. Кисельов, взагалі вважав пейзажиста І. Левітана вищим і глибшим за В. Серова. І дійсно, інколи філософія і манера виконання пейзажу може бути набагато змістовнішим, ніж бездушний портрет. Але все одно ціни на пейзажі були меншими, ніж на історичні та побутові композиції.

У 1880-х – на початку 1890-х рр. П. Третьяков купляв у І. Левітана пейзажі за 100–700 рублів. Так у 1880 р. він придбав картину «Осіnnий день. Сокольники» за 100 рублів, а в 1887 р. – «Вулицю в Ялті» і «Саклю в Алупці» оцінив у 80 руб. Слід зазначити, що кримські етюди І. Левітана були показані на виставках у Москві та Петербурзі і мали там великий успіх. М. Нестеров писав з цього приводу: «*Етюди були розкуплені у перші ж дні...*» У 1888 р. до колекції П. Третьяков купив наступні твори: етюд «На Волзі» – 20 р., «Вечір на Волзі» – 200 р., «Березень» – 500 р. «Перша зелень. Травень» – 200 р. етюд «На

Волзі» – 25 р. Цікаво, що П.Третяков не відразу приймав рішення щодо придбання того чи іншого твору. Про це красномовно свідчить лист художника (травень 1896 р.), в якому він відзначає: «Вчора, повернувшись з поїздки, зустрів П. М. Третякова, який чомусь тепер надумав купити мою картину «Золота осінь», яку бачив десятки разів». Поступово ситуація змінювалася для І. Левітана на кращий бік: уже в 1890-х рр. ціни на його твори суттєво збільшуються. У 1890 р. П. Третяков заплатив такі суми: «Вечір. Золотий Плес» і «Після дощу. Плес» – по 2000 р. за кожний. «Старий дворик» – 300 р. У 1892 р.: «Біля виру» – 2000 р.; у 1896 р.: «Золота осінь» – 700 р.; у 1898 р.: «Залишки минулого (Сутінки. Фінляндія)» – 500 р. ескіз до картини «Над вічним спокоєм» – 500 р., етюд «Ланка гір. Монблан» – 300 р. Роботу «Місячна ніч, великий шлях» І. Левітан оцінював у тисячу рублів, а інший твір – «Шосе. Осінь», який експонувався на XXVI Пересувній виставці у 1898 р. художник був згоден уступити покупцеві за 500 рублів.

Подібні приклади, а вони не поодинокі, свідчать про чутливість художника до глядача, колекціонера, бажання піти назустріч людині, якій до вподоби мистецтво пейзажу. Не будемо забувати про те, що на ціну впливав і розмір твору. Деякі художники, наприклад І. Рєпін, оцінюючи твір, звертали увагу на те, наскільки виконання відповідало його розмірам. З іншого боку, порівняймо ціни на І. Левітана і ціни на твори А. Куїнджі. Останній продавав свої пейзажі «Місячна ніч на Дніпрі», «Березовий гай» по 5 тисяч рублів. І. Левітану було приємно усвідомлювати свою причетність до благородної справи П. Третякова. Тому свою картину «Володимирка» він приніс у дарунок галереї.

Крім живопису, П. Третякову подобалися й пастелі І. Левітана. Одну з них він надумав придбати, але його випередив інший колекціонер – лікар Олексій Лангової, який заплатив за неї 150 р. Зібрання цього колекціонера, професора Московського університету прикрашало декілька етюдів, а також «Березовий гай» (1885–1887, Державна Третяковська галерея) І. Левітана. Ця картина експонувалася на XI Періодичній виставці Московського товариства шанувальників мистецтва у 1891 р., а в наступному році її придбав О. Лангової. Як правило твори І. Левітана привертати увагу шанувальників мистецтва і колекціонерів на виставках. Так, наприклад, одна з найкращих робіт художника – «Тиха обитель» експонувалася на XIX Пересувній

виставці у 1891 р. і знайшла свого покупця за 600 рублів. Твори І. Левітана милували око і втіху не тільки П. Третякова і О. Лангового. Один з шедеврів живопису «Весна. Велика вода» (1897, Державна Третяковська галерея) був у колекції мецената, промисловця і колекціонера живопису Кузьми Солдатово. Він же придбав у І. Левітана два його етюди за пристойну ціну для тих часів – у 1100 рублів. Частина його колекції, після її націоналізації була передана згодом до Державної Третяковської галереї.

Творчість І. Левітана – гімн природі і одночасно – поклоніння перед нею. Творчі злети переривалися приступами меланхолії, що відповідно впливало й на працездатність митця. У листі до художника В. Поленова восени 1895 р. він писав: *«Працювати – не можу, читати – не можу, музика дратує; люди скучні, та й я їм не потрібен»*. Якщо значні твори І. Левітана знаходяться у музейних, і лише незначна кількість – у приватних зібраннях, то деяка частина – в основному етюди є у приватних колекціях. Інколи вони з'являються на мистецьких аукціонах.

У кінці 1990-х рр. на аукціонах почали з'являтися твори І. Левітана. Які ж ціни пропонувалися для сучасних покупців? На аукціоні Альфа-арт, який мав назву «Російська колекція III» у лютому 1993 р. роботу І. Левітана «Ліс», написану у першій половині 1880-х рр., (полотно, олія, 27,5 x 23) було оцінено у 2400 доларів. Вже через рік, на цьому ж аукціоні «Мистецтво Росії та Західної Європи XVII–XX ст.» естимейт етюду І. Левітана «Гори» (дерево, олія, 13,9 x 23,1), написаного, на думку експертів, у 1890-ті рр., було визначено у 2–3 тисячі USD. У жовтні цього ж року Альфа-арт запропонував на продаж роботу І. Левітана «Похмурий день, поле...», написану у кінці 1880-х рр. (полотно на картоні, олія, 14,6 x 22), за 12–15 тисяч USD. У ході торгів вона була продана за 12 тисяч USD. На аукціоні «Мистецтво Росії та Західної Європи XVII–XX ст.», який був проведений Альфа-арт у 1994 р. з'явився невеликий за розмірами етюд І. Левітана «Фінляндія» (картон, олія, 17 x 11,5), датований 1896 р. Його естимейт експерти визначили у межах 3000–4500 USD. Спеціалісти не виключили, що вона була спочатку в колекції О. Лангового, а потім у збірці Є. Гельцер. В результаті торгів, цей етюд був проданий за 2200 USD.

Наступного року Альфа-арт на аукціоні «Мистецтво Росії XIX–XX ст.» знову порадував шанувальників мистецтва і виставив на продаж у травні 1995 р. роботу І. Левітана «Залізнична

дорога. Станція. Вітер», датовану 1880–1890-ми роками (полотно, олія, 35,5 x 44), попередньо оцінивши її у 12–15 тисяч USD. У жовтні 1995 р. «Селянський дворик» І. Левітана (полотно на картоні, олія, 19x27,4) для покупців був запропонований естімейт у 6–7 тисяч USD.

Через дев'ять років, у 2005 р., на аукціоні Крісті, одним з топ-лотів визнано твір видатного російського художника І. Левітана «Болого увечері» (1882), який був проданий за 2,1 мільйона USD. Цікаво, що у таку ж ціну на цьому ж аукціоні було оцінено й ескіз сімейного портрету (1905) І. Рєпіна. Звернемо увагу шановних читачів на те, що в таку суму оцінено роботи художника 1880-х років!

А скільки ж коштують картини, виконані митцем у 1890-х рр.? Ціни на твори І. Левітана аукціонних продаж наведено в одному з довідників (Русские художники XVIII–XX веков / авт.-сост. В.Д. Соловьев: справочник). Пропонуємо деяку вибірку з нього: у сезоні 1989–1990 рр. живопис (20 x 27) – 3097 USD; (24 x 19) – 5056 USD; (14 x 21) – 12 640 USD; графіка (30 x 23) – 2600 USD. 1991–1992 рр. – живопис (18 x 27) – 2061 USD; (45 x 75) – 13 892 USD; графіка (27 x 22) – 120 000 USD. 1993–1994 рр. графіка (63 x 48) – 7500 USD. 1994–1995 рр. живопис (30x45) – 8580 USD; (17 x 22) – 12 480 USD. На аукціонах практично відсутні акварелі І. Левітана. Колекціонерам не слід забувати слова самого художника, який відмічав: *«Мої акварелі дуже рідкісні»*. Цікаво, яка ж ціна очікує в такому разі акварельні твори на аукціонах?



«ТВІР МИСТЕЦТВА ЗАХОПЛЮЄ ПО-СПРАВЖНЬОМУ ЛИШЕ ТОДІ, КОЛИ НАЛЕЖИТЬ ВАМ»

Відомо, наскільки велике значення у XIX–XX ст. у складанні художнього ринку грали маршани – торговці картинами: А. Воллар, Ж. Бернхейм, Ж. Пті. Особливе місце в цьому ряду займає Поль Дюран-Рюель (1831–1922). Саме він перший належним чином оцінив творчі здобутки імпресіоністів, а придбання ним їхніх творів дозволило цим художникам витримати матеріальні негаразди.

Відтоді, як батько майбутнього маршана Жан Марі Дюран-Рюель задумав продавати у лавці крім паперу й такі товари, що були потрібні художникам – полотно, фарби, мольберти, й слід вести початок комерційній справі цього сімейства у галузі арт-ринку. Проте, як зазначав П. Дюран-Рюель: «*Ми переслідували більш піднесену й більш цікаву мету*». Значну роль у становленні арт-бізнесу Дюран-Рюелей зіграли добрі знайомі їхньої родини: Марсо – працівник Французького банку і аквареліст; Шрот – компетентний знавець живопису; Ерроусміт – володар пивного бару, в якому влаштував окремий «зал Констебла».

Оскільки батько був натурою палкою, з підприємницькою жилкою, з розвиненим естетичним смаком, то ця ідея досить швидко була ним реалізована. Він почав брати твори художників у рахунок за товари, які вони брали у нього в лавці. Невдовзі почав купляти роботи у відомих художників: О. Декана, Т. Руссо, Ж. Дюпре. Поступово володар лавки набув слави як знавець і друг художників. Оскільки рік від року ширилося коло митців, які вже були знаними, зростала й кількість клієнтів. Поступово лавка стала своєрідним клубом, місцем зустрічей всіх

шанувальників образотворчого мистецтва. Серед них були й VIP-персони того часу, зокрема принци Орлеанські. Володар лавки симпатизував тим художникам, які проторювали нові шляхи у мистецтві: Коро, Гаварні, Мілле, Діаз. У міру своїх можливостей, підтримував їх матеріально. На початку 1830-х рр. було вирішено відкрити філію, яка б займалася виключно реалізацією картин і товарів для художників.

Слід зауважити, що операції з продажу творів мистецтва приносили сімейству мізерні прибутки. Тих, хто займався арт-бізнесом у ті роки можна було перерахувати на пальцях однієї руки! В основному ці фірми надавали послуги у галузі прокату картин і малюнків для коледжів та приватних шкіл. У 1845 р. світ побачили два томи репродукцій з картин під назвою «Галерея Дюран-Рюеля». Невдовзі батько заохочує до своєї справи сина Поля. Виставки, розпродаж картин давали можливість молодому маршану прискіпливо оцінювати творчість різних художників. Сильне враження справили картини Делакруа і Коро. І все ж ціни на твори художників-новаторів залишалися доволі низькими. Так, наприклад, у 1850 р. Т. Руссо призначив такі ціни на свої першокласні роботи: від 275 до 990 франків.

Головним напрямом своєї діяльності П. Дюран-Рюель визначив, по-перше, мистецтво школи 1830 року і захист художників-новаторів – імпресіоністів. Новоспечений маршан починає діяльність у ті часи, коли з історичної сцени сходять аристократи і єдиними меценатами для художників стають торговці картинами. На відміну від представників вищих верств суспільства, маршан – це не тільки любитель прекрасного, але й азартний гравець. В результаті такої запальної гри він отримує прибуток, який дозволяє йому мати можливість проводити інші операції, вкладати гроші в інші твори. Публіка в основному була вихована на салонному академічному мистецтві і всілякі новації зустрічала прохолодно, а інколи агресивно. Так, наприклад, в імпресіонізмі вона вбачала не тільки незрозуміле їй мистецтво, але й соціальну загрозу.

В особі П. Дюран-Рюеля поєдналися і знавець мистецтва, і підприємець. На його думку, твір мистецтва по-справжньому захоплює людину лише тоді, коли їй належить. Поступово сформувалися принципи П. Дюран-Рюеля як маршана, які він висловив таким чином: *«Справжній торговець картинами повинен бути також любителем і знавцем, готовий поступитися*

очевидною сьогоднішньою користю заради своїх художніх прихильностей та віддаючи перевагу не об'єднанню зі спекулянтами, а боротьбі з ними».

На початку своєї діяльності Дюран-Рюель почав скуповувати твори тих художників, які не знайшли широкого визнання. Згодом було зібрано значну колекцію, але з часом виявилось, що ризик виправдав себе. За картину Делакруа «Вбивство єпископа льєжського» він заплатив у 1868 р. 46 тис. франків. Майже через півстоліття ця картина уже коштувала 205 тисяч франків, тобто її вартість зросла у 4,5 рази.

Зосередивши свою увагу на сучасному мистецтві, Дюран-Рюель витрачав гроші на твори старих майстрів. Він не міг спокійно спостерігати, за якими низькими цінами вони продавалися. Так наприклад, до його колекції попала робота Рембрандта «Давид і Саул», яку він придбав на аукціоні за 12 500 франків у 1869 році. Через тридцять років її придбав музей у Гаазі вже за 200 тисяч франків.

Становлення Дюран-Рюеля як торговця творами мистецтва було непростим. Декілька помилок, яких він припустився підірвали ведення справ. Ситуацію ускладнила й економічна криза у Франції у 1880-х рр., банкрутство провідних банків. Цікаво, що причину невдач у деяких випадках він пояснював й тим, що він занадто захоплювався *«творіннями великих художників»*, але від чого страждав як комерсант.

Обережно відносився до виставок, пояснюючи це таким чином: якщо виставки вигідні художникам, то вони заважають торгівельній справі. Ось як він пояснював цей парадокс: *«Покупці бачать на них занадто багато речей відразу, вагаються, прислуховуються до відгуків інших відвідувачів і в кінці кінців, вирішують зачекати з покупкою. Крім того, у великій залі будь-який предмет здається маленьким, отже, і ціна, яку запрошують за картину, вважається занадто високою, чого не було б, якби картини оглядалися у маленькому приміщенні»*. На думку маршана, твір мистецтва повинен мати «ореол таємниці» і якщо показати відразу всі шедеври покупцеві, то він, як правило, жодного не придбає, але зробить цю покупку в іншому місці за більшою ціною менш примітних картин, але краще репрезентованих.

Справою життя Дюран-Рюеля стала підтримка і реалізація творів художників-імпресіоністів, з творчістю яких він

познайомився на початку 1870-х років і яких називав «мої нові друзі». Від цього часу маршан стає їхнім покровителем і майже єдиним на початку покупцем. Друга виставка імпресіоністів (1876 р.) проходила у художній галереї Дюран-Рюеля. Перечитуючи листи художників 1870-80-х рр. до Дюран-Рюеля, помічаєш одну деталь. Всі вони, як правило закінчуються проханням вислати 100-300 франків. За роботи К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслея на початку він платить від 200 до 300 франків. Але вже на початку 1900-х постає зовсім інша картина. Не всі погоджуються з цінами, запропонованими маршаном, зокрема К.Моне і К. Піссарро. Ще у 1895 р. К. Піссарро зазначає: *«я тепер розраховую тільки на Дюрана та ще й радий, що він бере мої роботи, хоча б і за низькими цінами»*. Цікаво прослідкувати динаміку зростання цін на роботи імпресіоністів, зокрема Клода Моне. Одного разу Дюран-Рюель придбав у одного маклера 5 картин К. Моне за 100 франків, але такі низькі ціни пояснює й сам маршан тим, що в ті час полотна Моне, виставлені у нього, майже не привертали до себе уваги публіки.

На аукціоні імпресіоністів 1875 р. ціни на твори К. Моне коливалися від 165 до 325 франків. Його славнозвісна картина «Весна» була продана тоді всього за 205 франків. А через 25 років її придбав Хуго фон Чуді для національної галереї у Берліні за 40 тисяч франків. На розпродажу колекції Гошеде у 1878 р. Дюран-Рюель придбав 12 полотен цього художника за 2207 франків. Ціна була різною – від 60 до 505 франків. Таким чином, твори К. Моне, які через десяток років почали користуватися великим попитом, оцінювалися у середньому по 183,9 франків. Ще більш низькою на цьому аукціоні стала оцінка робіт А. Сіслея, у середньому його роботи оцінювалися по 114,5 франків. У 1884 р. К. Моне визначав ціни на свої твори для Дюран-Рюеля – від 300 до 900 франків, у 1886 р. – від 800 до 1200 франків, у 1892 – від 2 до 6 тисяч. В одному з листів 1896 р. митець зазначає, що готовий продати картину «Крижини», але не менше, ніж за 12 тисяч! Через два роки полотно «Болотне латаття» оцінюється ним від 6,5 до 7 тисяч. За 6750 франків у 1899 р. К. Моне придбав на аукціоні картину Сезанна «Сніг, що тане у Фонтенбло».

На порядок вищими стають ціни на початку ХХ ст. «Ранок» (1909) коштує вже 14 тисяч. У 1918 р. Моне просить за «Став з лататтям» 20 тисяч, а за «Розлив у Живерні» – 16 тисяч. Приблизно у таку суму оцінює «Берег річки Ета» у 1920 р. –

18 тисяч, але набагато більше полотно «Крижини на Сені у Пор-Вілле» – 50 тисяч франків. Навіть з таких підрахунків видно, що за 38 років ціни на твори Клода Моне піднялися з 200 до 50 тисяч франків. У 2003 р. на аукціоні Сотбіс пейзаж К. Моне «Латаття» було продано за 10 млн 424 тисячі доларів.

Незважаючи на те, що і художник, і маршан мали справу з грошами, що привносило в їхні взаємини певні непорозуміння, К. Моне високо цінував діяльність Дюран-Рюеля. *«Я завжди буду пам'ятати, чим мої друзі і я сам зобов'язані Вашому незабутньому батьку»*, – написав він у листі до сина маршана після смерті його батька.

Ставка на творчість імпресіоністів з одного боку, надала можливість маршанові відкрити для себе новий ринок збуту картин, які він потім з успіхом почав реалізовувати і в США. З іншого боку, цей сміливий крок мав для нього й негативні наслідки, що позначилося на втраті солідних клієнтів, які до цього із задоволенням брали роботи митців школи 1830 р., так тоді називали художників-романтиків і реалістів початку ХІХ століття.

Звичайною практикою для Дюран-Рюеля став перепродаж робіт. Так «Бігові дрозди» Дега він продав співаку Гранд Опера і колекціонеру Ж.-Б. Фору за 1500 франків, а через 15 років викупив у нього за десять тисяч. У своїх спогадах маршан вказує, що полотна імпресіоністів зростали у ціні за 20–30 років з однієї тисячі до 150 тисяч франків.

Уже наприкінці ХІХ ст. ціни на роботи імпресіоністів стрімко злітають уверх. Так картина «Туалет» О. Ренуара була придбана колекціонером Дюре за 140 франків, потім її придбав Дюран-Рюель у 1894 р. за 4200 франків, а на початку ХХ ст. останній продав її до США за сто тисяч франків. Ситуація на арт-ринку, як бачимо, поступово змінювалася на краще, що позначилося на збільшенні цін на твори мистецтва. Велику роль у цьому процесі зіграв Поль Дюран-Рюель, який завдяки геніальній інтуїції, сміливості та впертості зумів поставити справу по реалізації творів імпресіоністів на широку ногу. Гадаємо, що деякі принципи арт-бізнесу, визначені цією людиною, варті уваги і в наш час.



ПОЛЬ ГОГЕН: «Я ОХОЧУСЯ ЗА ГРОШИМА»

Вагоме місце у становленні мови мистецтва ХХ ст. займає французький художник постімпресіоніст Поль Гоген (1848–1903). Разом із Ван Гогом, Сезанном і Сьора він торував шляхи розвитку сучасного мистецтва. Один з перших Гоген сформулював думку про те, що еквівалентом світла є не світло і тінь, але чистий колір. Роздуми митця щодо можливості передавати характер художника за допомогою лінії та фарби дозволяє віднести його й до символізму. У програмному творі «Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?» (1897) художник підбив підсумок своїм творчим пошукам, що підвели митця до заперечення середземноморської греко-латинської цивілізації і раціоналізму взагалі.

Гармонію людини із навколишнім світом він вбачав у поверненні до первісного життя. Саме це й сприяло втечі Гогена з цивілізованої Європи до океанійських земель. Значення творчої спадщини Гогена полягає і в тому, що в ній відчутне бажання відійти від опису зовнішнього світу, звертаючись до внутрішнього світу художника з його таємницями і протиріччями. У подальшому ідеї Гогена були плідно розвинені у фовізмі, експресіонізмі та абстрактному мистецтві.

Початок життєвого шляху, здавалося б, не передвіщував в ньому художника. Дитячі роки пройшли в Перу, потім – служба у торговому та військовому флоті. Зробив гарну кар'єру на фінансовому поприщі – на біржі та в банку. Очевидно безпосередній поштовх до занять мистецтвом Гоген отримав у будинку банкіра Гюстава Ароза – колекціонера і шанувальника образотворчого мистецтва. Не виключено, що під впливом цієї людини майбутній художник почав збирати і свою колекцію, в якій

перевагу віддавав художникам-імпресіоністам. Згодом за неї було виручено 15 тисяч франків.

Після краху біржі, на якій працював Гоген, вдача відвернулася від нього. У листах до художника Піссарро і друга Шуффенекера (також банківського працівника), Гоген проводив думку про те, що і в живопису він мав би досягти успіху так, як він це зробив, працюючи на біржі. Загнаний невдовзі у глухий кут фінансових проблем, він прийшов до висновку про те, що врятувати його може лише живопис. Одним з перших, хто по-справжньому оцінив мистецтво Гогена був Едгар Дега, у колекції якого було дев'ять картин митця таїтянського періоду. У листі до дружини, написаному у листопаді 1889 р., Гоген розмірковує над своїм призначенням художника, яке утім не може давати швидкі фінансові результати. В його картинах, продовжував розвивати думку митець, знаходився капітал – майбутнє для дітей: *«Ось чому я займаюсь своїм мистецтвом, яке ніщо (в грошах) у цей час /.../, але багато обіцяє у майбутньому»*. Художник працював у тяжких умовах, витрачаючи 1 франк у день на їжу і 2 су на табак: *«Так що мене не можна пострікнути у тому, що я насолоджуюсь життям»*.

Твори Гогена викликають подив у глядачів виставок, але *«продаються дуже важко»*. Перебравшись на Таїті Гоген попадає ще в більшу фінансову скруту, ніж у Франції. Надія на те, що його твори будуть продаватися у Парижі не виправдовуються, а між тим, з гіркотою зазначав він, *«коли я був у Франції, мені удавалося виручати близько 2000 франків»*. На щастя, вдалося продати дві різьблені скульптури з дерева за 300 франків. У той же час, як у Данії – батьківщині дружини, фінансові справи Гогена помітно поліпшилися. Виручка від продажу чотирьох полотен в Копенгагені становила 1500 франків.

Попитом користувалися і ранні твори художника. Зокрема один етюд, написаний у 1876 р., придбав один датський художник за 900 франків. Організаторам своєї виставки у Парижі, Гоген надіслав твори таїтянської тематики, оцінюючи їх при цьому лише у 600 франків. У залежності від розміру полотна та їхньої значимості, ціна на них, на думку митця, може коливатися від 600 до 800 франків. Картину *«Дух померлих не дримає»* він оцінив у 2000 франків. Велика відстань не дає можливості Гогену проконтролювати фінансові операції з проданими картинами. Посередники намагаються заробити на його мистецтві

бодай невеликі гроші, утаємничуючи від художника правдиві ціни. Все це викликає справедливий гнів митця. Продовжують надходити радісні новини з Данії, де успішно продавалися його твори. На його думку, Данія – маленька країна з обмеженими фінансовими можливостями, тож не можна сподіватися на те, що це буде довго продовжуватися. Отримавши пакунок з картинами з Данії, приходять до висновку про необхідність ведення реєстру полотен із зазначенням ціни. У листі до дружини Гоген пише: *«В даний момент торговці картинами збирають всі мої старі речі, намагаючись отримати їх за доступною ціною»*. Так один із зимових пейзажів, який Гоген подарував одній особі, було продано за 500 франків.

Не виправдала фінансових надій і персональна виставка Гогена, на якій експонувалося 44 картини, з яких 41 була написані на Таїті. Ніхто з її глядачів не виявив бажання придбати бодай одну роботу митця. Художник прагнув зрозуміти причини свого фіаско. У результаті художник прийшов до невтішного висновку: *«Я установив дуже високі ціни: в середньому 2–3 тисячі франків»*. Така цінова політика ґрунтувалася на тому, що Гоген не хотів демпінгувати по відношенню до цін на твори імпресіоністів. Очевидно й пропозиції у 1500 франків не вдовольнили художника, хоча, зазначав він у листі до дружини у грудні 1893 р., *«зараз на художньому ринку така ціна як 1000 франків зовсім не є величезною»*.

Інший результат був на розпродажу картин Гогена у 1891 р. на аукціоні в отелі Дрюо. Він приніс прибуток організаторам аукціону від проданих творів у 9635 франків. Одну з своїх робіт викупив Гоген. У цьому ж році інший маршан – Дюран-Рюель вперше купив три картини художника за 1500 франків. У цьому ж році він придбав «Нічний пейзаж» всього за 200 франків.

У 1895 р. Гоген назавжди покинув Францію. Який прожитковий мінімум був у художника на Таїті? Він витрачає приблизно 100 франків на місяць, але один за одним надсилає листи до Європи, в яких звучить одна й та ж сама тема – гроші. Такий жалюгідний стан митець пояснював наступним чином: *«Чимало людей завжди знаходять опікування, тому що їх вважають безпомічними і уміють просити. Мені ніхто ніколи не сприяв, тому що мене вважають сильним і тому що я завжди був занадто гордим»*. В його голові народжуються різноманітні ідеї, які повинні поліпшити фінансову ситуацію. Зокрема у листі до

приятеля та цінителя мистецтва Данієля де Манфреда, у червні 1896 р., він запропонував такий засіб, який дозволив би допомагати бідним художникам. Суть цієї пропозиції зводилася до того, щоб виплачувати певну суму грошей (на манер ренти) за певну кількість картин, які художник повинен був віддавати. В результаті обрахувань виходило, що така комбінація принесла б прибуток художнику у 2400 франків на рік. На думку Гогена, це були мінімальні гроші, адже 200 франків на місяць заробляв на той час простий робочий! Обурюючись від того, що не може заробити 2500 франків на рік, у той час, як інші художники, наприклад, Дені, мають на рік до десяти тисяч франків.

Проявляючи інтерес до творчості самобутнього художника, маршани однак не поспішали вкладати в його мистецтво солідні суми. Навпаки, прагнули якомога дешевше заплатити за картини з метою подальшої спекуляції. На початку 1900-х рр. відомий французький маршан А. Воллар придбав дев'ять картин Гогена, відправлених митцем до Парижа, за сміхотворну суму в 1000 франків. У листі до нього, написаного у січні 1900 р., Гоген торкається теми щодо ціни на свої роботи, пропонуючи маршану виплачувати йому 200 франків щомісяця за картину. При цьому зазначав, що їхня максимальна кількість не перевищуватиме 25 полотен на рік, запевняючи маршана, що *«буду надсилати тільки Мистецтво, а не товар для заробітку»*. Він також запевнив, що у нього *«дуже мало картин»*, кількість яких сягала 300 полотен. Інші твори знаходилися у приватних колекціях або за кордоном, у Данії та Швеції. Отже не треба хвилюватися, що маршану доведеться постійно їх викупувати, а ціна у 200 франків – це ціна для початківця, а не для людини з міцною репутацією. У результаті переговорів Воллар запропонував художникові фіксовану ціну у 300 франків щомісячно за рахунок картин.

Чималу підтримку також надавав Гогену торговець картинами Тео Ван Гог – брат Вінсента Ван Гога. У січні 1888 р. він придбав за 900 франків три полотна, у тому числі «Мангове дерево», а наступного року продав ще одну роботу Гогена – «Пастуха і пастушку» за 400 франків. Інколи Тео перепродавав твори Гогена, отримуючи невеликий прибуток. У 1890 р. він придбав натюрморт «Апельсини і лимони» за 225 франків, а потім продав за 300 франків. Всіляко підтримуючи брата, Тео запропонував Гогену щомісячну ренту в 150 франків при умові

останнього поїхати в Арль, де працював Вінсент, а за це Гоген повинен був віддавати по одній картині. Ці умови були прийняті художником.

Твори Гогена прикрашали колекції московських колекціонерів С. Щукіна і М. Морозова. «Відкрив» мистецтво Гогена М. Морозов. З посмертної виставки Гогена він придбав чотири картини, загадково зазначивши при цьому (за переказами К. Коровіна): «Щось є... Явно є. Це тобі не імпресіоністи».

За переказами сучасників, узнавши про те, що твори Гогена невпинно піднімаються у ціні, М. Морозов відвіз їх до Парижу, продав їх, але тут же знову викупив назад. У зібранні російського колекціонера було одинадцять кращих творів художника, зокрема «Таїтянські пасторалі» (1892, Державний Ермітаж).

У маєтку С. Щукіна творам французького художника було відведено головну стіну парадної їдальні. За переказами, колекціонер заплатив за одну з програмних картин художника «Збір плодів» (нині знаходиться у Державному музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна у Москві) сто тисяч франків. Цю картину Гоген відправив незадовго до смерті в Париж для продажу. Від одного покупця надійшла пропозиція придбати її за 1000 франків, що було дуже дешевою ціною на той час. Після смерті Гогена ціни на його твори почали стрімко зростати. Купівля С. Щукіним цього полотна за указану суму відбивала загальну тенденцію щодо підвищення цін на твори постімпресіоністів на початку ХХ ст. За картину Гогена «Mata Mua» у 1989 р. покупці заплатили 24 млн USD.

У списку 500 найдорожчих предметів мистецтва (Kunst AM Top 500 Artworks) вміщено 10 творів. Під № 16 твір Гогена «Maternite» (1899 р., 94,6 x 61), який був проданий у 2004 р. за 39 млн 208 тисяч USD; № 43 «Mato Mua (In Olden Times)» (1892, 87,5 x 65,5) – 24 млн 200 тисяч USD; № 136 «Incantion» (1902; 66 x 76); № 173 «Te Fare Hymenee (La Maison Des Chants)» (1892; 50,3 x 90) – 11 млн 220 тисяч USD; № 188 «Entre Les Lys» (1889; 92 x 73) – 11 млн USD; № 231 «La Maison» (1892; 73 x 92) – 9 млн 290 тисяч USD; № 306 «Tahitiennes Pres D'un Ruisseau» (1893; 73 x 92) – 7 942 810 USD; № 384 «L'allée Des Alyscamps, Arles» (1888; 72,5 x 92) – 7 025 550 USD; № 399 «Ferme En Bretagne (II)» (1894; 92,8 x 73,7) – 6 млн 820 тисяч USD; № 423 «Femmes Au Bord De La Riviere» (1891–1893;

31,8 x 40) – 6 млн 606 тисяч USD; № 438 «Nature Morte Aux Mangos» (1891–1896; 30,4 x 47,4) – 6 млн 530 тис. 909 USD;

У рейтингу 50 найбільш цінних майстрів (за сукупністю вартості творів, які включені до списку Kunst AM Top 500), ім'я Гогена займає дев'яту позицію з середньою вартістю за картину у 12 462 724 USD. Сукупна вартість творів у номінальних аукціонних цінах з урахуванням премії покупця становила 149 млн 552 тис. 689 USD.

Одна з робіт таїтянського періоду «L'apparition» з приватної колекції, була оцінена експертами у 15 млн USD. У 2005 р. на аукціоні Сотбіс було виставлено на продаж графічну роботу Гогена оцінену експертами в 13 200 фунтів.



ВАН ГОГ: «У МИСТЕЦТВА НЕМАЄ ГІРШИХ ВОРОГІВ, НІЖ ТОРГОВЦІ КАРТИНАМИ...»

«Я б найкраще нічого не продавав, якщо б це було можливо», – ці слова належать голландському художнику Вінсенту Ван Гогу, але як вони перегукуються з репінськими словами, які ми цитували у статті про І. Репіна: *«Мені приємніше за все було б ніколи не продавати своїх картин»*. Виявляється, діалог митців можливий і у площині відношення їх до проблеми ціноутворення, ставлення до реалізації продукту творчості.

В особі Вінсента Ван Гога (1853–1890) маємо людину, яка займалася на початку своєї кар'єри арт-бізнесом. У період з 1869 по 1875 рр. Ван Гог торгував творами мистецтва у Гаазі, Лондоні та Парижі, будучи співробітником знаної тоді компанії «Гупіль», організованої на початку ХІХ ст. Адольфом Гупілем. З середини століття вона уже мала вплив на художньому ринку від Лондону до Нью-Йорку. Ця ж справа зацікавила і брата художника Тео, який розпочав службу з 1873 р. у брусельській філії фірми Гупіль. У родоводі Ван Гогів ця професія була поважною. Дядько Вінсент у Гаазі торгував сучасним живописом, маючи картинну галерею, популярну в місті. У подальшому він продає її паризькій фірмі Гупіль, яка стає гаазькою філією. Саме його слово було вирішальним на сімейній раді щодо подальшої долі юного Вінсента. Інші два брати батька художника – Корнеліус і Хендрик, оберталися у сфері арт-бізнесу.

Проте такий вид діяльності не стає справою життя Вінсента. На початку своєї кар'єри він досить оптимістично дивиться у майбутнє: *«Це чудова справа, чим довше служиши, тим краще бажаєш працювати»*, – зазначає він у листі до брата. Праця у

престижній фірмі надає йому можливості безпосередньо спілкуватися з творами мистецтва. Він заробляє більше тисячі флоринів у рік. Але її керівництво бере на комісію тільки такі картини, які мають попит на арт-ринку. Автори таких творів – поважні академіки, лауреати Римської премії. Але це зовсім не те, що хотів би продавати Ван Гог.

Рішення стати художником потягнуло низку проблем, у тому числі й таку: як заробляти на життя. І вирішення цієї проблеми митець бачить у тому, щоб продавати твори. На думку Вінсента, це повинні бути малюнки *«пристойні, гідні для продажу...»* Інакше кажучи, художник не мислить себе поза межами тенденції розвитку сучасного йому мистецтва. Але відсутність відповідної професійної освіти, а головне – інше розуміння мистецтва не дає можливості зайняти місце на арт-ринку. Він намагається всіляко обмежити себе у витратах, купляючи тільки необхідне. Поступово доходить у витратах до суми у сто франків. Це той мінімум, без якого не прожити... Оволодіння секретами майстерності потрібно йому для того, щоб продавати роботи. Ця думка весь час переслідує художника. На початку, надію щодо продажу йому надають вчителі, зокрема А. Мауве, який запевняє Вінсента, що він *«досить швидко зможе працювати на продаж»*.

У листах з Гааги та Еттена Ван Гог з оптимізмом неодноразово заявляє про те, що уже буквально через декілька місяців він зможе робити малюнки, які він зможе реалізувати. Це звучить дисонансом, враховуючи постійні витрати на майстерню, матеріали для малювання та живопису. Допікає і батько. Він контролює кожен цент, який витрачає його син. Звертаючись до брата, митець благає знайти покупця, розмірковуючи, якщо у нього була б можливість, він міг би притримати все, що робить Вінсент, але через рік *«я виручив би за них більше, ніж тепер»*.

У результаті впертої праці з натури, у Ван Гога змінюються й естетичні ідеали. Інколи, у важкі хвилини життя, його тягне *«на що-нибудь отаке модне»*, але художник говорить собі: треба залишатися самим собою у мистецтві і виражати у грубій манері сувору правду життя. Резюме його думок з цього приводу має вже інший зміст: *«Я не стану ганяти сумок за любителями і торговцями картинами; хто забажає, той сам прийде до мене»*.

Самовідданість, з якою художник служить мистецтву надає ще більшої впевненості Вінсенту. У одному з листів він пророческо заявляє: *«мене вкрай здивує, якщо з плином часу мої роботи не*

почнуть продаватися так же жваво, як роботи інших художників; відбудеться це зараз чи пізніше – інше питання...» Але реалії життя суворі та жорстокі. Малюнки та живопис не знаходять жаданих покупців. Виникає ідея створення кооперативу голландських художників, які б друкували та розповсюджували свої малюнки для робітників та селян, але, як й інші ідеї митця, вона не втілилася у життя.

Ціну на етюди Ван Гог визначає у залежності від того, скільки коштів було вкладено у моделі та матеріали живопису. При цьому він категорично заявляє: *«я вважаю, що вони коштують тих грошей, які я витрачаю на них»*. Якщо він за рік напише 50 етюдів по 100 франків за кожний, то вважатимемо, зазначає Вінсент, що він *«заслужив право їсти і пити»*.

Для Ван Гога характерне специфічне розуміння арт-ринку. Продаж творів мистецтва він розуміє не як процес, але лише як засіб існування для художника. Твори мистецтва, зазначає він *«створюються не так, як це вважають собі торговці картинами»*. Антикварний бізнес, на думку художника, переживав на той час кризу. У нього немає впевненості у тому, що *«непомірні»* ціни на шедеври залишаться довгий час незмінними. У той же час, повинні минути роки, коли ціни на полотна імпресіоністів стануть стабільно високими, вважає Вінсент. Гонитва за грошима залишає байдужим художника. Для Ван Гога набагато важливіше отримувати 150 франків на місяць, ніж 1500 франків за результати роботи в іншому ремеслі, навіть якщо це ремесло буде називатися торгівля картинами.

Не дивлячись на те, що торгівля творами мистецтва пов'язана безпосередньо з мистецтвом, вона, за думкою художника, стала схожою на банківські спекуляції. Придбання творів мистецтва багатими людьми відбувається так не тому, що вони вбачають в них мистецьку цінність цих творів; для них немає різниці між тьольпаном та картиною. Покупці керуються тільки поняттями моди. Він скептично дивиться на майбутнє арт-бізнесу. Ціни на Ф. Мілле та К. Коро знижуватимуться, а не підніматимуться – такий сумний висновок робить у розпачі художник. Та незалежно від того, будуть мати високу ціну твори художників, перед якими схиляє голову Ван Гог, чи ні, але Рембрандт залишиться назавжди для нього Рембрандтом.

Утримання за рахунок брата Тео пригнічує Вінсента. Рефреном постійно звучать у листах до брата слова: *«Гроші, які ти*

мені даєш і яких я у тебе прошу більше, ніж завжди, я поверну тобі своєю працею». Фантазуючи, висуває таку ідею: він згодний на те, щоб якийсь торговець картинами забезпечував його харчами, фарбами, а він з радістю буде продавати йому свої картини із значною знижкою, тобто практично задарма.

М'яка вдача художника не може будувати стосунки виключно на прагматичних розрахунках. Показовий з цього приводу один випадок, про який Вінсент розповідає братові. Одному знайомому, який мав гроші, сподобалася робота Ван Гога. І замість того, щоб продати її, він подарував твір, відчуючи при цьому *«приплив такої впевненості у собі, що не зміг продати цю роботу»*. Інший приклад: на запит одного дилера щодо ціни на його твори, відповідає тому, але при цьому зазначає, що не буде вступати у суперечку з ним, а ціна цікавить його лише з огляду на те, що гроші потрібні для існування на цьому світі. У березні 1882 р. дядько митця Корнеліус замовляє племіннику серію з 12 пейзажів – краєвиди Гааги. Кожний малюнок оцінюється автором у два з половиною флорина, всього – 30 флоринів.

Продаж малюнків за таку невелику суму залишив у художника гіркий присмак. Він не бажає робити красиві картинки для задоволення потреб буржуа, але саме він диктує ціну на мистецтво. У листі до Тео зазначає, що його мало цікавить комерційна вартість його робіт, набагато важливіша художня цінність твору. Ціна твору, продовжує розмірковувати Вінсент, цікавить з тієї точки зору, що гроші забезпечують художнику нормальне існування. Словосполучення *«продажна цінність»* для Ван Гога *«гірше чуми»*. У листі від 1 листопада 1882 р. він категорично заявляє: *«у мистецтва немає гірших ворогів, ніж торговці картинами...»*, а торгівля творами мистецтва – лише форма *«організованого грабіжництва»*. Правда при цьому, якби у виправдання додає – володарі великих художніх фірм, що спеціалізуються на продажу творів мистецтва заслуговують на високу похвалу за своє опікування над художниками.

У Парижі Ван Гог перебуває всього два роки з 1886 по 1888 рр. Тут він знайомиться з імпресіоністами, а також вперше репрезентує паризькій публіці свої твори. І, як видно за тоном його листів, його не полишає думка щодо продажу робіт. Він знаходить чотирьох торговців картинами, які погодилися виставити етюди Ван Гога по 50 франків за кожний етюд. Таку ціну він не вважає занадто високою, але погоджується при цьому

з тим, що йому треба стати на ноги. Для цього слід погоджуватися й на більш дешеві ціни, реалізуючи їх навіть по собівартості. Вінсент продовжує вивчати паризький художній ринок і робить наступний песимістичний висновок: *«Торгівля йде тут зовсім не жваво»*.

Попитом у великих ділків від мистецтва користуються лише «імена»: Мілле, Делакруа, Коро, Добіньї, Дюпре, роботи яких продаються за *«несувітними цінами»*. Твори молодих митців реалізуються задешево. Ось чому, розмірковує митець, якщо б він запросив за етюд більше 50 франків, не отримав би взагалі нічого. Палітра Вінсента висвітлюється саме у Парижі завдяки імпресіоністам та японським гравюрам. Він вважає, що за допомогою кольору можна виражати емоції та настрої художника. З цих пір Ван Гог виробляє свою власну мову, виразником якої стає колір. Безмежна віра у колір та його можливості призводить знову до пророчого висновку: згодом публіка буде платити і за колір! Але у Парижі у нього не купили жодної роботи. Деякі його картини пішли з молотка торгів збанкрутілого кафе «Тамбурін», від декількох сантимів до одного франка за десяток.

За написаний у Парижі Вінсентом портрет «папаша» Тангі, який займався торгівлею матеріалів для митців, останній призначив «несувітну» на думку покупців ціну в 500 франків, мотивуючи її тим, що у нього просто немає бажання продавати цей портрет. Після смерті Тангі портрет придбав скульптор Роден. Тангі розробив свою шкалу оцінки творів, наприклад картини Сезанна оцінював за розмірами: великі полотна – по 100 франків, а маленькі – по 40 франків.

На французькій землі він намагається втілити у життя ще одну ідею відносно асоціації художників, де кожний з митців передавав би у її власність значну кількість творів з подальшим розподілом як прибутків від продажу, так і збитків. Він не вірить у те, що асоціація проіснує довго, але якийсь час можна було б жити і працювати. У той же час, він з недовірою відносився до ідеї передавати картини банкірам. Написати картину так же важко, як і знайти алмаз, але якщо художник написав таку картину, відтоді він повинен тримати ціну на неї на належному рівні. Час написання твору не впливає на його ціну, Вінсент пише інколи по три полотна на день. Так само, як і Уїстлер, він міг би сказати, що до написання картин він йшов все життя. Віра у кінцевий результат – визнання цінності своїх

картин та їхньої належної оцінки не залишала Ван Гога і в Арлі, на півдні Франції.

У листах цього періоду все частіше зустрічаємо самооцінку творів. Він вірить у те, що наступлять часи, коли за «Соняшники» який-небудь шотландець або американець віддасть 500 франків. Але у дійсності, за картину Ван Гога «Червоні виноградники в Арлі» (1888) Анна Бок (портрети її брата Е. Бока Вінсент зробив у Арлі) заплатила 400 франків. Саме цю картину придбав у Парижі відомий російський колекціонер Іван Морозов до своєї колекції. Це про нього казали, що це той *«росіянин, який не торгується»*. Поряд з творами російських художників, його увагу привертають представники новітніх напрямків західно-європейського мистецтва, зокрема А. Сіслей, К. Моне, П. Сезанн, П. Боннар, М. Дені, П. Гоген. Він перший оцінив і придбав твори фовістів (Вламінк, Дерен, Марке). У той час, коли у Парижі маршани і дилери вагалися щодо належної оцінки цих художників, російський колекціонер виправдано ризикував, купляючи їхні картини. У виборі творів до колекції довіряв порадам Валентина Серова. Саме той порекомендував І. Морозову придбати з виставки Ван Гога у паризькій галереї Дрюе «Червоні виноградники в Арлі» та «Прогулянку ув'язнених» (обидві – Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, Москва). Крім цих речей Ван Гога, у колекції І. Морозова були роботи голландського митця: «Хижини» (1890, тепер – Державний Ермітаж, Санкт-Петербург) та «Нічне кафе» (1888, тепер – художня галерея Йельського університету, США).

Твори Ван Гога увійшли до колекції Сергія Щукіна – видатного представника російського збиральництва початку ХХ століття. Він один з перших познайомив російського глядача з творами імпресіоністів. Особливо цінував Матісса, замовляючи йому роботи. У 1905 р. колекціонер придбав «Арену в Арлі» (1888), «Куш» (1889), обидві тепер – Ермітаж, Санкт-Петербург), а в 1908 р. – «Портрет доктора Рея» (1889, тепер – Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, Москва), «Спогади про сад у Еттені» (1888, тепер – Державний Ермітаж, Санкт-Петербург). Всього чотири картини Ван Гога, але кожна з них є особливим явищем у цих жанрах. Принагідно зазначимо, що галерея С. Щукіна мала великий вплив на долю російського живопису у 1900-ті рр., зокрема, на художню манеру «Бубнового валета». На жаль, не залишилося жодних відомостей щодо ціни,

за яку обидва колекціонери придбали роботи Ван Гога, але враховуючи те, що наступав час визнання таланту і самотності художника родом з голландського містечка Гроот Зюндерт, можемо припустити, що вартість полотен Ван Гога сягала вже тисяч франків.

Процес ціноутворення на твори Ван Гога має приблизно таку динаміку: 400 франків (у кінці XIX ст.), 20 тис. USD (1930-ті рр.), більше одного мільйона USD (1970-ті рр.), більше 50 мільйонів (1980-ті рр.), 89,5 мільйонів USD – 1989 р.). Будучи у Франції російський художник Р. Фальк у одному з листів 1932 р. зазначає, що на одному з аукціонів *«була продана картина Ван Гога за 300 000 франків»*. Але цей франк був нижчий у п'ять разів за довоєнного (1914 р.). У перерахунку на новий франк після 1960 р., ця сума була у сто разів меншою.

У XX ст. за Ван Гогом закріпилася слава найдорожчого художника, твори якого коли-небудь продавалися б у світі. Однією з найбільших заслуг художника слід вважати те, що від Ван Гога почали цінувати не стільки наслідування художника традиціям, скільки індивідуальну манеру виконання. З кожним роком ціни на Ван Гога піднімаються з шаленою швидкістю.

Які ж ціни пропонуються за роботи Ван Гога наприкінці XX ст. на аукціонах? Живописний натюрморт (41,5 x 33), виконаний у 1886 р., було продано на аукціоні Сотбіс у 1980-х рр. за 1 млн 300 тис. USD. Не меншою за ціною є і продаж інших постімпресіоністів: Сезанна, Дега, Гогена. Але зважимо на розміри! Ціна за картину Ван Гога *«Портрет доктора Гаше»*, продана у 1990 р. установила рекорд усіх продаж у світі – 89,5 млн доларів. До цього рекорд також належав Ван Гогу; його *«Соняшники»* (1889) у 1987 р. придбали з аукціону Крісті за 24 750 000 фунтів стерлінгів. Величезна працездатність художника обумовила те, що і на початку XXI ст. знову з'являються твори Ван Гога у різних куточках планети, зокрема у 2000 р. на аукціоні у Джакарті на продаж було виставлено твори Ренуара, Пікассо і Ван Гога.

Нещодавно токійський музей образотворчого мистецтва Гіндза вирішив продати з аукціону картину невідомого художника *«Голова селянки»* (1885; 21 x 35 см), яка до цього входила до колекції японського художника Кадзумаси Накагави. Музей намагався виручити за неї усього від 80 до 160 доларів. Але після атрибуції цього полотна співробітниками музею Ван Гога,

виявилось, що ця робота належить пензлю самого Ван Гога! Відразу ж змінилася початкова аукціонна ціна, яка становитиме тепер не менше 250 тисяч доларів.

До 150-річчя від дня народження митця у музеї Ван Гога в Амстердамі відбулася низка заходів з цього приводу. Ось як про-реагувала на таку увагу правнучка його брата Тео: *«Він був людиною, яка обернулася б спиною до всього цього або зробила ще що-небудь, якби він став знаменитим при житті»*.



ЕДГАР ДЕГА: «ЯК Я НЕНАВИДЖУ ПРОДАВАТИ; Я ВЕСЬ ЧАС СПОДІВАЮСЯ ЗРОБИТИ КРАШЕ»

19 липня 2004 року шанувальники мистецтва відзначили 170 років з дня народження французького художника Едгара Дега (1834–1917). Інколи його називають імпресіоністом. І дійсно, він брав участь у першій виставці імпресіоністів 1874 р., але сам художник негативно ставився до назви цього напрямку, уникаючи слова *«імпресіонізм»*. На відміну від представників цього напрямку, Дега був байдужий до природи. Вона – лише *«радість для очей та відпочинку»*. Імпресіонізм для митця став неабияким стимулом до оновлення мови його мистецтва. Більшою мірою творчість Дега зазнала впливу від майстра класицизму Енгра.

До історії мистецтва Дега увійшов насамперед як майстер пастелі. Хто не знає його чудових *«Блакитних танцівниць»* (1899) з колекції музею образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна? Тільки у Дега пастель стає головним виражальним засобом. Саме він повертає цій техніці те високе місце, яке пастель займала у XVIII столітті. Дега суттєво змінює й іконографію тем. Його цікавить приватне життя людини: балерин, танцівниць, жокеїв, пральниць тощо.

Народився художник у доволі благополучній патриархальній родині, яка належала до кіл фінансової буржуазії. Батьковідомий паризький банкір П'єр-Огюст де Га був палким шанувальником образотворчого мистецтва і музики. Доволі безбідне існування Дега продовжувалося до 1875 року. Можна з впевненістю стверджувати, що до цього часу художник з байдужістю відносився до факту продажу своїх творів. Більше того,

починаючи з 1860-х рр., розпочав навіть збирати художню колекцію. Це перше зібрання він продає з тією метою, щоб врятувати від банкрутства рідного брата. Потім, після поліпшення матеріального стану, Дега продовжував тішити свої колекціонерські амбіції. Незабаром у його зібранні опинилися твори Енгера, Коро, Руссо, Мане, Ренуара, Дом'є.

Одним з перших Дега оцінив творчість Сезанна і Гогена. Захоплювався японською ксилографією Утамаро і Хіросіге, взірці якої прикрашали його мистецьке зібрання. Поступово матеріальне становище митця погіршується. Доводиться заробляти продажем творів. У листі до колекціонера Фора він відчайдушно зазначає: *«...я повинен був спочатку заробити на своє собаче життя»*. Одним з постійних покупців стає Дюран-Рюель, про якого ми писали у попередній статті. Листи художника до нього рясніють проханням надіслати гроші: *«Чи не могли б Ви надіслати мені завтра /.../ 300 франків...»*. З Парижа (1884–1885): *«Якщо ж у Вас немає великих грошей надішліть завтра, у четвер /.../ хоч що-небудь. Прокляте життя! Закінчую Ваші чортові картини»*. З Парижа 10 серпня 1904 р.: *«Працюю не покладаючи рук, і скоро у мене буде децо готове для Вас. Віддаюся гірким роздумам про мистецтво, через яке я все життя, до самої старості, сиджу без грошей»*.

Так само, як і твори інших імпресіоністів, твори Дега спочатку цінувалися невисоко: від 100 до 500 франків. Проте вже на початку ХХ ст. ситуація різко змінюється. Ще при житті Дега стає знаменитістю, що впливає на оцінку його творів. Малюнки, пастелі, живопис, скульптура художника цінується у всіх значних мистецьких центрах – від Парижа до Нью-Йорка. У цей же час «Дві танцівниці біля поперечини» з колекції Руара продаються на аукціоні за 430 тисяч франків. Саме за таку ціну Дюран-Рюель придбав її для якоїсь американки. Будучи присутнім на цих торгах, Дега загадково пробурмотів: *«Кумедно, картини, які я продавав за 500 франків...»*. Можна здогадатися, про що подумав митець, адже з тих пір ціни на його твори злетіли у тисячу разів! Це була рекордна ціна для продажу мистецького твору тих часів. Слід зауважити, що при житті художника і музеї не балували його. Єдина робота Дега – «Хлопкова контора у новому Орлеані» (1872–1873) була придбана музеєм м. По у 1878 році.

Щодо придбання творів, то Дега дотримувався такої точки зору: *«Я ніколи не чув, щоб хто-небудь купляв картину, тому*

що про неї написали в газетах. Картину купляють, якщо вона подобається, або ще тому, що вам порадили її купити». Сучасники художника у своїх спогадах відзначають тяжіння до експерименту та його постійну невпевненість. Чимало проблем для володарів творів Дега митець створив тим, що мав бажання щось переробити у ній. Так, наприклад, Е. Руар згадував: *«Дега був дуже прискіпливим для себе і рідко знаходив картину завершеною /.../ Він був задоволеним тільки тоді, коли його твір був бездоганним, але не в значенні закінченості деталей, а у значенні враження цілою побудовою і координації складових елементів, тобто у вірних відношеннях ліній малюнка, вальору і кольорів між собою».*

Він же переказує історію, що сталася з однією «чудовою пастеллю» Дега, яку придбав батько Е. Руара. Так от, дивлячись на неї, Дега весь час, коли перебував у гостях, говорив про те, що її треба переробити. Врешті – решт володар уступив настійливим проханням митця і віддав йому твір. *«Більше ми її ніколи не бачили»*, – з гіркотою зазначав Е. Руар. Невдовзі з'ясувалося, що Дега знищив цю пастель, але на заміну подарував не менш блискучий твір – *«Танцівниць біля поперечини»*. Постійна потреба у переробці твору ніколи не залишала Дега. В майстерні знаходилася чимала кількість робіт, які художник мав намір доробляти. *«Він не вважав за можливе винести їх з майстерні у тому вигляді, в якому вони знаходилися. Ось чому він так боявся повного розпродажу своїх творів»*, – зазначав Е. Руар. Серед покупців творів Дега відзначимо й банкірів Ернста Мея та Альбера Гехта. Першого художник увічнив на картині *«Портрет на біржі»*, а другого – на обох варіантах картини *«Балет у Роберті-Дияволі»* (1872 і 1876). У Брюсселі одну з картин Дега придбав королівський міністр Ван Прат, а один з відомих торговців Ж. Стевенс навіть запропонував контракт у 12 тисяч франків, який митець, однак з невідомих причин відхилив.

Про те, як стрімко злітали ціни на твори Дега свідчить такий факт. На першій виставці імпресіоністів експонувалася робота Дега *«Балерини на уроці»*, яка незабаром стала власністю Дюран-Рюеля. Невдовзі маршан продає її колекціонеру Фору за 4 тисячі франків, а у 1895 р. викупає у нього ж вже за 10 тисяч франків. *«І які б коштували сьогодні 400 тисяч»*, – так констатував Дюран-Рюель у 1910-х роках. Справедливість цих слів підтверджує і факт продажу твору *«Куліси»* Дега

Дюран-Рюелем на аукціоні у 1912 р. за таку ж саму суму – 400 тисяч франків.

У кінці ХХ ст. тенденція підвищення цін на твори імпресіоністів і постімпресіоністів продовжує залишатися високою. Так, наприклад, пастель Дега «Чотири балерини» була одним із «зіркових» лотів аукціону Сотбіс у 1999 р. Проте інколи аукціони завищують ціни, а в результаті твір не знаходить свого покупця. Так сталося і з роботою «Чотирнадцятирічна танцівниця» Дега, яку на аукціоні Філіпс спочатку оцінили у 8–12 мільйонів USD, потім знизили її до 6 мільйонів, а потім взагалі зняли з торгів. Рік тому, на аукціоні в іспанській Севільї малюнок Дега було реалізовано у суму 233 500 USD. Рекордною для скульптури виявилася ціна у 10,8 мільйона доларів для скульптурного твору Дега, який знайшов свого покупця на аукціоні у Нью-Йорку. До торгів аукціону Сотбіс, які були намічені на 4 листопада 2004 р. естимейт твору Дега «Жінка, яка витирає груди» (1892, пастель, картон, 64 x 59) становив 1,5–2 мільйона USD; «Жінка, яка витирає ноги» (1893, пастель, папір, 45,7 x 59) – 1,4–1,8 млн USD; «Голова жінки» (малюнок олівцем розміром 23,2 x 17,8) – 60–80 тисяч USD.

Значні суми грошей виплатили покупці за твори Дега на аукціоні Сотбіс «Імпресіонізм та модернізм» у Нью-Йорку 5 та 6 травня 2004 року. «Кінна прогулянка» (бл. 1892, полотно, олія, 38,7 x 89,4) мала попередню оцінку у 5–7 млн USD, продана за 4,4 млн USD; «Перед скачками» (бл. 1882–1888, папір, олія, 29,9 x 48,3) мала естимейт у 5–7 млн USD, продана за 4,4 млн USD.

Серед топ-лотів торгів аукціону Impressionists and Modern Art 3 листопада 2008 р. аукціонний дім Сотбіс визначив твір Дега «Танцівниця, яка відпочиває» (1879). На думку експертів, він став найкращим з коли-небудь творів цього автора, що виставлявся на продаж. У 1999 р. він був проданий на аукціоні за 17 млн 601 тис. 500 фунтів. Через 9 років аукціонний дім планував виручити за «Танцівницю, що відпочиває» приблизно 40 млн USD. Гадаю, що подібні ціни не є кінцевими для робіт Едгара Дега, так само як і для робіт інших імпресіоністів і постімпресіоністів про що ми уже зазначали.



СЕЗАНН: «БУРЖУА ЗАТИСКУЮТЬ СВОЇ ГРОШЕНЯТА»

«Мешканець Півдня, він проводить цілі дні на верхівках гір, читаючи Вергілія та дивлячись у небо», – таким уявляв Поля Сезанна його колега художник Поль Гоген. В історії світового мистецтва французький художник постімпресіоніст Поль Сезанн (1839–1906) займає особливе місце.

К. Малевич указував на те, що творчість цього митця взагалі є апогеєм живопису, а Брак, Леже і Війон стверджували, що вони як митці *«всі вирости з Сезанна»*. Картини П. Сезанна справили величезне враження на російських та українських художників. Утворився навіть цілий напрямок – *«російський сезаннізм»*. Один з учасників групи «Бубновий валет» Р. Фальк настільки був у полоні живопису Сезанна, що взагалі називав себе людиною *«сезаннівської національності»*. Проте писати про творчість Сезанна з точки зору ціноутворення не так просто з огляду на те, що у його епістоляріях замало відомостей щодо цін на твори, що ускладнює дослідження. І це при тому, що до 1890-х років художник завжди перебував у скрутному матеріальному становищі.

Батько художника – Луї-Огюст Сезанн заснував у Ексі банк «Сезанн і Кабасоль», який став джерелом добробуту для його родини. І тому він, за словами Еміля Золя, ніяк не міг повірити, що можна віддати перевагу не банківській справі, а живопису. Сезанн пробував займатися банківською справою, але згодом не без іронії відмічав:

*Мой папаша – банкир не мог видеть без дрожи
Живописца, рожденного в недрах его счетоводства*

На початку своєї мистецької кар'єри Сезанн економить кожену копійчину. І в цьому йому допомагає його друг дитинства письменник Е. Золя, який підрахував всі витрати художника у Парижі на місяць, підкреслюючи, що на 125 франків *«не дуже розгуляєшся»*. З цієї суми 10 франків слід витратити на полотно, пензлі та фарби, ще 10 франків – це плата за майстерню. Золя рекомендує другу продавати етюди, а також копії з картин великих художників у Луврі. Проблема лише в тому, щоб знайти покупця і зробити це не так просто. *«Зараз дуже невдалий час для продажу, буржуа затискують свої грошенята»*, – пише художник з гіркотою до матері у 1874 році.

Через п'ять років він залишає чимало своїх робіт у своїй майстерні в Парижі, довіряючи продаж Жюльєну Тангі – продавцеві фарб, полотна та картин. Саме у Тангі шанувальники нового мистецтва могли ознайомитися з творами Сезанна, адже роботи митця не приймалися на офіційні виставки. Єдиним критерієм для оцінки цих робіт були розміри. Маленькі роботи художник оцінив по 40 франків, більші за форматом – по 100 франків. Слід зауважити, що будучи шанувальником творчості Сезанна, Тангі неохоче продавав роботи художника, але міг вирізати одне яблуко з полотна і продати його, якщо бачив зацікавленість покупця та неспроможність заплатити за всю картину. Але й при всіх цих хитрощах грошей катастрофічно не вистачало.

Листи Сезанна до Золя кінця 1870-х рр. рясніють від прохань вислати від 60 до 100 франків на утримання його маленького сина, який знаходився на той час на *«нелегальному становищі»*. На початку 1890-х рр. він уже реалізує свої твори, але для широкої публіки він залишається особою незною, а офіційні кола його не визнають, віддаючи свої симпатії представникам академічної школи. Різкі напади преси та негативне ставлення журі офіційного салону впливають на те, що ціни на роботи Сезанна були нижчими від цін інших художників нового мистецтва.

Ціни на деякі твори Сезанна цього часу не витримують критики у порівнянні з іншими художниками: від 145 до 215 франків. В основному покупцями творів були колекціонери Гаше, Руар, Кайботт, Дюре, Шоке. У колекції В. Шоке було на той час 32 *«першокласних Сезанна»*. Одинадцять ранніх робіт Сезанна було у колекції Золя. На її аукціонному розпродажу було

реалізовано дорожче всіх «Похищення» за 4200 франків. Картини Сезанна колекціонував і маргаритиний король Огюст Пеллерен, який заклав основу колекції Леонта – найбільш значне зібрання творів художника у світі.

Не останню роль у ціноутворенні на твори Сезанна зіграли його колеги – художники-імпресіоністи та постімпресіоністи. У 1895-97 рр. Дега придбав 7 картин Сезанна, у Ренуара їх було чотири, у Клода Моне – 14, у Піссарро – 20. *«Я дуже дорожу моїми двома Сезаннами, таких його картин мало...»*, – писав П. Гоген дружині у 1885 році. Три роки пізніше він же: *«Сезанн, якого Ви у мене просите, – першокласна робота, виключна дорогоцінність; я вже один раз відмовився продати її за 300 франків. Я бережу її як зіницю ока і розлучуся з нею тільки у самому крайньому випадку, краще я продам свою останню сорочку»*.

Невелика за розмірами композиція «Купальники» Сезанна *«підтримувала»* художника Анрі Матісса у критичні моменти творчого шляху митця. З неї він черпав *«віру та стійкість»*. Далекоглядний прогноз зробив Каміль Піссарро, який у 1899 р. зазначив, що *«картини Сезанна будуть продаватися дуже дорого, вони вже оцінені від чотирьох до п'яти тисяч франків»*. На прохання Клода Моне, картина Сезанна «Танучий сніг» була оцінена на розпродажу зібрання Доріа у 1899 р. у 6 тисяч франків. Він же став її покупцем, заплативши за неї 6750 франків. Це можна пояснити зокрема і тим, що Моне буквально обоюнував Сезанна. Коли він писав у майстерні, то завішував роботи Сезанна, пояснюючи це тим, що вони *«лишали його мужності»*.

У 1896 р. історик і приятель художника Н. Кост писав Золя про Сезанна що *«його роботи успішно продаються, він до цього не звик»*. А через чотири роки К. Піссарро занотовує: *«між іншим, він зараз в моді, це дивно!»* У 1899 р. на розпродажу за одну картину Сезанна вже заплатили 2300 франків. За сім полотен Сезанна з колекції Шоке володарі виручили 17 700 франків, а всього 32 роботи митця з цієї колекції були оцінені у середньому по 1600 франків.

Робота художника «Будинок повішеного» за порадою Моне була придбана банкіром-колекціонером Ісааком Камондо за 6200 франків. В середині 1890-х рр. дві картини художника «Краєвид Естака» і «Двір ферми в Овері» з колекції Кайботта стали власністю держави і були оцінені у середньому по 750 франків. З середини 1890-х рр. зростає відомість Сезанна, чому

сприяла і персональна виставка митця у галереї А. Воллара і головне – зміни у формуванні художнього смаку глядачів.

Отримана після смерті батька спадщина, що становила майже 400 тисяч франків, зробила Сезанна багатою людиною в Ексі. У цей час, на початку ХХ ст., картини художника вже мають високу оцінку – вже від 5 до 6 тисяч франків. Ще за більшу ціну їх продають посередники – А. Воллар і П. Дюран-Рюель. Проте художник не змінює своїх звичок, залишаючи уклад свого життя тим же самим. При цьому він вважає необхідною умовою для справжньої роботи матеріальну незалежність художника. Якщо той не в має засобів до існування, то йому слід поступити на службу, вважав Сезанн.

Чималу кількість картин Сезанна придбав на початку ХХ ст. у А. Воллара російський колекціонер І. Морозов. Це був улюблений художник колекціонера, а його зібрання з 18 робіт було найкращим у той час у світі. За якими ж цінами продавав картини Сезанна І. Морозову французький маршан? «Гора св. Вікторії» (бл. 1896–1898, Державний Ермітаж) – 20 тисяч франків у 1907 р.; «Рівнина біля гори св. Вікторії» (1878–1879, Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна) – 13 тисяч у 1907 р.; «Дівчина у піаніно. Увертюра до Тангейзера» (1869 р., Державний Ермітаж) – 20 тисяч франків у 1908 р.; «Велика сосна поблизу Екса» (бл. 1895–1897, Державний Ермітаж) – 15 тисяч франків у 1908 р.; «Каштани і ферма в Жа-де-Буффан» (1886–1887, ДМОМ ім. О. С. Пушкіна) – 28 тисяч франків у 1911 р.; «Курильщик» (бл. 1890–1892, Державний Ермітаж) – 35 тисяч у 1910 р.; «Купання» (1892–1894, ДМОМ ім. О. С. Пушкіна) – 18 тисяч франків у 1910 р.; «Персики і груші» (бл. 1895) – 30 тисяч франків у 1912 р.; «Сцена в інтер'єрі» (1869–1871, ДМОМ ім. О. С. Пушкіна) – 35 тисяч франків у 1913 р.; «Береги Марни» (бл. 1894), ДМОМ ім. О. С. Пушкіна) – 30 тисяч франків у 1912 р.

У галереї П. Дюран-Рюеля російський колекціонер придбав у 1909 р. славнозвісний «Автопортрет» (бл. 1873, Державний Ермітаж) за 12 тисяч франків. Потім, у свою чергу, сам П. Дюран-Рюель придбав його раніше за 7500 франків. Таким же чином опинилося у зібранні І. Морозова полотно «Берег Марни» (1888, Державний Ермітаж), яке було придбано у Дюран-Рюеля у 1909 році за 18 тисяч. Конкурент І. Морозова – відомий російський колекціонер С. Щукін купив картину Сезанна

«Масляна. П'єро і Арлекін» у 1904 р. за 4450 франків у галереї П. Дюран-Рюеля, що було на той час доволі високою ціною.

Після посмертної виставки Сезанна ціни на його твори почали зростати, відбиваючи загальну тенденцію щодо динаміки цін на твори на картини імпресіоністів та постімпресіоністів. Так у 1950-і рр. ціна на полотна Сезанна досягла відмітки 200 тисяч GBP (фунтів), а у 1980-ті за одну з робіт митця було заплачено 3 900 000 GBP. У десятці найдорожчих картин у світі на початку XXI ст. шосту позицію займала робота Сезанна «Натюрморт з глечиком та драпировкою», яка була реалізована на аукціоні Сотбіс у 1998 р. за 60,5 мільйонів USD. Інколи на аукціони попадають рідкісні роботи майстра, які викликають справжній ажіотаж на арт-ринку.

На початку XXI ст. на аукціоні Крісті було продано передостанній «Автопортрет» (бл. 1885) Сезанна за 17,3 мільйонів USD, що відповідало естімейту у 15–20 мільйона USD. Така значна ціна на цю роботу пояснюється тим, що це єдиний з 22 автопортретів художника, який знаходиться у приватних колекціях. Всі інші автопортрети – у музеях. До того ж, за думкою знавця творчості Сезанна Л. Вентури, цей автопортрет – *«найбільш відвертий образ»* художника. Володарем цієї унікальної роботи Сезанна став американський бізнесмен Стівен Уїнн – володар низки ігорних домів у Лас Вегасі. За деякими даними, автопортрет Сезанна, а також картину Ренуара «В трояндах» магнат мав намір розмістити у новому казино «Мрія», яке незабаром планував відкрити. Астрономічні ціни притаманні й пейзажам митця, що підтвердив продаж на аукціоні Філіпс за 38,5 мільйонів USD «Гори св. Вікторії» Сезанна. Про те, як змінювалася динаміка цін на твори Сезанна, свідчить ціна на полотно «Юнак у червоній жилетці», яке було оцінено у кінці XIX ст. у 350 USD. У 1913 р. ця робота мала оцінку у 56 тисяч франків (близько 11 тисяч USD). У 1958 р. твір придбав за 616 тисяч USD на аукціоні Сотбіс американський колекціонер Поль Меллон. Він же через десять років заплатив 1,6 мільйона USD за «Портрет Луї-Огюста Сезанна» (1866), який потім подарував Національній художній галереї у Вашингтоні. Цей же колекціонер купив у 1965 р. «Будинок у Провансі» (1882–1885) за 800 тисяч USD.

Топ-лотом аукціону Сотбіс у травні 2002 р. був натюрморт Сезанна. Він виправдав сподівання експертів, які оцінили картину перед продажем у межах 14–18 мільйонів USD, а продана

вона була за 16 784 500 USD. Так само знайшли своїх володарів ще 52 твори, виставлені на аукціонний продаж.

Серед «свіжих» цін на полотна Сезанна відмітимо виставлену на аукціоні Крісті «Імпресіонізм і мистецтво модернізму» 4 травня 2005 р. картину «Великі дерева в Жа-де-Буффан» (бл. 1885–1887, полотно, олія, 73x59), яка при попередній оцінці у 12–16 мільйонів USD, була продана за 11 776 000 USD. Загальна сума продаж цього аукціону становила 142 892 800 USD.

У 2012 р. на аукціоні Крісті був проданий акварельний начерк до картини «Гравці у карти» (46,7 x 30,5) за 19 млн USD. Останній раз він виставлявся у 1935 р. і відтоді зник з поля зору фахівців. У цьому ж році полотно Сезанна «Гравці у карти» (1893) придбав емір Катару за 250 млн USD. Ця сума стала рекордною не тільки за продані твори Сезанна, але й очолила список десяти найдорожчих творів мистецтва (дані 2012 року).



МУНК: «ЯКЩО ВИ ХОЧЕТЕ СТІЛЬКИ ЗАПЛАТИТИ, БЕРІТЬ КАРТИНУ»

Нарешті у поле зору рубрики з питань ціноутворення попав скандинавський художник, норвежець Едвард Мунк (1863–1944). Хто не знає цього автора культової картини модернізму «Крик»? Спеціалісти відносять зазвичай творчість цього майстра до символічного експресіонізму, хоча в його творах можна знайти й риси постімпресіонізму та стилю модерн.

Безладний спосіб життя у Парижі, куди Мунк попадає у 26 років як стипендіат держави призводить до того, що він повертається на батьківщину без копійчини. Перед цим ним було вже написано декілька робіт, які викликали обурення критики. На думку дописувачів, його твори знижували загальний мистецький рівень виставки. Безперечно все це негативно позначалося на продажу картин Мунка. Один з ранніх творів він навіть віддав колезі – художнику К. Крогу. Через 30 років пізніший варіант цієї картини знайде покупця, який заплатить за неї 50 тисяч франків. Проте поступово талант митця починає знаходити його поціновувачів. З'являються приватні замовлення, як от від доктора М. Лінде, який запропонував художнику 4 тисячі марок з повним пансіоном за виконання картин для дитячої кімнати. Однак вони не сподобалися замовникові, а коли через 30 років Мунку запропонували за них один мільйон крон, той відмовився.

Слід зазначити, що митець ніколи не підлаштовувався під смаки покупця. Тож не дивно, що першими покупцями були освічені люди, інтелектуали, як, наприклад, Рабіндранат Тагор. Трагізм мистецтва художника не завжди пасував смакам

масового глядача. Дитинство Мунка затьмарювало читання Біблії, хвороби та смерті близьких людей. «*Хвороба, божевілля та смерть – ось ангели, які чергували біля моєї коліски та супроводжували мене все життя*», – зазначав художник. Отже, життя сприймалося ним з трагічного боку, часто – у ставленні до смерті. Не випадково, що темою однієї з перших значущих його робіт («Хвора дівчинка» 1906–1907) стає хвороба. До цього сюжету звертався неодноразово, зробивши 6 або навіть 8 повторень. П'ятий варіант цієї картини (1916?) Мунк продав співвітчизникові, шанувальнику мистецтва за 50 тисяч крон. До 1937 р. це була найвища ціна за картину норвезького художника. Та невдовзі він обміняв її на дві інші свої картини. Випадок не характерний для Мунка, який взагалі не любив обмінювати твори у тому числі й з іншими художниками.

У ранній період творчості Мунк ледь-ледь продавав свої картини. Відповідно й ціни на його твори були низькими, інколи – смішними. Наприклад, портрет Ханса Йегера він готовий був продати за 6 крон. Не дивно, що серед перших покупців були друзі. Один з них, лікар придбав за 100 крон картину «Весна» (1889), яка нині зберігається у Національній галереї Осло.

Ранній період творчості Мунка – найбільш затребуваний серед шанувальників його таланту. Навіть коли той досяг апогею слави, став художником зі світовим ім'ям, найбільшим попитом користувалися його ранні твори. Доходило до того, що на картинах 30-40-х рр. ХХ ст. він інколи ставив більш ранні дати. Така містифікація не поодинокі явище в мистецтві. Згадаймо хоча б К. Малевича. Чи не було тут розрахунку на те, що попитом у покупців користувалися твори Мунка раннього періоду? Навіть коли він мав світову славу, купляли в основному ранні твори, які відповідно й цінувалися більше.

Незабаром розширюється коло шанувальників мистецтва Мунка. Покупцями його творів стають директори шведських банків та норвезькі судновласники. Знавець творчості Мунка директор банку Ернест Тіль завдяки неодноразовим покупкам творів художника підняв ціни на його роботи у Стокгольмі. У 1906 р. він придбав 6 картин і 50 літографій Мунка, заплативши за них «*по-князівські*». Для порівняння: за свій портрет, який написав Мунк банкір виклав значну суму грошей на той час – 6 тисяч крон. До першої світової війни Мунк в основному продавав свої твори німецьким колекціонерам, але під час війни

значний мистецький ринок його робіт склався у Скандинавії. У 1908 р. Мунк продав 5 картин до галереї в Осло за 10 тисяч крон.

У період з 1916 по 1920 рр. ціни на твори Мунка збільшилися у порівнянні з цінами на ранні роботи майже у тисячу разів! Художник вже отримував за картину, виконану у техніці олійного живопису невеликих розмірів до 30 тисяч крон. Слід розуміти, що середньою ціною слід вважати від 5 до 10 тисяч крон за картину та 300 крон за літографію. Оскільки художник був платником податків, це змушувало його вести облік проданих творів і в кінці кінців він став *«спеціалістом по продажу картин»*.

Як Мунк ставився до оцінки своїх творів і чи охоче розлучався з ними? Він без особливого бажання призначав ціну, віддаючи ініціативу в цьому питанні покупцеві. Гроші, отримані від оборудки ніколи не перераховував, відразу ховаючи їх до кишені. Зрозуміло, що недобросовісність деяких з них, чи просто елементарна помилка призводила до нестачі. *«Я втратив не одну тисячу на тому, що не рахую грошей»*, – констатував Мунк з цього приводу. Якщо покупець називав суму більше очікуваної ним, художник говорив: *«Якщо ви хочете стільки заплатити, беріть картину»*.

Як стверджує автор чудової книги про художника Рольф Степерсен, той не хотів бути багатим і не любив товариства багатіїв. Якщо заради грошей він продавав картину, яку він вважав творчою вдачею, то не знаходив собі місця до тих пір, поки не писав новий твір на цей же сюжет. А якщо додати, що й продаж невдалого, на його думку, твору не приносила йому задоволення, можна уявити в якому психологічному стані перебував художник.

На ранньому етапі творчості для нього важливим було те, щоб покупцем був іноземець. Про це свідчить такий факт. Коли Мунк дізнався, що претендент на придбання п'ятого варіанту картини «Хвора дівчинка» за тисячу фунтів з виставки у Лондоні був співвітчизник, художник відразу підняв ціну до 2 тисяч, а потім взагалі попросив організаторів припинити діяльність виставки. Бували випадки, коли Мунк продавав картину за 5 тисяч, а потім забирив її і віддавав гроші.

При написанні портретів дуже прискіпливо ставився до моделей, погоджуючись брати замовлення (інколи дуже вигідне) лише після того, як знайомився з тим, кого мав увічнити на полотні. Без ентузіазму продавав ескізи до своїх творів,

хоча покупець був готовий викласти за такий вид роботи до 2 тисяч крон.

Неординарним слід вважати ставлення митця до володаря твору. Коли один норвезький судновласник придбав у Мунка у 30-х рр. ХХ ст. картину за 30 тисяч крон, то митець зауважив йому, що той купив *«тільки право піклуватися про неї»*. Так само, як і Уїстлер, на запитання покупця, обуреного ціною у 2 тисячі крон за картину, яку Мунк написав за дві години, художник відповів: *«За двадцять років і дві години»*.

Особливості ціноутворення виявилися й у царині літографії та офорту. Ці графічні техніки посідали важливе місце у творчості художника. У ХІХ ст. з'являється нова графічна техніка – літографія, достоїнствами якої були простота та легкість технологічного процесу. До неї відразу звернулися значні художники епохи: Делакруа, Мане, Редон, Гоген. Будучи продовжувачем традицій літографічного мистецтва Гогена, норвезький художник відмовляється від тону і розтушування, використовуючи виразні можливості чорного та білого кольору. Літографії Мунка користувалися величезним попитом на європейському арт-ринку. Їх купляли більш охоче, ніж малюнки. У 1916–1920 рр. він щорічно продавав літографій на 400 тисяч крон. Спочатку ціни коливалися від 100 до 300 крон за кожний відбиток. Потім вони збільшилися, особливо на ранні твори, до 3–4 тисяч крон. Найбільшим попитом користувалася композиція *«Поцілунок»*, ціна за яку досягла у 1939 р. 500 крон, *«Хвора дівчинка»* з пейзажем – 900 крон. Значною популярністю користувалася літографія *«Хвора дівчинка»*, яка у 1911 р. знайшла покупця за 1200 крон.

Ускладнює ситуацію на ринку літографій Мунка те, що він не вів обліку відбиткам. За приблизними підрахунками їх число сягає 50 тисяч. За своє життя Мунк написав не менше 2 тисяч картин у техніці олійного живопису, зробив приблизно 5 тисяч малюнків та ескізів. Загальна продажна вартість творів Мунка за цінами 1939 р. складала не менше 25 мільйонів крон. Як стверджує Р. Стенерсен, Мунк отримав за реалізовані твори у десять разів менше (2 мільйони). Починаючи з 1920-х рр. динаміка продажу творів Мунка має тенденцію до збільшення. В останні роки життя після продажу декількох картин Мунк із задоволенням зітхав: *«Ну, слава богу, на цей рік з продажем закінчено. Це жахливо, що художник змушений продавати»*. Після його

смерті 1008 картин було оцінено у 4,5 млн крон, а через декілька років цифра зростає удвічі.

Звернемося до рейтингу 50 найбільш цінних майстрів за сукупною вартості творів, які включені до списку Kunst AM Top 500. На 1 вересня 2005 р. ім'я норвезького художника займало останнє місце (№ 50) з середньою вартістю за одну картину у 7 505 028 USD.

У списку рейтингу Kunst AM Top 500 знаходилося дві роботи Мунка: № 320 займав твір «Girls on a Bridge» (1902; 100,3 x 102,2), номінальна ціна якого становила 7 702 500 USD; № 347 – «Haus in Aasgaardstrand» (1905; 100 x 130,5) – 7 307 556 USD.

Нові дані свідчать про стрімке зростання цін на твори норвезького художника. Розпочався цей процес в останні 4–5 років. У 2008 р., до світової фінансової кризи, ціни на живопис Мунка досягли відмітки у 30 мільйонів USD. У цей же рік на аукціонних торгах твір Мунка «Вампір» (1894) був проданий за 38,1 млн USD при попередній оцінці у 30 мільйонів. Це одна з 4-х картин, написаних художником на цей сюжет. Три інші знаходяться у музеях Осло та Гетеборга.

У травні 2010 р. на аукціоні Крісті була виставлена робота Мунка «Достаток» з приватної збірки з естимейтом (експертною ціною перед аукціоном) у межах 25–35 млн USD. Твори цього періоду (90-ті роки XIX ст.) користуються постійним попитом у колекціонерів і ціни на них невинно стабільно зростають.

На підвищення ціни творів Мунка впливають крадіжки з музеїв та галерей. Наприклад, у 2009 р. була викрадена в Осло з приватної галереї Nyborg Kunst літографія Мунка «Історія» (98 x 57). Робота була попередньо оцінена у 2 млн норвезьких крон (більше, ніж 355 тисяч USD). За рік перед цим подібний твір знайшов покупця за 1,5 млн крон. Більше, ніж 2 млн USD виклав з гаманця (або пластикової картки) приватний колекціонер зі США за літографію норвезького художника «Мадонна» на одному з аукціонів у Лондоні.

Поява на аукціонах тиражної графіки стає не таким вже рідкісним явищем. Принт «Меланхолія III», на якому зображений друг митця Яппе Нільсен на одному з аукціонів у Лондоні мав дуже високий естимейт у 150–200 тисяч фунтів, а рідкісна граюра на дереві «Плідність», віддрукована самим Мунком і розфарбована акварельними фарбами мала естимейт ще більший –

350–400 тисяч фунтів. У вересні 2013 р. у Лондоні на торги аукціону Сотбіс були виставлені дві гравюри на дереві: «Вечір, Меланхолія і я» (1896) та «Дві жінки на березі», оцінені відповідно у 550–750 тис. USD та 400–500 тисяч USD.

Твори Мунка в останній час стають топ-лотами аукціонів поряд з роботами Гойї, Рембрандта, Дега, Сезанна, Пікассо. Не виключено, що інтерес до творів Мунка спровокувала крадіжка у 2004 р. з Національної галереї Осло найбільш відомої картини Мунка «Крик». Один з чотирьох варіантів цієї картини був проданий на аукціоні Сотбіс у 2012 р. за 119 млн 992,5 тисяч USD. Це єдина версія картини, виконана пастеллю. Її володарем був норвезький мільярдер Петер Олсен, який і виставив «Крик» на аукціон. Покупцем твору став відомий американський колекціонер Леон Блек. В його зібранні знаходяться також твори Рафаеля, Ван Гога, Пікассо, Тернера. Приблизна вартість його колекції становить 750 млн USD. При стартовій ціні у 40 млн твір Мунка досяг рекордного цінового рівня, який був установлений на публічних торгах.

Не досяг свого цінового піку й ринок продажу малюнків Мунка, пастелей, акварелей та малюнків кольоровим олівцем. Вочевидь, що цінові рекорди на твори Едварда Мунка ще попереду.



ПІКАССО: «ТІ, ХТО РОБЛЯТЬ НА МИСТЕЦТВІ БІЗНЕС, ЗДЕБІЛЬШОГО – ШАХРАЙ!»

Минулого року у світовому арт-бізнесі відбулася знаменна подія: на аукціоні Сотбіс у Нью-Йорку 5 травня 2004 р. було продано картину всесвітньовідомого іспанського художника Пабло Пікассо (1881–1973) «Хлопчик з люлькою» (1905 р., полотно, олія, 99,7 x 81,3) за 104 мільйона 168 тисяч доларів при стартовій ціні у 70 млн доларів. Таким чином, ця робота стала на сьогоднішній день самою дорогою картиною за всю історію аукціонних торгів. До цього часу рекорд належав картині голландця Вінсента Ван Гога «Портрет доктора Гаше», яка була продана на аукціоні Крісті у 1990 р. за 82,5 млн доларів.

Який провенанс цієї роботи? Картина Пікассо «Хлопчик з люлькою» знаходилася у колекції нью-йоркського газетного магната Джона Хея Уїтні у Нью-Йорку, колишнього видавця та головного редактора New York Herald Tribune (1961–1966), до того ж і колекціонера. Крім цього шедевру, їхнє зібрання прикрашали твори таких відомих художників XIX–XX ст., як Е. Дега, Е. Мане, К. Моне та інших. 44 лоти з цього зібрання надійшли до аукціону з одного нью-йоркського фонду, створеного після смерті магната його вдовою у 1982 р. Аукціонний дім Сотбіс попередньо оцінив зібрання Уїтні перед торгами майже у 140 мільйонів доларів, з яких рівно половина приходилася на роботу Пабло Пікассо. «Хлопчика з люлькою» купив у Пікассо в 1910 р. П. фон Мендельсон-Бартольдї Кессельстет. Потім ця картина перейшла по спадщині до графині Ельзи Мендельсон-Бартольдї Кессельстет, а у неї її вже купили Уїтні в 1950 році.

Свій шедевр іспанський художник створив у 24-річному віці, у так званий «рожевий» період після того, як переїхав на

Монмартр. Проте на згадку про «блакитний» період митець залишив хіба що колір одягу юнака, хоча на полотні переважають теплі рожевого відтінку кольори. Хлопчик тримає у правій руці люльку для опіуму, що підкреслює богемний дух картини, а також, можливо, і стиль життя самого художника.

Лише за п'ять років до написання «Хлопчика з люлькою» 18-річному Пікассо вдалося продати три невеликих роботи, виконаних у техніці олійного живопису і гуаші всього за 150 золотих франків. Їхнім покупцем стала Берта Вейль, яка була на той час володаркою художньої галереї-магазину у Парижі. Після цього Пікассо погоджується на сміливу пропозицію свого земляка Педро Маньяча, сутність якої полягала в тому, що останній сплачував кожного місяця 150 золотих франків художнику, за що останній віддавав йому всі виконані ним твори. Таким чином, ця невелика сума й стала фундаментом для подальшого успіху Пікассо.

Богемний стиль життя у Парижі передбачав і розплату за їжу в кафе мистецькою продукцією. Так один з володарів паризького кафе Фреде зібрав зовсім непогану колекцію живопису, до якої увійшла й одна робота Пікассо. Пабло багато малює, але ціна на малюнки коливається всього у межах від 2 су до 2–3 франків. Пізніше, коли малюнок митця коштував уже 50 франків, один шанувальник побачив цілий стос таких робіт і відчайдуш-но вигукнув: *«Але у вас тут ціле багатство!»*

Поступово мистецтво іспанського художника знаходить своїх шанувальників, колекціонерів і покупців. До таких, насамперед, віднесемо Гертруду Стайн – американську письменницю – автора знаменитого вислову *«загублене покоління»* та її брата Лео. З 1900 р. вони мешкала у Парижі та колекціонувала твори Пікассо. У перший же прихід до майстерні Пікассо, американські філантропи придбали картин на 800 франків. Відтоді художник – частий гість у Стайнів. Вони рекомендують його роботи також своїм американським приятелям, які стають покупцями робіт митця.

Як на вельми перспективного митця поклали око й паризькі маршани, зокрема Амбруаз Воллар, портрет якого у сміливій кубістичній манері згодом напише Пікассо. Проте на початку, ознайомившись з творами «блакитного» періоду у приятеля Пікассо, А. Воллар дав нищівну оцінку останньому: *«Ваш друг зійшов з розуму»*. Пейзаж не сподобався йому через те, що на

ньому: *«Дзвіниця крива»*. Наприкінці червня 1901 р. він влаштував виставку малюнку і живопису, яка мала значний успіх. Так, наприклад, уже до початку відкриття виставки Пікассо зумів продати 15 творів. Успішна реалізація творів підбадьорила молодого художника, який був у захваті і прокоментував цю подію: *«Це просто чудово, людям сподобалось»*. Так у 25 років митець, за словами Г. Діля *«ні на йоту не поступившись своєю внутрішньою сутністю, /.../ виграв битву і переможно затвердився у Парижі»*.

Крім А. Воллара, який *«швидко придбав цілий штабель полотен Пікассо»* (30 полотен різного розміру за 2 тисячі франків), творчістю художника почали цікавитися німець Вільгельм Уде (першу роботу Пікассо придбав за 10 франків) та Сергій Щукін. Російський колекціонер у перший же прихід до Пікассо купив дві роботи за достатньо високою ціною. Торговець картинами, володар картинної галереї та фірми з продажу творів мистецтва у Парижі Даніель Анрі Канвейлер запропонував йому перший контракт, власне зробивши ставку на іспанського художника.

У кінці 1912 р., коли матеріальний стан митця значно покращився, він заключив новий контракт, у якому значився і такий пункт, прописаний самим художником: *«Кінцеве судження відносно того, чи закінчена робота, чи ні, виношу я»*. З часом популярними серед збирачів та колекціонерів стають роботи художника «блакитного» періоду. І це при тому, що герої цих полотен (бідняки, комедіанти, акробати) потенційно були непривабливими для багатих покупців!. Значну ціну на подібні роботи пояснювали так: *«багатій знаходить насолоду в думці про самотність бідняка: так його власна самотність уявляється менш фатальною. Ось чому такі картини Пікассо і знайшли популярність у середі товстосумів»*.

Подібну тенденцію підтвердили і аукціонні торги на початку ХХІ ст. У 2000 р. на аукціоні Крісті була продана картина Пікассо «блакитного» періоду *«Жінка із складеними руками»* (1902). На той час це була найбільша ціна на роботу Пікассо. До тих пір найдорожчою картиною іспанського художника був твір «Весілля П'єретти», який знайшов свого покупця у 1989 р. за 51,7 мільйона USD. Принагідно відмітимо, що до цього часу роботи Пікассо реалізовувалися у межах 25-30 мільйонів.

І хоча художнику вдалося реалізувати декілька робіт, справжній комерційний успіх розпочався після завершення

«рожевого» періоду. Значними стають ціни на фундаментальні, етапні роботи Пікассо. Зокрема колекціонер Жак Дусе купляє «Авіньйонських дівчат» за 25 тисяч франків у 1922 році, але через 15 років Музей сучасного мистецтва Нью-Йорка придбав її уже за 24 тисячі доларів.

Значне місце у популяризації творчості Пікассо у Росії займає постать російського колекціонера Сергія Щукіна. У 1914 р. він мав найкращу в світі (!) колекцію творів іспанського митця, яка складалася з 51 роботи («Жінка з віялом», «Дружба», «Три жінки» та ін.). Картину «Три жінки» придбала Г. Стайн, а у 1914 р. через Канвейлера вона опинилася у колекції С. Щукіна. У листі від 7 жовтня 1913 р. Канвейлер називає суму у 20 тисяч франків, за яку було придбано три картини, серед них – і «Три жінки».

Стриманіше сприймав і купляв картини Пікассо інший російський колекціонер – І. Морозов. Першу роботу «Музики, що подорожують» він придбав у Воллара у 1908 р. всього за 300 франків. Інший шедевр – «Дівчина на кулі» опинився у зібранні завдяки допомозі Канвейлера, до цього картина прикрашала також колекцію Г. Стайн. За свій останній шедевр – твір «Герніка», Пікассо отримав 150 тисяч франків за роботу, матеріали, оренду майстерні та інші витрати. Сама ж «Герніка» оцінювалася у 40 мільйонів доларів, а малюнки до неї – у 30 мільйонів. За твердженням колишнього генерального директора департаменту міністерства культури Іспанії, вся мистецька спадщина Пікассо оцінювалася на той час у 260 мільйонів доларів. Думається, що на початку ХХІ століття ця цифра може бути збільшена принаймні у десятки разів. Пікассо завжди важко було розлучатися із своїми картинами. Пізніше, коли він розбагатів, то розпочав скуповувати свої роботи, які були продані ним раніше і за меншу ціну.

На травневому аукціоні 2004 р. крім рекордного «Хлопчика з люлькою» увагу анонімних покупців привернули ще дві роботи Пікассо. У результаті, картина «Спасіння» (1932) була продана за 14 мільйонів 792 тисячі доларів, а «Оголена, що зігнулася» (1959) – за 11 мільйонів 768 тисяч, що майже втричі перевищило початкову ціну. Ім'я покупця «Хлопчика з люлькою» також залишилося у таємниці. Проте фахівці у царині арт-бізнесу висловлюють припущення про те, що ймовірним покупцем цієї картини міг бути мільярдер Гідо Барілли (Guido Barilla),

якому приписується також придбання «Портрета доктора Гаше» Вінсента Ван Гога. Взагалі вважається, що коло покупців подібних за цінами творів мистецтва доволі вузький і складається насамперед з магнатів харчової індустрії, видавців та рок-зірок.

Роботи Пікассо не рідкість на аукціонах. Так, наприклад, нещодавно в аукціонному домі Lempertz у Кельні покупець виклав 54 тисячі євро за роботу Пікассо. У травні 2004 р. на аукціоні Сотбіс під лотом № 143 було виставлено на продаж живописний твір Пікассо – «Натюрморт з кав'ярником» (1947 р., 81 x 100, має підпис художника), естимейт якого становив 1,5–2 мільйона доларів. В результаті проведених торгів був проданий за 2 584 000 USD, куди увійшла й сума винагороди. Ця робота була придбана її власником Х. Брауном на аукціоні Крісті у Нью-Йорку у травні 1990 року.

На травневому аукціоні 2004 р. було продано також картини: «Le sauvetage» (1932 р., 97,2 x 130) з приватної колекції за 14 мільйонів 792 тисячі USD, при естимейті 10–15 мільйонів доларів та «Nu accroupi» (1959 р., 146 x 114, має підпис художника) з державної власності за 11 768 000 USD, при естимейті 3–4 мільйона доларів. За два роки перед цим, на травневих торгах аукціону Крісті, де виставлялися на продаж твори імпресіонізму та сучасного мистецтва покупець придбав груповий жіночий портрет (1901) за 4 629 500 USD. Кінцева ціна стала трохи вищою за естимейт, який дорівнював 4 мільйона 500 тисяч USD.

На аукціоні Сотбіс «Імпресіонізм та модернізм», який відбувся 5 та 6 травня 2004 р. у Нью-Йорку на торги було виставлено декілька творів Пікассо. Ось ціни на них: «Порятунок» (1932, полотно, олія, 97,2 x 130) мало естимейт у 10–15 млн USD; продано за 14,8 млн USD. «Оголена на корточках» (1959, полотно, олія, 146 x 114), естимейт: 3–4 млн USD, продано за 4,8 млн USD. «Жуц томатів» (1944, полотно, олія, 91 x 71,8), естимейт: 3–4 млн USD, продано за 6,8 млн USD. «Жінка, яка сидить» (полотно, олія, 116,2 x 88,9), естимейт 4–6 млн USD, продана за 4,3 млн USD. На цьому ж аукціоні торгувався й «Хлопчик з люлькою», результат торгів за цю роботу став рекордним для аукціонів.

Особливим попитом серед колекціонерів користуються твори Пікассо раннього кубістичного періоду. Один з них – «Арлекін» (1909) вважається знаковим для художника цього періоду. Його володарем був американський художник Енріко

Донаті, який придбав цю роботу Пікассо у 40-х рр. XX ст. за 12 тисяч USD, але Сотбіс планував виручити за нього як мінімум 30 млн USD.

А яка ціна на графіку Пікассо? Часткову відповідь отримуємо, аналізуючи продаж малюнків Пікассо на аукціоні Сотбіс у лютому 2005 року. На продаж було виставлено 26 малюнків з альбому начерків Пікассо (Berggruen sketchbook). Всі вони знайшли свого покупця за ціною від 1320 до 176 тисяч фунтів стерлінгів. Всього шість робіт було оцінено вище ста тисяч (від 102 до 176 тисяч), два малюнки – до 2 тисяч, решта – від 24 до 96 тисяч GBP (фунтів). Не відстають і конкуренти Сотбіс – аукціон Крісті. 23 лютого цього року на ньому з'явилося полотно «Femme aux bras croises» (1902), за яке покупець виклав 55 мільйонів USD.

У рейтингу 50 «найцінніших» майстрів, складеного за сукупною вартістю творів, які увійшли до списку KunstAM Top 500 Artworks (дані на 2005 р.) Пікассо посів перше місце. Сукупна вартість його творів у номінальних аукціонних цінах з урахуванням премії покупців становила 1 млрд 127 млн 726 тис. 634 USD. Найбільша кількість творів (65) іспанського митця увійшла також до рейтингу 500 найдорожчих предметів мистецтва (KunstAM Top 500). На той час (2005 р.) найбільше число робіт (66) у цьому рейтингу мав лише французький імпресіоніст Клод Моне.

Замість постскриптуму. У неймовірно цікавій книзі «Записки і выписки» російського літературознавця М. Гаспарова автор наводить уривок з листа поета-футуриста Івана Аксьонова – автора першої в світі монографії про Пікассо (І. Аксьонов родом з Путивля, що на Сумщині) до поета С. Боброва: *«Когда был у Пикассо, то сказал: Что ж вы меня не спрашиваете о белых медведях, вы ведь полагаете, что они у нас по улицам бегают? – Нет, не полагаю, тогда бы их шкуры дешевле стоили; а то я хотел подарить одной даме, но цена – не подступишься! – И, помолчав, с надеждой: Ну, а волки-то хоть бегают?»*



МАЛЕВИЧ : «ЗАРОБИТИ СУПРЕМАТИЗМОМ НЕ МОЖНА»

Розглядаючи проблеми нового мистецтва у праці «Дегуманізація мистецтва» (1925) іспанський філософ і культуролог Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955) відмічав, що будь-яке молоде мистецтво «*приречене на невдачу*». Це не є випадковість, але закладена в його природі закономірність, стверджував автор. Більше того, будь-який новий стиль повинен пройти так званий «*інкубаційний період*» – близько 50 років. Це саме той час, який потрібний для осмислення феномену нового мистецтва, його природи та принципів формоутворення. Цікаво, що стільки часу відводив на визнання митця російський художник, майстер жанрового та портретного живопису Іван Крамської. Але осмислення цінності та ціни твору мистецтва авангарду початку ХХ ст. суттєво відрізняється від ХІХ ст. тим, що авангард як тенденція модернізму радикально пориває з традиціями мистецтва попередніх культурних епох, акцентуючи на експериментальний пошук нових форм.

Маси, широкий загал, на думку іспанського філософа, не в змозі охопити увесь комплекс художніх інновацій, яке пропонує нове мистецтво. Мистецтво класичного авангарду 10-х–20-х рр. ХХ ст., пориваючи з традиціями мистецтва минулих століть, остаточно змінює естетичну парадигму оцінки мистецького твору, місця і ролі митця у соціумі. Х. Ортега-і-Гассет вважав, що нове мистецтво призначене до вибраної меншості, а не до більшості, маси. Коли твір незрозумілий, то людина стає роздратованою, «*відчуває себе приниженою*». Ось чому «Чорний квадрат» викликав таку негативну реакцію у глядача

і художньої критики як у 1910-х рр., так і протягом радянського періоду аж впритул до кінця ХХ ст. Творчість Малевича, як й інших художників авангарду підтверджує цю теорію.

Перше знайомство і досвід у малюванні Казимир Северинович Малевич (1879–1935) отримав у Білопідлі та Конотопі (тепер Сумська область), де мешкала його родина. Саме тут він продав першу картину. В автобіографії Малевич писав: *«Першою на полотні розміром з аршин і три чверті була написана «Місячна ніч». Це був краєвид з річкою, каменями і прив'язаним човном. Відблиски місячного світла, як говорили, були на картині мов живі. На всіх моїх товаришів картина справила величезне враження. Один з них мав комерційну жилку й запропонував мені виставити цей твір в крамниці паперових виробів на Невському, та я не погодився, соромився страшенно. В дивному стані перебував тоді я: можна сказати, соромився показувати свою працю, котру робив з великим задоволенням. Та якось товариш забрав без мого дозволу мою «Місячну ніч». Крамаря вразило моє полотно. Він з задоволенням, як переказував мені приятель, взяв його і негайно виставив у вікні крамниці /.../ Картина недовго простояла, її купили за п'ять карбованців. Ковбасу можна було їсти – по одному кільцю на день – цілий місяць. Акції мої сильно піднялися, крамар просив принести удвічі більшу картину, щоб на ній був гай з буслами. Вона також була продана».* Слід зауважити, що сума 5 рублів у 1895 р. дорівнювала половині місячної заробітної плати звичайного робітника (чорноробочого).

Постійна нестача коштів супроводжувала Малевича все життя. У листі до музиканта, художника і теоретика мистецтва Михаїла Матюшина (1861–1934) від 25 травня 1913 р. з Кунцева він жаліється, що не може запросити його навіть у гості, тому що *«...я бідний як кіт»*. Для того, щоб звести кінці з кінцями він навіть знімає квартиру, деякі кімнати з якої здає в оренду за 12 рублів. Так само постійно змушений займатися господарськими питаннями: *«/.../ одним словом не художник те перь, а просто кухарка»*.

У голодний 1918 р. держава придбала п'ять картин Малевича для Музею художньої культури за 20 тисяч рублів. За його картини «Портрет Ключона» та «Корова і скрипка» (обидві – 1913 р., Державний Російський музей, СПб.) Вітебська музейна комісія у 1919 р. заплатила 8 тисяч рублів. У подальшому,

вважаючи їх цінними для себе, художник мав намір викупити їх, але це йому не вдалося. У 1921 р. для Вітебського Губмузею мистецтв була придбана «супрематична картина кольорової побудови» за 700 тисяч рублів. Гіперінфляція у країні призвела до обезцінювання грошей, не підкріплених товарною масою. За них неможливо було придбати навіть хліба. Після введення у 1924 р. нової грошової одиниці червонець дорівнював 500 млрд. рублів у цінах 1918 року. Про те, наскільки матеріальне становище Малевича було важким у 20-ті рр. ХХ ст. свідчить факт неможливості заплатити ним 300 рублів мита для того, щоб отримати посылку з одягом для родини з Німеччини. Час від часу якісь гроші вдавалося заробити викладацькою роботою. У 1925 р. заробітня плата митця як викладача становила 50 рублів на місяць. У листі до художника і архітектора Лазаря Лисицького (Ель Лисицький) (1890–1941) від 17 січня 1925 р. з Ленінграда Малевич висловлюється категорично: «/.../ *заработать супрематизмом нельзя*». Доведений до відчаю художник писав у лютому цього ж року: «*Все равно скоро издохну. Болезнь жены и матери и многое другое так утомили, что ужас*». Матеріальний стан митця погіршується через його звільнення у 1926 р. з поста директора Державного інституту художньої культури.

Довгоочікуваний виїзд за кордон суттєво не вплинув на добробут митця. У листі до художників, діячів російського авангарду Лева Юдіна (1903–1941) та Костянтина Рождественського (1906–1997) від 7 травня 1927 р. з Берліна Малевич писав: «/.../ *слава льется, где дворником улица метется. Но только один недостаток у них выражается в том, что никто не догадывается между листьев славы всунуть какие-либо червонцы. Обо мне такого мнения, что такой известный художник конечно обеспечен всем*». Правда, поодинокі твори знаходили своїх покупців. З цього ж листа дізнаємося також про продаж ним картини «Ранок після завірюхи» (1912–1913, Музей Соломона Р. Гугенхайма) за 2 тисячі рублів. Набагато менше оцінювалися на той час його графічні твори, наприклад, гуаш «Садівник» (1911; Стеделік музей, Амстердам) – у 200–300 рублів.

Для того, щоб виручити певну суму грошей Малевич вже готовий до продажу не однієї або двох, але будь-якої кількості картин. У листі до О. фон Різена від 9 грудня 1927 р. з Ленінграда він розмірковує: «*Относительно теперь продажи моих работ, было конечно хорошо 700 марок за пейзаж /.../, меня теперь*

интересует сумма, которая дала бы мне начать живописную работу в Германии /.../ Я думаю, что 500 марок в месяц хватит. Поэтому я уже склоняюсь к тому, что меня мало интересует количество проданных вещей, лишь бы выручить эту сумму».

З часом ситуація ускладнюється, хоча держава приділяє значної уваги матеріальному забезпеченню художників, які входили до Асоціації художників Революційної Росії і які сповідували засади реалістичного мистецтва. З цією метою запроваджувалася система державних закупівель та замовлень, творчих відряджень. З цього приводу художник Є. Кацман зазначав у роботі «Як створювався і розвивався АХРР»: *«Для изображения быта революции нужна еще элементарность быта самого художника /.../ Кубики легко рисовать – картину писать трудно».* Під «кубиками» дописувач очевидно розумів супрематичні композиції Малевича та його послідовників. Та на відміну від художників, які були на привілейованому положенні у влади, Малевич та інші авангардисти ледве зводили кінці з кінцями. Ось про що писав Казимир Северинович 12 грудня 1932 р. до І. Ключна: *«Сейчас же сидим голодные, как собаки, ничего нет, с великим трудом, кое-что соберем на обед /.../ Денег достать трудно, за купленные вещи, уже месяц прошел, а платит не могут».* І далі: *«Относительно политики ко мне, то она выражается в форме очень подлой, конечно, со стороны власти или вернее администрации по линии искусства – общее признание, почет, уважение, но ни черта больше, никуда не пускают и ничего не дают».* Лише поодинокі твори Малевича закуповуються музеями, як, це сталося, наприклад, у 1931 р., коли картина «Сестри» була придбана Третьяковською галереєю.

Не виправдалися сподівання Малевича щодо продажу своїх творів з персональної виставки у Києві (1930). Виставка в Українській картинній галереї мала певний розголос у мистецьких колах. Про неї написав статтю у журналі «Радянське мистецтво» (1930) С. Єфімович. У листі до українського художника Лева Крамаренка від 24 липня 1932 р. Малевич визначив ціну таким роботам, які знаходилися в Києві: «Дівчини у полі» (1928–1929, Державний Російський музей, СПб.) – 1500 рублів; «Супрематична побудова» або «Супрематизм» (1928–1929, Державний Російський музей, СПб.) – 500 рублів; «Купальниці», були у зібранні історика літератури і мистецтва, колекціонера Миколи

Харджиєва (1903–1996) – 300 рублів. Ось як пояснювала у своїх спогадах Ірина Жданко (дружина Л. Крамаренка) незрозумілу для Малевича поведінку директора галереї, який довгий час не повертав його твори і не відповідав на запити митця: *«із-за бедственного положения Украины в эти годы, постоянного безденежья, директор Украинской галереи после закрытия выставки Малевича долгое время не мог ни приобрести, ни выслать автору его картины, доставив ему много неприятностей»*.

З виставки «Художники РРФСР за XV років» у Москві до Третьяковської галереї були придбані твори Малевича «Дівчина з червоним деревком» за 2 тис. рублів і «Дівчина з гребнем у волосах» за тисячу рублів. Ця закупівля викликала неоднозначну реакцію у художника, до якого дійшла невірна інформація щодо ціни на твір. У листі до І. Ключа від 5 травня 1934 р. з Ленінграда він писав: *«/.../ за тысячу рублей я «Девушку с красным деревком» не продаю и могу деньги им выслать обратно, если я болен и семь месяцев не мог работать и сейчас еще не могу, но это не значит, что я вынужден продавать за гроши свой труд»*.

У листі до директора Третьяковської галереї О. Вольтера Малевич просить заплатити йому *«ну хотя бы 1500 рублей»* з виставки «Художники РРФСР за XV років». Очевидно, галерея пішла на поступки й придбала твір за указану ціну. Такий крок з боку мистецької інституції обумовлювався і змінами з 1933 р. цінової політики у СРСР. Згідно новим розцінкам враховувався статус виставки, яка підвищувала кваліфікацію твору, а відповідно її матеріальну оцінку. Наприклад, картина Павла Кузнецова «Біля старту» була оцінена у 3 тисячі рублів. Отже, цінова політика у галузі образотворчого мистецтва стає дієвим інструментом радянської ідеологічної системи. Значною мірою цьому сприяла організація Спільки художників СРСР (1932). З цього часу ціноутворення у галузі образотворчого мистецтва спирається не стільки на ієрархію жанрів, як це було у XIX – на початку XX ст., скільки на ієрархію художників та їхній соціальний статус. Якщо на Заході ціноутворення продовжувало розвиватися на принципах ринкової економіки, то в СРСР – державної економіки. Соціальне замовлення стає вирішальним у виборі тематики творів.

Листи Малевича цих років рясніють рядками про негативне ставлення до нього та до супрематизму. З листа художника до

поета і перекладача Григорія Петнікова (1894–1971) з підмосковної Немчинівки (серпень 1933 р.): *«По обыкновению все деньги прожили, и очутились без денег, положение очень критическое, необыкновенное гонение на формализм делает свое дело быстро диалектически».*

Прошло чимало років після смерті художника перш, ніж його твори стали об'єктом для колекціонування з відповідним зростанням на них ціни. Але в радянський час продовжується замовчування імені Малевича, його твори не виставляють у музейних експозиціях, а ті, що у фондах, інколи стають предметом обміну. Наприклад, за подарований американським бізнесменом Армандом Хаммером портрет пензля іспанського художника Франсіско-Хосе де Гойї (1746–1828) до Державного Ермітажу Міністерство культури СРСР подарувало йому «Динамічний супрематизм» (1914) із зібрання Третьяковської галереї.

У 70-ті рр. ХХ ст. відбулася оцінка творів Малевича, які родина художника передала на тимчасове зберігання до Державного Російського музею: «Чорний хрест» – 200 рублів; «Чорний квадрат» – 300 рублів; «Скаче червона кіннота» – 400 рублів. За офіційним курсом долара до радянського рубля (1 USD дорівнював 70 коп.) ці суми становили відповідно: 285 USD, 428 USD та 571 USD. Ринковий курс («чорного ринку») на початку 70-х рр. ХХ ст. становив приблизно: 1 USD – 5 рублів. За цим неофіційним курсом вартість «Чорного квадрату» дорівнювала 60 долларам! Така мізерна та нечесна оцінка творів зайвий раз підкреслила негативне ставлення радянської влади до одного з видатних художників ХХ ст.

Тільки з середини 80-х рр. ХХ ст. починається активне цінове пошукання щодо творів Малевича на російському та західному арт-ринку. Аукціон Сотбіс «Російський авангард та радянське сучасне мистецтво» запропонував покупцям 18 лотів, які представляли мистецтво російського авангарду. Наприклад, естимейт «Композиції» (1916) Надії Удальцової становив 12–18 тис. фунтів стерлінгів (GBP); «Лінії» (1920) Олександра Родченко – 90–120 тис. GBP; «Фігури» (1921) Варвари Степанової – 40–60 тис. GBP; акварель «Без назви» (1932) Марії Ендер – 1500–2000 GBP. Цей легендарний аукціон, який відбувся у Москві у 1988 р. реабілітував мистецтво авангарду та надав йому значимість світового мистецького явища як в ціннісному аспекті, так і в ціновому. Виставлений на іншому аукціоні –

Альфа-арт – у листопаді 1994 р. «Портрет матері» (1932; полотно, олія. 41 x 36) Малевича мав естимейт у 150–200 тис. USD.

«Супрематична композиція» (1916) Малевича знайшла свого покупця на аукціоні Сотбіс у Нью-Йорку (2008). Зі стартової ціни у 49 млн вона дісталася кінцевої позначки у 60 млн USD. Цей твір виставили нащадки художника і це є рідкісним явищем, адже твори родоначальника супрематизму на аукціонах майже не з'являються. Цю роботу вони відсудили у міського музею Амстердама (Stedelijk Museum) за реституцією. У ході розслідування було виявлено незаконність продажу цієї та інших картин Малевича нащадками архітектора, секретаря Спілки берлінських архітекторів Хуго Херінга у 1958 р. до голландського музею у суму в 120 тисяч гульденів. Всього Stedelijk повернув законним власникам п'ять творів живопису Малевича з 69, які зберігалися у цьому музеї. Подібний прецедент склався з творами митця, які зберігалися у Нью – Йоркському музеї сучасного мистецтва (Museum of Modern art) і які також були передані після судового розслідування нащадкам Малевича як незаконно придбані до музею. З них «Супрематична композиція» (1919–1920) потім була продана за 17 млн USD з аукціону Філіпс у Нью-Йорку (2000). Анонімний покупець цього твору продав його через вісім років майже утричі дорожче – за 50 млн USD.

Через декілька років на аукціоні Сотбіс з'являється композиція «Прямокутник і коло» (1915), яку фахівці оцінили у 5–7 млн USD, але твір Малевича не знайшов охочих його придбати. Він також мав сумнівний провенанс і незаконне походження і був відсужений нащадками Малевича у музею Гарвардського університету. Значно підвищився у ціні твір Малевича «Голова селянина» – етюд до картини «Селянський похорон» (1911) – під час торгів на аукціоні Сотбіс у Лондоні. З попередньої вартості роботи у 600–800 тисяч фунтів стерлінгів вона досягла двох мільйонів GBP.

«Квадрат свой считаю дверью, открывшей для меня много нового...», – писав Малевич у листі до М. Матюшина від 4 квітня 1916 р. з Москви. Цькування художника за його супрематичні твори, зокрема за «Чорний квадрат» досягають апогея на початку 30-х рр. XX ст. У листі до Г. Петнікова у липні 1933 р. з Немчинівки він зазначав: «Мой Черный квадрат упоминается в газетах, и поминает сам Бухарин. Все поминания конечно идут в жестоком преследовании. /.../ Если бы они поняли, что

они пишут, то должны были бы мне при жизни поставить памятник...». Відомі чотири варіанти чорного квадрату. Перший був написаний у 1915 р. (Державна Третяковська галерея); другий – у 1923 р. (Державний Російський музей, СПб.); третій – авторська копія першого квадрату (1929, Державна Третяковська галерея); четвертий зберігався у родичів художника в Самарі.

Сенсаційною стала поява у 2002 р. на торгах аукціону Гелос четвертої версії «Чорного квадрату» (1930–1932) та його покупка одним російським олігархом за один млн USD. За домовленістю, ця робота була передана після оборудки до Державного Ермітажу. Спочатку ним володіла Самарська філія Інкомбанку, до якої він надійшов у 1993 р. і був оцінений у 250 тисяч USD. За словами російського експерта і куратора Георгія Нікіча, який брав участь у формуванні мистецької колекції Інкомбанку: *«Черный квадрат долго жил на дне корзины с картошкой и поэтому не попал в руки любителей прекрасного, транспортировавших часть наследия художника за границу в 1980-е – начале 1990-х. Семья считала все связанное с фамилией Малевича, оставшееся у них, суцим наказанием /.../»*. Про справжню ціну цієї роботи свідчить сума у 3 млн марок, на яку її було застраховано під час проведення виставки «Європа – Європа» у Бонні (1995).

Наступного року філія Інкомбанку придбала «Автопортрет» (1934) і «Портрет дружини» (1934) пензля Малевича за доволі незначну ціну в 5,5 тисяч USD. Після банкрутства Інкомбанку його мистецька колекція була розпродана на аукціоні Гелос (2002). Її основу складали твори російського мистецтва ХХ ст. На аукціоні знайшли своїх покупців твори представників російського та українського авангарду: Надії Удальцової «Алтай. Вершники» (55 тис. USD); Роберта Фалька «Фрукти у синій вазі. Глеки на овальному столі» (48 тис. USD); «Батька російського футуризму» Давида Бурлюка «Життя козака» (42 тис. USD).

Новими володарями двох вищеназваних творів Малевича став Московський музей сучасного мистецтва, який заплатив за них відповідно 600 тисяч (при естимейті у 350–380 тис.) і 90 тисяч USD (при естимейті у 60–65 тис. USD). Цей же музей мав намір викласти за четвертий «Чорний квадрат» суму в декілька мільйонів доларів, але комітет кредиторів банку прийняв рішення щодо продажу картини державі за один млн USD. Перед

аукціоном «Чорний квадрат» був взятий на державний облік як об'єкт, що має музейну цінність. Це унеможливило вивезення твору за кордон. Отже, «Чорний квадрат» подорожчав у чотири рази по відношенню до його придбання Інкомбанком у 1993 році. Набагато вищою стала оцінка «Чорного квадрату» західними експертами аукціону Сотбіс – 20 млн USD.

Головним лотом аукціону українського мистецтва XX–XXI ст. в Києві (2009) став «Портрет дівчинки», ймовірно написаний юним Малевичем у Конотопі, попередньо оцінений у 150 тисяч USD. Висунута київським мистецтвознавцем Ніною Велігоцькою (1935–2015) версія щодо зображеної художником його молодшої сестри Северини (1884–1964) не знайшла документального підтвердження, а відповідно і покупця. Зазначимо, що портрет був знайдений у Конотопі у 2006 р., де Малевич продав свою першу картину.

У середовищі колекціонерів цінуються твори та існує попит на роботи послідовників Малевича – художника і теоретика мистецтва Івана Ключона (Ключкова) (1873–1943) та Олексія Моргунова (1884–1935). Невеличкий малюнок І. Ключона, виконаний у 1920 р. мав естимейт у 5–7 тисяч фунтів на аукціоні Сотбіс у Лондоні (2002). У 1000–1500 USD дорівнювався естимейт малюнку «Хлопчик з вудкою», виконаний тушшю та кольоровими олівцями (24,2 x 16) О. Моргунова (позашлюбного сина художника-пейзажиста О. Саврасова, автора афіші першої виставки об'єднання «Бубновий валет») на аукціоні Альфа-арт у січні 1994 р. У листі до художниці Ольги Володимирівни Розанової (1886–1918) від 21 лютого 1914 р. з Москви Малевич надав високу оцінку його творам: *«/.../ я бы очень хотел, чтобы он пригласил Моргунова, у него великолепные работы, шедевры»*.

У червні 2015 р. на аукціоні Сотбіс у Лондоні «Імпресіоністи та мистецтво XX ст.» нащадки Малевича виставили на торги «Супрематичну композицію № 18» (1915). Керівник аукціону Хелена Ньютман назвала цей твір *«важливою та дуже рідкісною картиною»*. З ним Західна Європа познайомилася на виставці художника у Берліні (1927). Після цього Малевича залишив її на тимчасове зберігання у Хуго Херінга, а потім вона опинилася у Стеделік музеї. Отже, будучи видатним твором і маючи надійний провенанс, лот мав попередню оцінку у 30–45 млн USD. Проте з торгів полотно пішло з молотка за 21,4 млн фунтів (32,8 млн USD) трохи перебільшивши нижній ціновий кордон.

Усього організаторами аукціону було виручено з продажу 178,6 млн GBP (273,6 млн USD).

Ім'я Малевича ще донедавна (2005) було відсутнє у рейтингу 50 найцінніших майстрів, складеного за сукупною вартістю творів, які увійшли до списку KunstAM Top 500 Artworks. Це пояснюється насамперед відсутністю робіт митця на арт-ринку, які стали з'являтися після того, як нащадки Малевича, отримавши його твори з голландських та американських музеїв після судових розслідувань виставили їх на аукціонний продаж. Ще один чинник, який ускладнює ціноутворення – запутане датування творів, яке здійснив художник у кінці 20-х рр. XX ст. – створивши *«нову хронологію»* (за Шарлоттою Дуглас).

Отже, справдилася теорія Хосе Ортега-і-Гассета щодо «інкубаційного періоду» визнання цінності, а відповідно й підвищення матеріальної оцінки твору нового мистецтва. Від часу смерті Малевича (1935) до середини 80-х рр. XX ст. пройшло 50 років. У зв'язку з тим, що твори Малевича практично відсутні на міжнародному арт-ринку, їхня можлива поява супроводжуватиметься надзвичайно високими цінами.

Література

1. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / сост. и вступ. ст. А. В. Корниловой. – Л. : Искусство, 1980. – 391 с.
2. Бонафу П. Ван Гог / П. Бонафу ; пер. с фр. Ю. Гавриловой. – М. : ООО «Изд-во «Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 176 с.
3. Бонафу П. Рембрандт / П. Бонафу ; пер. с фр. А. Голубкова. – М. : ООО «Изд-во «Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 176 с.
4. Боткина А. П. Павел Михайлович Третьяков / А. П. Боткина ; предисл. В. С. Кеменова. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 288 с.
5. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. V / Дж. Вазари ; пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского ; под. ред. А. Г. Габричевского. – М. : Искусство, 1971. – 784 с.
6. Валлантен А. Пабло Пикассо / А. Валлантен ; пер. с фр. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 448 с.
7. Ван Гог В. Письма / пер. П. Мелковой. – СПб. : Азбука, 2000. – 848 с.
8. Воспоминания о Тарасе Шевченко / сост. и примеч. В. С. Бородина и Н. Н. Павлука, предисл. В. Е. Шубравского. – К. : Днепр, 1988. – 606 с.
9. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом» / П. Гоген. – Л. : Изд-во «Искусство», Ленингр. отделение, 1972. – 254 с.
10. Дега Э. Письма. Воспоминания современников / Э. Дега ; сост., хронология жизни и тв-ва Э. Дега и примеч. В. Прокофьева. – М. : Искусство, 1971. – 303 с.
11. Дневник Делакруа / пер. Т. М. Пахомовой ; ред. и предисл. М. В. Алпатова : в 2 т. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – Т. 1 – 452 с.; Т. 2 – 440 с.
12. Дневник художника А. Н. Мокрицкого /сост. Н. А. Приймак. – М. : Изобразит. искусство, 1975. – 270 с.
13. Жюллиан Ф. Эжен Делакруа / Ф. Жюллиан. – М. : Искусство, 1986. – 222 с.
14. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран Рюэля. Документы / вст. ст. и общ. ред. А. Н. Изергиной. – Л. : Изд-во «Искусство», Ленингр. отделение, 1969. – 387 с.
15. Кашен Ф. Гоген / Ф. Кашен ; пер. с фр. З. Федотова. – М. : ООО «Изд-во «Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 196 с.
16. Кожина Е. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х годов / Е. Кожина. – Л. : Изд-во «Искусство», Ленингр. отделение, 1969. – 271 с.

17. К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / сост. и авт. предисл. проф. Н. Г. Машковцев. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 317 с.
18. Крынская С. Малевич и наследники [Электронный ресурс] / С. Крынская. – Режим доступа : <http://www.artguide.com/posts/632-malievich-i-nasljedniki>
19. Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников / Г. Курбе ; вст. ст., перевод, сост. и примеч. Н. Н. Калитиной. – М. : Искусство, 1970. – 270 с.
20. Лев Н. Эмануэль де Витте / Н. Лев. – М. : Искусство, 1976. – 88 с.
21. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания / общ. ред. А. Федорова-Давыдова. – М. : Гос. Изд-во «Искусство», 1956. – 335 с.
22. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М., 2004.
23. Малевич на мировых аукционах [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.luxemag.ru/art/5368.html>
24. Мальцева Ф. С. Федор Александрович Васильев : жизнь и творчество / Ф. С. Мальцева. – М. : Изобраз. искусство, 1984. – 272 с.
25. Миллион за квадрат-3 (матер. подгот. М. Кравцова и Н. Молок) // Артхроника. – 2005. – № 2 – С. 100–113.
26. Морозов и Щукин – русские коллекционеры. От Моне до Пикассо. – [Б.м.], [1993]. – 447 с.
27. Некрасова Е. А. Томас Гейнсборо / Е. А. Некрасова. – М. : Изобраз. искусство, 1990. – 224 с.
28. Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869–1887. – М. : Гос. Изд-во «Искусство», 1953. – 459 с.
29. Переписка И. Н. Крамского. Переписка с художниками. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1954. – 667 с.
30. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога / А. Перрюшо. – М. : Прогресс, 1973. – 342 с.
31. Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. Переводы / сост. и вст. ст. примеч. М. С. Егоровой. – М. : Искусство, 1977. – 480 с.
32. Писсарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников / сост., вст. ст., примеч. и хронология жизни и тв.-ва К. Писсарро К. Г. Богемской. – М. : Искусство, 1974. – 351 с.
33. Покупать надо самое дорогое [Интервью с ведущим мировым экспертом международного рынка произведений искусства, вице-президентом группы макро- и отраслевых экономических исследований Dresdner Bank Вольфгангом Вильке] [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://expert.ru/expert/2000/26/26ex-wilint_23160

34. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин. – 9-е изд. – Л. : Художник РСФСР, 1986. – 488 с.
35. Руководство по инвестированию на рынке предметов искусства / С. Скатерщиков, В. Кориневский, О. Яковенко, К. Пихлер, Т. Цимке, Н. Хансен. – М. : Альпина Бизнес Букс, 2006. – 224 с.
36. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / сост., вст. ст., прим. и хронология жизни и тв.-ва П. Сезанна Н. В. Яворской. – М. : Искусство, 1972. – 368 с.
37. Сельц Ж. Эдвард Мунк / Ж. Сельц. – М. : Слово, 1995. – 95 с.
38. Стенерсен Р. Эдвард Мунк / Р. Стенерсен. – М. : Искусство, 1972. – 152 с.
39. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике / вст. ст. Н. А. Радзимовской, С. Н. Гольдштейн ; сост. и коммент. Н. А. и З. А. Радзимовских, С. Н. Гольдштейн. – Л. : Искусство, Ленингр. отделение, 1977. – 384 с.
40. Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов / Дж. Уистлер ; вступ. ст., пер. и прим. Е. А. Некрасовой. – М. : Искусство, 1970. – 286 с.
41. Хуг М. Сезанн / М. Хуг ; пер. с фр. Н. Лебедевой. – М. : ООО «Изд-во «Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 176 с.
42. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; редкол. М. Г. Жулинський та ін. – К. : Наук. думка, 2001 – Т. 6 : Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 2003. – 632 с.
43. Шмитт Г. Рембрандт / Г. Шмитт. – М. : Искусство, 1971. – 616 с.
44. Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы / Н. В. Яворская. – М. : Госуд. Изд-во «Искусство», 1962. – 346 с.
45. Якимович А. К. Шарден и французское Просвещение / А. К. Якимович. – М. : Искусство, 1981. – 143 с.

Праці С. Побожія з ціноутворення на твори мистецтва

1. П. М. Третьяков и система ценообразования на произведения русской живописи во 2-й половине XIX века // Сучасна картина світу: інтеграція наукового та позанаукового знання: зб. наук. праць. – Суми, 1999. – С. 40–44.
2. Формування цін на твори мистецтва // Банківська справа (Київ). – 1999. – № 4 (28). – С. 28–31.
3. «Слово мое... крепче документа» // Галерея. – 2002. – № 2 (10). – С. 24–25.

4. «Мне приятнее всего было бы никогда не продавать своих картин» // Галерея. – 2002. – № 3–4. – С. 29–31 ; іл.
5. Сто відер хіоського вина за скульптуру та чин полковника за розпис плафона // Галерея. – 2002. – № 9. – С. 32–33.
6. Твір, ціною знань всього життя: До 100-річчя від дня смерті Джеймса Еббота Мак Нейла Уїстлера // Галерея. – 2003. – № 1 (13). – С.18–19 ; іл.
7. Ван Гог: «У мистецтва немає гірших ворогів, ніж торговці картинами» // Галерея. – 2003. – № 2/3 (14–15). – С. 34–35 ; іл.
8. Банкіри і банківський капітал на арт-ринку // Галерея. – 2003. – № 4(16). – С. 22–23.
9. Делакруа: «Жити матеріальними турботами – не значить жити» // Галерея. – 2004. – № 1 (17). – С. 30–31 ; іл.
10. Поль Дюран-Рюель: «Твір мистецтва захоплює по-справжньому лише тоді, коли належить вам» // Галерея. – 2004. – № 2–3 (18–19). – С. 32–33 ; фото.
11. Едгар Дега: «як я ненавиджу продавати» // Галерея. – 2004. – № 4(20). – С. 36–37 ; іл. ; Побожій С. Едгар Дега. 2004. Пастель.
12. «Ті, хто роблять на мистецтві бізнес – шахраї» – Пабло Пікассо / Галерея. – 2005. – № 1 (21). – С. 30–31 ; іл.
13. Сезанн: «Буржуа затискують свої грошенята» // Галерея. – 2005. – № 2(22). – С. 26–27 ; фото.
14. Рубенс: «які повільні государі, коли їм доводиться платити» // Галерея. – 2005. – № 3/4 (23–24). – С. 20–21; іл.
15. Гейнсборо: «Я можу сказати, що вигідно продав на ринку моїх поросят» // Галерея. – 2006. – № 3/4 (27–28). – С. 30–31 ; іл.
16. Рембрандт: «У цей час гроші мені були б до речі» // Галерея. – 2006. – № 1–2 (25–26). – С. 38–39 ; іл.
17. Поль Гоген: «Я полюю за грошима» // Галерея. – 2007. – № 3/4 (31–32). – С. 43–45 ; іл.
18. Левітан: «Тому причиною страшно безгрошів'я» // Галерея. – 2007. – № 1/2 (29/30). – С. 34–35 ; іл.
19. Вазарі: «І хоча був він багатий, але жив у бідності» // Галерея. – 2009. – № 1–2 (37–38). – С. 71–73 ; іл.
20. «Черепиця замінила солому» на будинку Руссо в Барбизоні // Галерея. – 2009. – № 3–4 (39–40). – С. 53–56 ; іл.
21. Мунк: «Якщо ви хочете стільки заплатити, беріть картину» // Галерея. – 2010. – № 1–2 (41–42). – С. 69–71 ; іл.

Список ілюстрацій

1. Мікеланджело Буонаротті. Етюди до фігури Лівійської сивили. 1511.
Сангіна. 28,8 x 21,3.
Метрополітен-музей (The Metropolitan Museum of Art). Нью-Йорк
2. Рубенс Пітер Пауль. Покладення в труну. Бл. 1615.
Перо, пензель, бістр. 22,2 x 15,3.
Рейксмузеум (Rijksmuseum). Амстердам
3. Рембрандт ван Рейн. Мати з дитиною на руках, що спускається по сходах.
Перо і розмивка пензлем, бістр. 18,5 x 13,3.
Бібліотека Пірпонта Моргана (Pierpont Morgan Library). Нью-Йорк
4. Ватто Антуан. Начерк напівоголеної жінки.
Папір, червона та чорна крейда. 34,1 x 22,1.
Британський музей (The British Museum). Лондон
5. Гейнсборо Томас. Жінка з трояндою. Бл. 1763–1765.
Чорна крейда, розтушування, білило на сіро-коричневому папері.
Британський музей (The British Museum). Лондон
6. Делакруа Фердінан Віктор Ежен. Етюд для «Медеї».
Поч. 1860-х (?). Рисунок пером. 27 x 21,5.
Музей Бонна. Байонна (Франція).
7. Мілле Жан-Франсуа. Носильниця води. 1860-ті (?).
Папір, чорна крейда. 34,4 x 26,6.
Приватне зібрання. Париж.
8. Уїстлер (Макнілл Уїстлер) Джеймс Еббот. Ротерхіт. 1860.
Папір, офорт. 27,5 x 19,9.
Британський музей (The British Museum). Лондон
9. Брюллов Карл Павлович. Портрет Л. К. Маковської. 1836.
Папір, графітний олівець. 35,7 x 29,7 (овал).
Державна Третьяковська галерея. Москва.
10. Шевченко Тарас Григорович. Чигрин з Суботівського шляху. 1845.
Папір, акварель. 17,5 x 26,9. Аркуш з другого подорожнього альбому Т. Шевченка.
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

11. Васильєв Федір Олександрович. Перед грозою.
Поч. 1870-х.
Державний Російський музей. Санкт-Петербург
12. Рєпін Ілля Юхимович. Козак. В. В. Тарновський. 1880.
Папір, графітний олівець, розтушування. 33 x 24.
Державна Третьяковська галерея. Москва.
13. Левітан Ісаак Ілліч. Осінь. 1885.
Папір, літографія з тоном. 28,8 x 46,8.
Державний Російський музей. Санкт-Петербург
14. Гоген Поль. Ноа-Ноа. 1893.
Ксилографія
15. Ван Гог Вінсент. Лава біля дерева. 1889.
Папір, туш, очеретяне перо. 62,5 x 47.
Зібрання В.-В. Ван Гога. Ларен
16. Дега Едгар. Балетна школа. Начерк до картини. 1879.
Папір, олівець. 21,3 x 17.
Національна бібліотека (Bibliothique Nationale або BNF). Париж
17. Сезанн Поль. Автопортрет. Друга пол. 1870-х – поч. 1880-х.
Папір, олівець. 30 x 25.
Музей образотворчих мистецтв. Будапешт.
18. Мунк Едвард. Крик. 1895.
Літографія
19. Пікассо Пабло. Портрет Амбруаза Воллара. 1915.
Папір, олівець.
Метрополітен-музей (The Metropolitan Museum of Art). Нью-Йорк
20. Малевич Казимир Северинович. Селянка з відрами. 1912–1913.
Папір, графітний олівець. 10,5 x 10,7.
Державний Російський музей. Санкт-Петербург

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| Передмова | 3 |
| Сто відер хіоського вина за скульптуру та чин полковника за розпис плафона | 6 |
| Вазарі: «І хоча був він багатий, але жив у бідності» | 14 |
| Рубенс: «Як повільні государі, коли їм приходиться платити» | 23 |
| Рембрандт: «В цей час гроші мені були б до речі» | 29 |
| Дідро: «Є велика різниця в ціні того ж самого предмета» | 36 |
| Гейнсборо: «Я можу сказати, що вигідно продав на ринку моїх поросят» | 43 |
| Делакруа: «Жити матеріальними турботами – не значить жити» | 48 |
| «Черепиця замінила солому» на будинку Руссо в Барбизоні | 54 |
| Твір, ціною знань всього життя | 62 |
| Т. Шевченко: «Наперед не бери незароблених грошей» | 69 |
| Ф. Васильєв: «Тепер гроші дозарізу потрібні» | 77 |
| П. Третяков: «Слово моє... міцніше документа» | 82 |
| Рєпін: «Мені приємніше за все було б ніколи не продавати своїх картин...» | 90 |
| Левітан: «Тому причиною страшно безгрошів'я» | 97 |
| «Твір мистецтва захоплює по-справжньому лише тоді, коли належить вам» | 102 |
| Поль Гоген: «Я охочуся за грошима» | 107 |
| Ван Гог: «У мистецтва немає гірших ворогів, ніж торговці картинами...» | 113 |
| Едгар Дега: «Як я ненавиджу продавати; я весь час сподіваюся зробити краще» | 121 |
| Сезанн: «Буржуа затискують свої грошенята» | 125 |
| Мунк: «Якщо ви хочете стільки заплатити, беріть картину» | 131 |
| Пікассо: «Ті, хто роблять на мистецтві бізнес, здебільшого шахраї» | 137 |
| Малевич: «Заробити супрематизмом не можна» | 143 |
| Література | 153 |
| Праці С. Побожія з ціноутворення на твори мистецтва | 155 |
| Список ілюстрацій | 157 |

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович

Цінність і ціна мистецтва

Збірник статей

На обкладинці – твори Анрі Матісса

Дизайн обкладинки Н.А. Височанська
Комп'ютерна верстка В.Б. Гайдабрус, А.О. Литвиненко

Підписано до друку 30.11.2015.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір офсетний
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 9,3. Обл.-вид. арк. 9,2.
Тираж 300 прим. Замовлення № 80

Відділ реалізації
Тел./факс: (0542) 65-75-85
E-mail: info@book.sumy.ua

ТОВ «ВТД «Університетська книга»
40009, м. Суми, вул. Комсомольська, 27
E-mail: publish@book.sumy.ua
www.book.sumy.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 489 від 18.06.2001

Надруковано на обладнанні ВТД «Університетська книга»
вул. Комсомольська, 27, м. Суми, 40009, Україна
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 489 від 18.06.2001