

ГЛАВА ВОСЕМЬДЕСЯТ ПЕРВАЯ

" - ЛУЧШЕ БЫТЬ ЧИСТИЛЬЩИКОМ САПОГ!" (JOHN SELL COTMAN, 1782-1837)

Он родился в Норидже, любил Норидж (все время туда возвращался, и хотя в свои пятьдесят лет осел в Лондоне, регулярно отправлялся в Норидж во время отпусков и праздников), а его имя связано с так называемой Нориджской Школой. Это была группа художников (Norwich Society of Artists), которые работали в Норидже, обучали в Норидже, собирались каждые две недели, чтобы обмениваться опытом, и ежегодно устраивали выставку своих рисунков. Команду эту учредил Олд Кроум (Джон Кроум Старший) в 1803 году. Параллельно в Италии действовала группа Назаретян, но никаких параллелей (кроме моды на группировки) делать здесь нельзя, потому что парни из Нориджа были чистыми пейзажистами, как и возникшая впоследствии французская Барбизонская школа.

Из всех участников Школы Норидж над мелким уровнем поднялся только лишь Кроум и Котман (который даже был, в 1811 году, президентом Общества). Если говорить о стиле, их разделяла пропасть – влюбленный в Хоббема Кроум кажется традиционалистом, если сравнивать его с авангардным творчеством Котмана, которое доставило последнему только лишь боль.



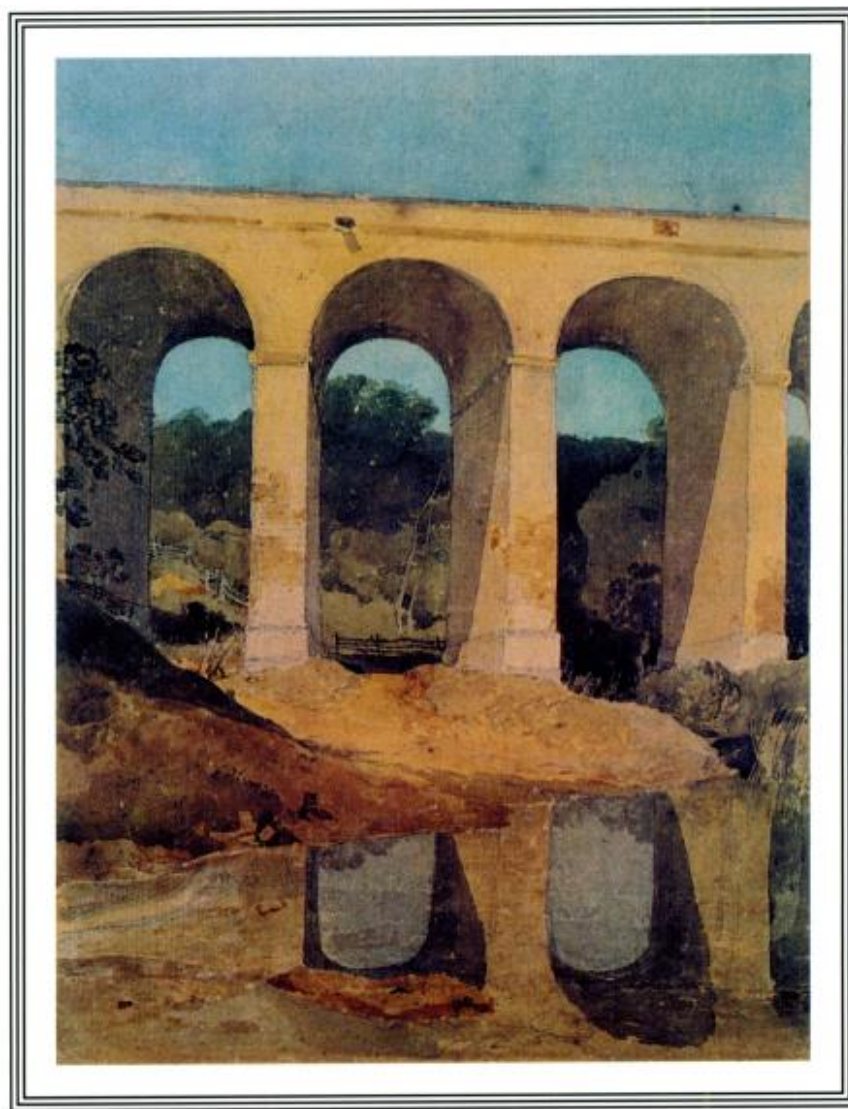
Джон Кроум Ст. "Лес Мерлингфорд"
(1815, масло, холст, 136,5 x 100.
Порт Санлайт, Lever Art Gallery)

Отец Котмана продавал ткани. Котман, будучи еще сопляком, сказал отцу, что торговля шелком его не привлекает, и что он желает стать художником. Старший Котман попросил совета у художника Джона Опайа, а тот выразил следующее мнение: "Лучше быть чистильщиком сапог, чем выбрать профессию художника!". Опай был абсолютно прав, он продал Котманам древнюю истину, которую Антуан Фуретьер (XVII век) выразил поговоркой в своем словаре: "*Gueux comme un peintre*" ("Гол как художник"). Исключением от данного правила (исключением, его подтверждающим) были знаменитые, общепризнанные мастера. Но ведь и знаменитым тоже случалось бедовать. Шарден, разговари-

вая с Дидро (после Салона 1765 года), вздыхал, что, занимаясь изобразительным искусством, *"человек от голода умереть может"*. Именно это и имел в виду Джон Опай. Только Котмана-младшего этим он не испугал. Юный упрямец, чтобы завоевать шпоры художника, отправился в Лондон (1798). Тридцатью годами позднее (1829), когда жизнь изрядно потаскала его, он писал о своем старшем сыне: *"Он взялся за ту же тяжелую профессию, что и я!"*.

Французы таких творцов как Котман называют *"artiste maudit"* – проклятым, отверженным художником. Среди гениев, которых критика и публика совершенно сгноила, Котман является наиболее суровым примером. Когда он выставял в Королевской Академии свои первые живописные работы (в самом начале XIX века), на него не обращали внимания и правильно делали. Тогда он вращался (благодаря известному меценату, доктору Манро) в кругах акварелистов, собранных вокруг Гертена и Тернера, подражая им, в особенности – Тернеру. Впоследствии он станет подражать Тернеру иным образом, издавая (1838) собственное *"Liber Studiorum"* (собрание собственных работ, с большей части которых он собственноручно делал гравюры), но как творец он найдет оригинальный стиль. И как раз ха этот стиль его и задавят.

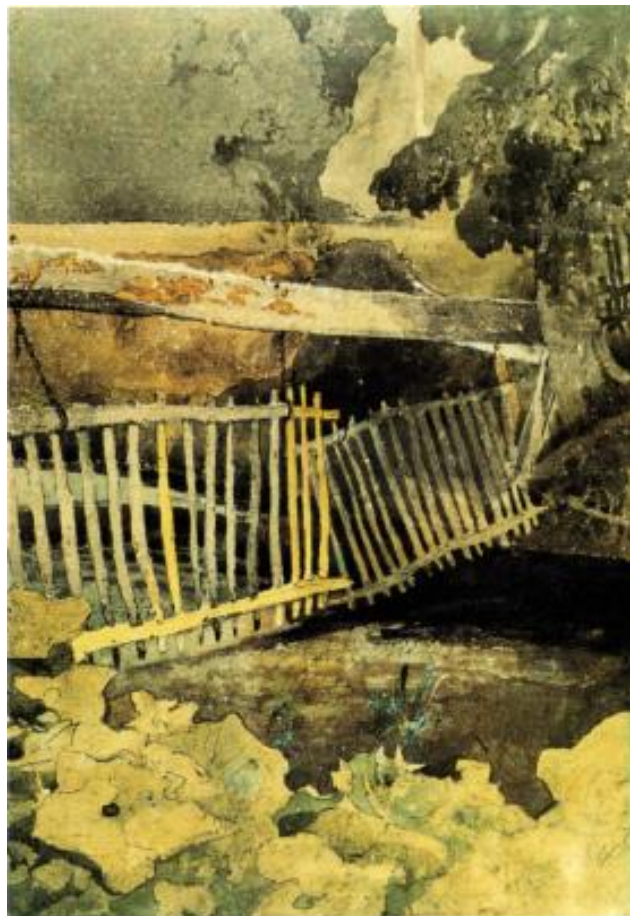
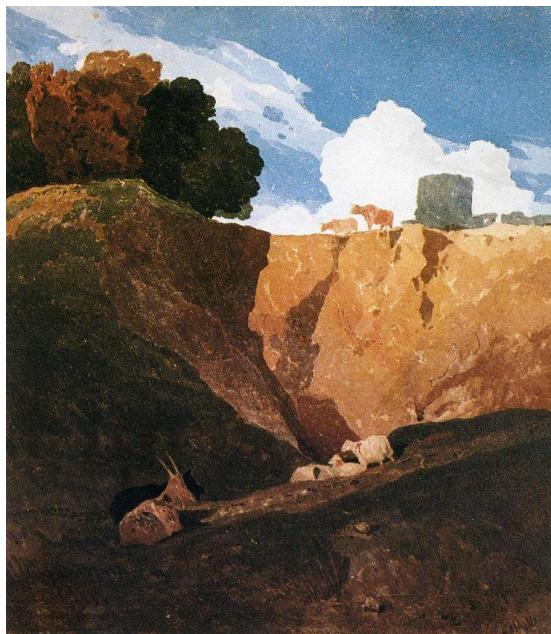
Чем же бы этот его стиль, как можно его назвать? А назвать его можно *"кубистским"* стилем или *"пред-кубистским"* (обязательно в кавычках или с прибавлением словечка *"квази"*), и именно так его часто называют. Пишут о котмановском *"кубизме"*, о том, что он *"компоновал ритмами и блоками"*, что *"строил с помощью пред-кубистских модулей и форм"*, что *"творил "с геометрической страстью"*, что *"создавал синтезированные формы, очень далекие от натурализма"* и т.д. Котман и вправду геометризировал (или же стереометрировал) пейзаж, синтезируя формы и детали, выстраивая все из *"кубов"*, из округлых и угловатых форм, словно бы вытесанных из древесины или песчаника, а то и из твердого швейцарского сыра, а затем раскрашенных.



Джон Селл Котман "Акведук в Чирке"
(~1804, акварель по бумаге, 31,6 x 23,2. Лондон, Victoria and Albert Museum)

Вполне возможно, что геометрическая ("кубистская") страсть Котмана была привита ему Тёрнером. По словам последнего, художник обязан изменчивые, нестойкие формы природы фиксировать в "*чистые формы треугольника, окружности, конуса или куба*". Тёрнер это провозглашал, но сам этого не реализовывал слишком дословно (вещь достаточно частая у великих художников; Делакруа писал о достоинствах хроматического разделения, но позволил, чтобы данный метод на своих холстах реализовали только импрессионисты). Во всяком случае, у Тёрнера сильной геометризации не видно, а вот у Котмана она играет ведущую, очень заметную роль. Это замечательно показывает одна из ранних работ (вполне возможно, что "*кубистский*" Котман начался с нее), знаменитый "Акведук", эскиз которого Котман выполнил во время одной из поездок по Уэльсу (1800 или 1802 год), а потом написанный в технике акварели. Котман представил нам лишь фрагмент – три полные и кусок четвертой арки – образуя самостоятельную структуру, нечто вроде гигантского памятника, взятого не из реальности, но из мифологического или футурологического воображения. Произведение заколдовывает чистотой техники и ритмичной поэзией. Здесь имеется монументализм, достойный фантастических проектов неоклассициста Булье, "кубизм" конструктивиста XX века и твердость руки, достойная мастера. Говард Каттс, когда писал, что это одна из "*красивейших британских акварелей*" ни сколько не преувеличивал.

Джон Селл Котман "Мергельная яма"
(1809/1810, акварель на бумаге,
29,5 x 25,6. Норидж, Castle Museum
<https://www.pinterest.co.uk/yonmikel0659/jscotman/>)



Джон Селл Котман "Подвижная запора в Данкомб Парк"
(1805, акварель на бумаге, 33 x 23,1. Лондон,
British Museum)

Тот же самый "кубизм" представляют и работу Котмана маслом – например, "Рыбачьи лодки в Ярмуте", где не одни только лодки "вытесаны топором"; но пляж, небо и скалы – тоже. Для тогдашнего зрителя все это было слишком уж "нерафинированным". Тем более неудобоваримыми для публики были картины, на которых Котман играл чуть ли не в абстракциониста – примером может быть "Подвижная запора в Данкомб Парк" или "Шотландские скалы у берегов реки Грета" (1805/1808, акварель, Британский Музей).

Своеобразный "кубизм", "конструктивизм" или "абстракционизм" Котмана не отнимали поэзии у его произведений. Котман даже дыру в мергельном грунте умел представить очень даже поэтически. Но давайте говорить об авангардной поэзии. Романтизм по определению был пропитан пантеизмом, лиризмом, героизмом и всем тем, что отдает поэзией, но у Котмана, вопреки распространенным стереотипам второразрядного Романтизма, поэзия лишена мелодраматической риторики, пантеизм не слишком болтлив, лиризм не слишком тошнотворен, другими словами: суровая поэзия Котмана весьма близка вкусу XX века. А это означает, что она должна была быть весьма отдаленной от вкусов публики, современной Котману. Кристофер Финч: *"Хотя он сделал несчастную карьеру и не оказал влияния на современников – Котман был одним из тех художников своего поколения, которые безошибочно угадали будущее живописи"* (1991). Но вот для семейства Котмана значение имели только те факты, которые Финч уточняет первой частью цитируемого диагноза.

Сам Котман, миссис Котман и их дети умерли бы с голода, а может, мучимый депрессиями Котман покончил бы с собой, если бы не две вещи, смягчившие их нищету. Желая спасти коллегу, Тёрнер и несколько приятелей устроили ему (1834) должность профессора в лондонском "Кингс Колледж" (учеником Котмана был Россетти, впоследствии – звезда прерафаэлитов). А спасение номер два? Котман сломался и сделался "послушным", как другие и хотели – к старости он забросил авангардные ("кубистские") "глупости" и начал рисовать "под публику". Некоторые его поздние картины не стоит ни осматривать, ни комментировать, ни помнить. Если бы мы не знали его как "кубиста", эти работы получили бы более мягкий приговор.

Гёте прояснял: *"Во внутренней потребности лежит источник творчества, никак не в угождении моде"*. Это правда, но правдой остается и то, что сказал Дидро: *"Художники, вегетирующие на краю нищеты, вынуждены под угрозой голодной смерти снизиться до правящего уровня..."*. Или, точнее, к царящей в данное время моде, *"Communis opinio"* (общественное мнение) обладает тяжестью лома, лишь самые твердые способны устоять под регулярными, долгосрочными ударами. Тёрнер устоял, а вот Котман – нет. В своих первоклассных произведениях он проявлял силу демиурга, кроющего ножом мир на геометрические тела; в жизни же он был слабаком. Но следует помнить, что ему не хватило тёрнеровской удачи – он не нашел своего Рескина, адвоката, который защищал бы его когтями-ногтями. Но защитник-меценат у него имелся; ним был банкир и археолог из Ярмута, Доусон Тернер. Вспоминается ван Гог – точно так же отвергнутый критиками и зрителями, точно так же мучимый нервными депрессиями, точно так же поддерживаемый только лишь одним человеком, своим братом, Теодорусом ван Гогом. Винсент писал Тео: *"Часто меня охватывает мланхолия, причем, с огромной силой; чем лучше со здоровьем, чем более холодно могу я рассуждать, тем большим безумием, чем-то противоположным рассудку, кажутся мне занятия живописью, которое требует затрат и ничего не приносит, даже не покрывая расходов. И я испытываю глубокую печаль, ведь зло заключается в том, что в моем возрасте чертовски трудно начать заново (...) Что же, страдать, не жалуясь, это единственное, чему следует научиться в этой жизни"*. Отчаянные письма Котмана своим содержанием иногда походят на письма Винсента. Да, имелся еще один – житель Нориджа, мистер Рив, благодаря которому, презираемое наследие гения после его смерти не оказалось на свалке. Этот человек собрал картины Котмана и спас их для будущих столетий, хвала ему за это!

А нам же должно быть стыдно за то, что мы Джона Котмана не знаем. А ведь не знаем – что это за знакомство, несколько, полтора десятка слов в общих энциклопедиях или некоторых (чрезвычайно редких) альбомах, и те несколько, полтора десятка предложений в специализированных лексиконах или монографиях, которые только специалисты и берут в руки. Это классическое *"убеждение уже убежденных"*, причем, убеждение слабенькое, так как в этих лексиконах мы не читаем, что Котман был гениальным творцом, а то, что был он английским пейзажистом, ну а в монографиях, посвященных английскому пейзажу, Котмана всунули среди кучи английских пейзажистов XIX столетия, и там не хватает утверждения, сто лишь Тёрнер с Констеблом были из той же расы полубогов.

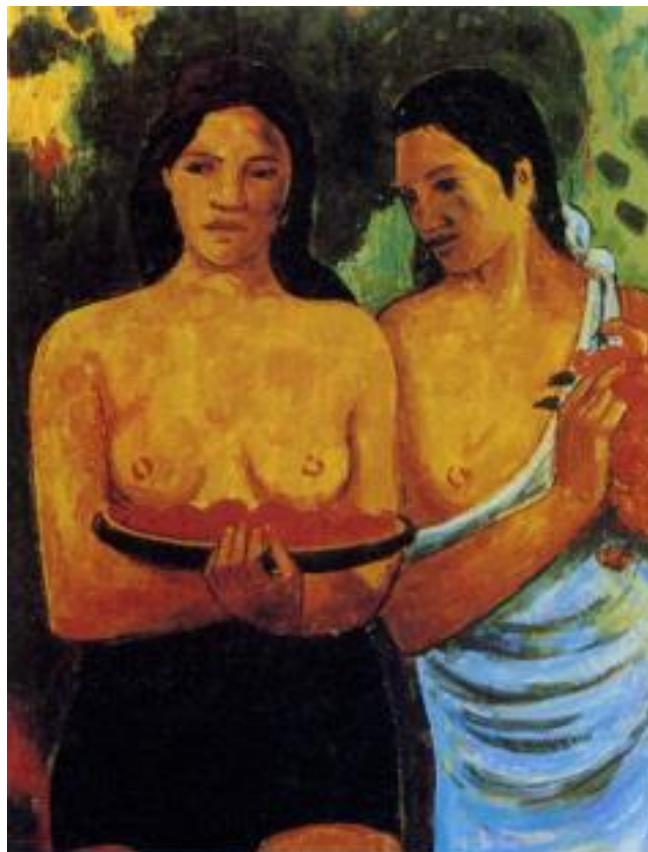
Хорошо еще, что ему посвящают хотя бы ту пару предложений. Раньше было хуже. В гигантской французской монографии пейзажной живописи (Эмиль Мишель "Мастера пейзажа, Париж, 1906) о Котмане помещено... два упоминания. Первое упоминание – имя, второе – фамилия. Как в индексах. Сегодня уже чуточку получше, но все так же фатально. Котмана нет в прославленном на весь свет томище про искусство, написанном Х. Янсоном; нет его и у польских историков искусств (Бялостоцкий, Порембский, Войцеховский, Фельдхорг, Лам, Ржепиньская, Эстрейхер и т.д.). Это ужас, ведь Котман не учитывается среди творцов, всеми называемыми выдающимися – его следует учитывать как уникального творца. Тем временем, в то время как фамилии Рубенса, Рембрандта и Пикассо знают малые дети – фамилию Котмана не знает практически никто из *"интеллигентов"*. Распространено мнение, будто бы Котман родился преждевременно. Самое время ему заново родиться. В сознании масс.

Начитанные читатели постарше, наверное, помнят некоего француза венгерского происхождения, которого в 1968 году в знаменитом процессе осудили¹ за подделку живописи эпохи Монпарнас (начала XX века). Звали его Элмир де Хори, и он был объявлен величайшим гением подделывания картин со времен столь же знаменитого голландца, Хана ван Меегерена. Де Хори подделывал манеры великих мастеров – он творил в стиле нескольких гигантов эпохи Монпарнаса. То есть, собственно говоря, не подделывал, а создавал пастиши, причем, настолько феноменально, что его "Вламинки", "Матиссы", "Гогены" или "Дерены" бывали (не были, а всего лишь бывали) лучше неподдельных "Матиссов", "Вламинков" и "Деренов". Как-то раз он скопировал картину, портрете жены ван Донгена: когда ван Донгену представили оригинал и копию, чтобы он показал: что является оригиналом, ван Донген указал... копию Элмира, потому что она была лучше! Дюфи, когда ему в руки попала работа Элмира де Хори в стиле Дюфи, втихую подписал ее, благодаря чему ее продали дороже, чем "ходил" настоящий Дюфи. Пикассо без всякого сделал то же самое с несколькими "Пикассо" Элмира, благодаря чему холсты достигли головокружительной цены. Зачем я напоминаю эту старую историю, которая делает смешными мандаринов от живописи? Чтобы оказать Котману еще одну честь. Великий Джозеф Меллорд Уильям Тёрнер, папа римский британских Романтиков, выкупил у Котмана пастиш своей акварели и... продал ее как собственный оригинал.



Элмир де Хори "Две таитянки" (? , масло на пластине, 66 x 50,8. Частная коллекция). Поддельная, сделанная с факсимиле подпись "Paul Gauguin 98", вероятнее всего, была помещена маршаном.

Поль Гоген "Две таитянки" или "Грудь в красных цветах" (1899, масло, холст, 94 x 72,5. Нью-Йорк, Metropolitan Museum of Art, William C. Osborne Collection)



Я очень люблю всего "кубистского" Котмана. Для "ЖБЧ" есть из чего выбирать – один только котмановский цикл "Архитектурные древности Нормандии" (Котман вояжировал в Нормандию в 1817, 1818 и 1820 году) насчитывает множество работ. Только я представлю нечто совершенно иное. Для Вас я выбрал одну акварель и одну работу маслом этого гения, который мог бы – по образцу своего

¹ В материале https://persons-info.com/persons/ELMIR_de_KHORI написано, что де Хори никогда так и не осудили. С 1962 года он проживал на Ибике. " В 1976 г. власти Испании пошли навстречу требованиям французского правительства и согласились на экстрадицию де Хори. Узнав об этом, он принял смертельную дозу снотворного". В 1968 году никто его не осуждал. Может, заочно? – Прим.перевод.

ровесника, великого французского писателя Стендаля (Стендаль скончался в том же самом, 1842 году!) – повторять: "Пейзажи делают несчастье недомоганием более сносным".

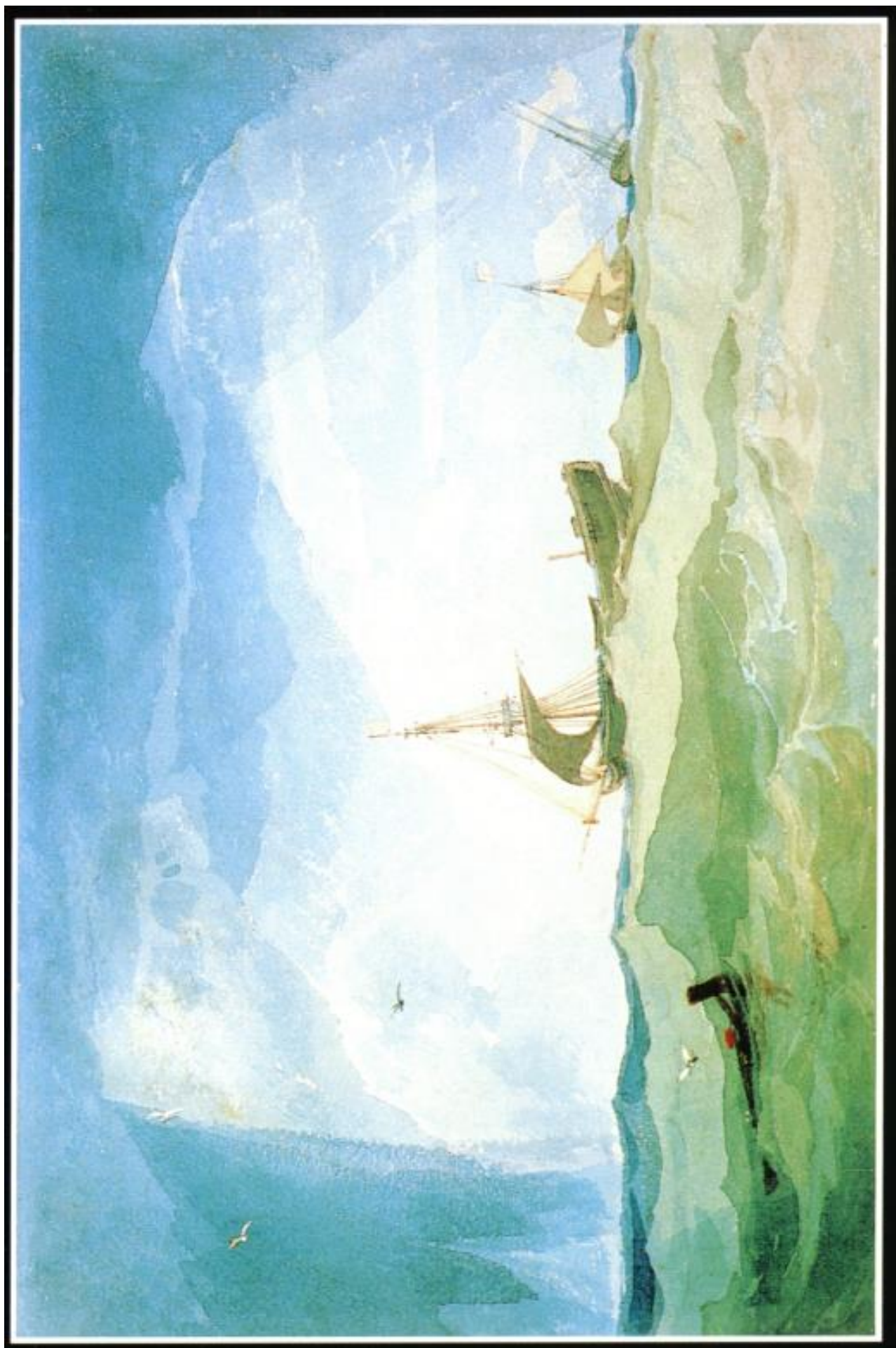
ДЖОН СЕЛЛ КОТМАН
"БРИГ СО СЛОМАННОЙ МАЧТОЙ"
1807/1808, акварель, бумага, 20 X 30,9
Лондон, British Museum



Акварелью в Англии занимались издавна, но только лишь в качестве вспомогательной ("мастеровой") техники тли же в качестве дополнения заливаемого рисунка. Эмансипировать акварель начали в XVIII столетии отец и сын Козенсы. Формальная эмансипация произошла в 1804 году, когда к жизни призвали Old Water-Colour Society (британское Общество акварелистов). Полная практическая эмансипация случилась чуть раньше, благодаря Томасу Гёртину (1775-1802), который применял уже чистую акварель – прямо на чистой бумаге, "alla prima", без рисунка. Этот стиль подхватило много замечательных англичан, к примеру, Кокс, Бонингтон, Сендбай, Констебл и Тёрнер. В том числе и Котман, хотя он полностью от рисунка не отказался – многочисленные его акварели обладают четким (хотя и всегда деликатным) рисуночным контуром.

Историю акварельного искусства можно представить в виде трех фаз. Фаза первая, юношеская, здесь ничего поразительного нет. В это время Котман производит "Гёртинов" или "Тёрнеров", создавая еще несколько традиционную акварель или, если кому нравится, классическую, которая не придает ему успехов даже в наших глазах. Вторая фаза (приблизительно с 1804 года), это уже вершина котмановской акварели – "кубизм". Оригинальность Котмана в то время просто восхищает. Если о Гёртине, Тёрнере и о других великих тогдашних акварелистах можно сказать, что они вышли из Козенсов – то Котман второй фазы не выходил из кого-либо, он создал стиль, не имеющий источника, и тем самым объясняется его величие (оригинальность). Эти вот "пред-кубистские" акварели второй фазы Котмана сегодня ценятся выше всего. Третья фаза была периодом старческого упадка. Желая подольстить общественному мнению, Котман "ляпает" яркие, крикливые, мелодраматические акварели большого формата и малой ценности, что прошу рассматривать относительно, ибо в объективных категориях это было искусство даже приличного класса, а слабым оно было по сравнению со второй фазой. Помимо того, у старческого Котмана имеется склонность к не слишком удачным экспериментам. Тёрнер применяет в масле технику акварели, и то же самое делал Котман, но он же попытался сделать кое-что совершенно противоположное: в акварели он использовал масляную технику, соединяя водные краски с различными видами паст (в основном, с рисовой пастой), что позволяло ему создавать псевдо-акварельные импасто. Особого восхищения они не порождают; настоящее восхищение импасто Котмана порождают в чисто масляных работах.

По образцу многих англичан Котман охотно занимался маринистической тематикой. В особенной мере гениальны его маринистические акварели, бравурно противоположные (тоже гениальным) акварелям Тёрнера, благодаря жесткому ("кубистскому") наложению водного пятна. Акварельная техника Котмана была невероятно уверенной; пока он находился в юношеской форме, ошибок не делал. Вот когда постарел, безошибочность ушла. Примером могут быть поздние нормандские "Шпили". Здесь мы имеем дело с любопытной попыткой акварельной монохроматизации (один только синий цвет плюс белизна бумаги), но вместе с тем мы чувствуем некую слабость, как в композиции, так и в плане материальных тел, и даже в валёрах, что у гения игры светами и тенями является доказательством регресса. "Бриг со сломанной мачтой" родился 15 годами ранее.





Джон Селл Котман "Марс", стоящий на якоре у побережья"
(~1807, акварель по бумаге, 30,6 x 21,9. Норидж, Norwich Castle Museum)



Джон Селл Котман "Шпили"
(~1823, акварель по бумаге, 21,1 x 32,5. Норидж, Norwich Castle Museum)



Джон Селл Котман "Рыбачьи лодки в Ярмуте"
(после 1812, масло по картону, 29 x 41. Лондон, Tate Gallery)

Две причины заставили меня избрать для вас "Бриг со сломанной мачтой": поскольку он замечательно передает многолетнее состояние души Котмана и вместе с тем прекрасно показывает его акварельное мастерство. Мачта Котмана начала ломаться уже в середине первой декады XIX века. Отсутствие успеха, непонимание, депрессия и бегство в провинцию (1806). С тех пор приступы тяжелой депрессии будут время от времени повторяться. В 1823 году переполненный болью Котман пишет: *"Мои виды на будущее совершенно порушены. Мои психические и физические силы грязнут в болоте постоянной борьбы. Я хватался уже за все, без какой-либо надежды на успех. Я испытываю тот недостаток веры, который является уже чуть ли не конечным отчаянием"*. Шли годы, а лозунг "Лучше быть чистильщиком сапог!" был для него таким же актуальным. Котман сделался клиническим примером маниакальной депрессии, балансируя между безумными вспышками хорошего настроения и пароксизмами грозных депрессий. Созданный вскоре после первых поражений "Бриг со сломанной мачтой" – это явный автопортрет. Брошенный, треплемый морскими волнами, но один парус остался, так что судно плывет вперед.

Мульти-голубой балдахин разозленных небес этой акварели, походящий арку театрального просцениума (где два других парусника играют роли статистов для Гамлета, фигурирующего посреди сцены) – это одно из красивейших небес в живописи белого человека. Весьма капитально Котман написал и море – из глыб зелени самых различных тональностей. А небо – из глыб синевы различного оттенка и белой, не покрытой краской бумаги, что является привилегией акварели. Делакруа писал по этому поводу: "Особенное очарование акварели, по отношению к которой картины маслом всегда кажутся рыжеватыми и пожелтевшими, обеспечивается просвечиванием бумаги (...) Водные краски дают чудесно простые эффекты, поскольку тона не смешиваются как при масляной технике (...) Достаточно несколько белых пятен, чтобы извлечь света" (1847). Британские акварелисты замечательно практиковали такую игру. Чистая подложка как тональность – это было трюком Тёрнера, но Котман применил этот же трюк, похоже, еще лучше, чем Тёрнер. У него была слабость к тому, чтобы в центре картины оставить девственное пятно подложки, в том числе и на холстах или картонах, покрытых масляными красками (см. "Рыбачьи лодки в Ярмуте" (см. выше).



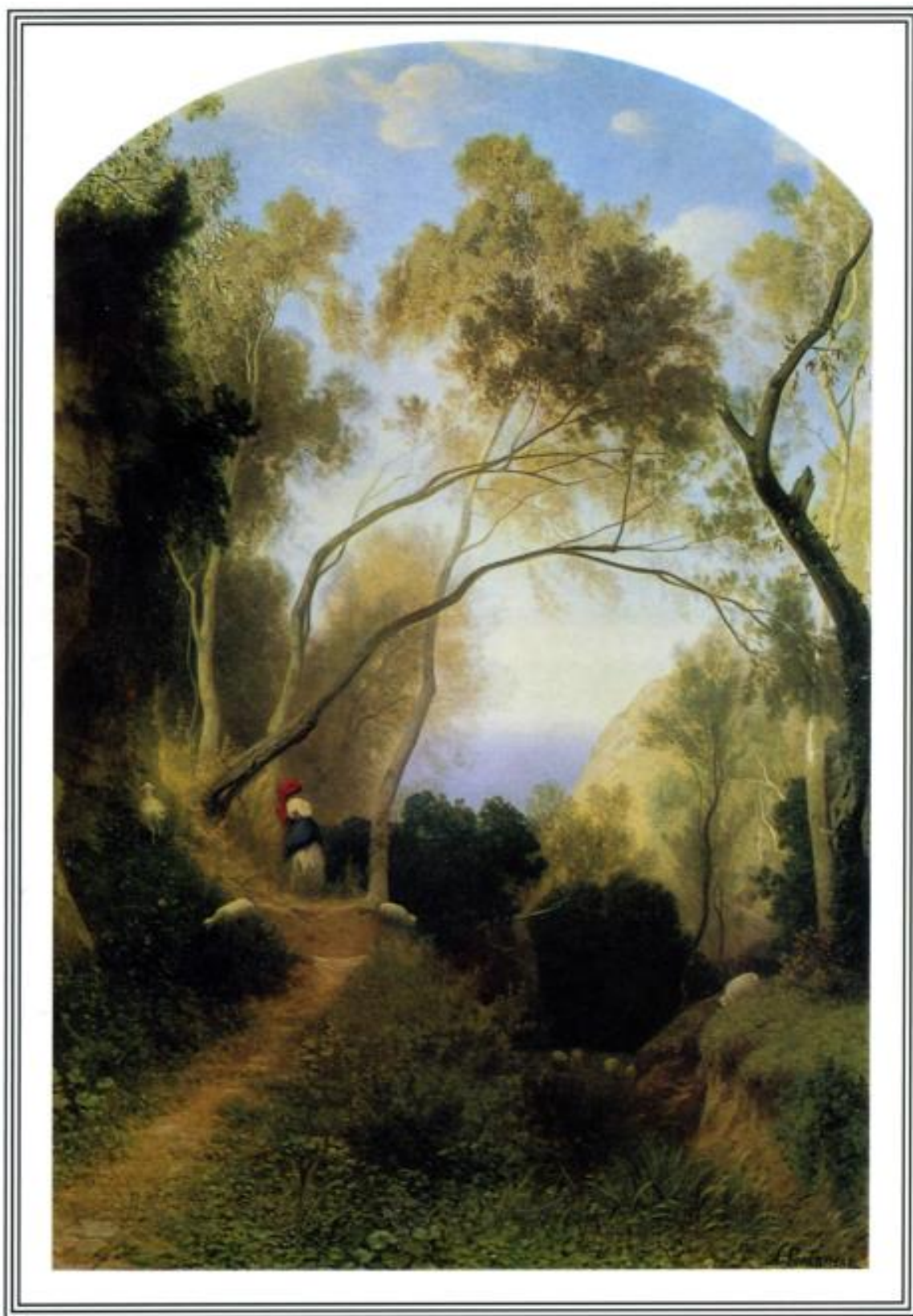
ДЖОН СЕЛЛ КОТМАН **"ФУРГОН"**

1828/1835, масло, холст, 41 x 35
Норидж, Norwich Castle Museum

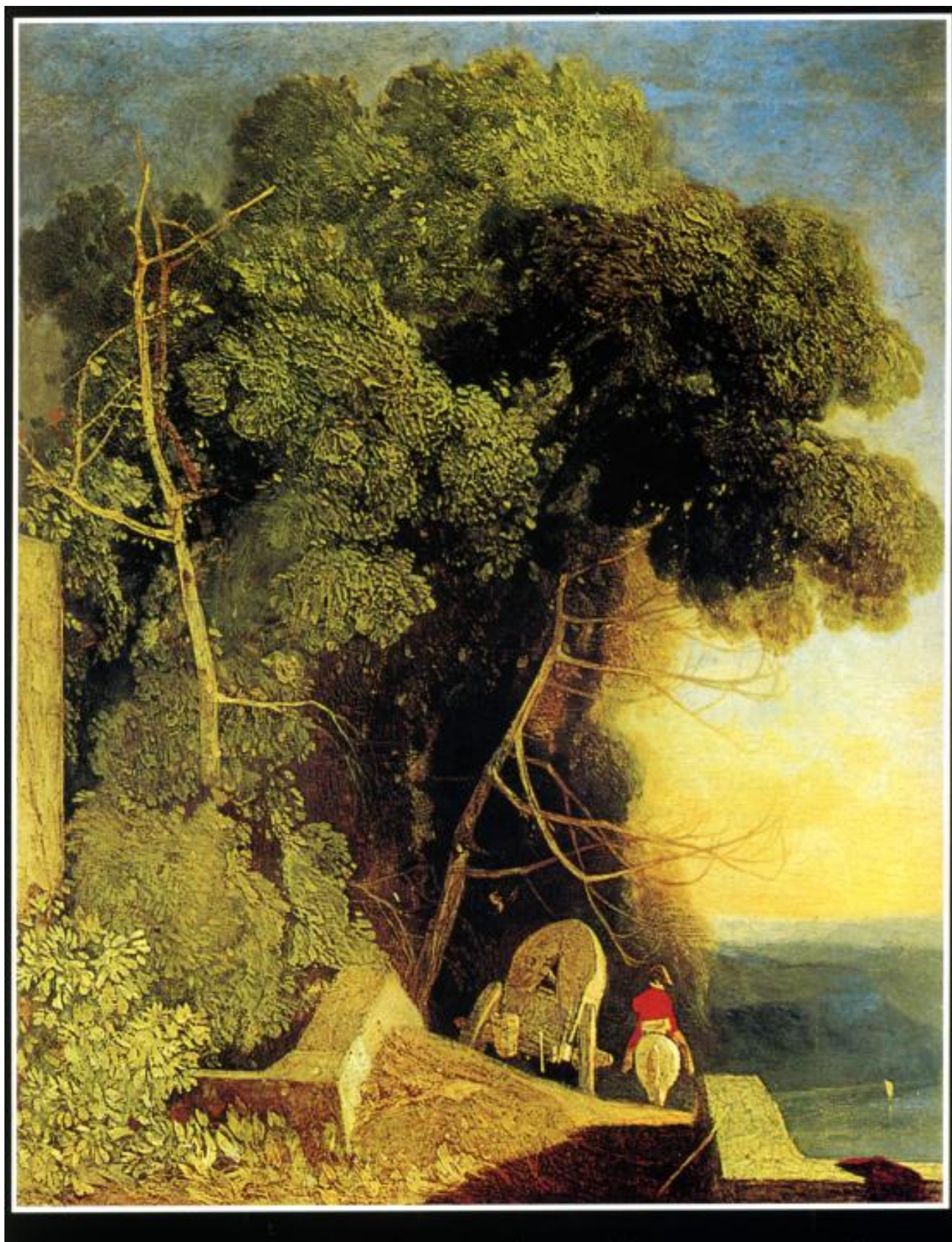


Типичная котмановская геометризация-синтетизация видна здесь как на ладони. Все здесь "кубистское" (блочное, угловатое), и практически все – лошадь, деревья, стенка и повозка – было вырезано из того же самого материала; допустим, из желто-зеленоватого песчаника. Только лишь у стражника-конвоира красная одежда; эта одежда представляет собой столь же красивый, столь же притягательный эффект, как красное пятнышко на море в акварели с искаленным бригом. "Камен-

ная" повозка и "каменная лошадь" обладают сюрреалистическим характером; впрочем, вся колористика картины нереальна. Котман часто рисовал "внутренним цветом", далекой от природы хроматикой, рожденной его воображением, его эмоциями, его мучимой депрессией душой – здесь сложно говорить о психологической палитре в самом прямом смысле этого слова.



Антонио Фонтанези "Горная тропа"
(1855/1860, масло, холст, 130 x 87. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)



Эта картина в композиционном плане всегда напоминает мне прелестную, нарисованную под влиянием Коро "Горную тропу" итальянца Фонтанези (см. предыдущую страницу). Но этот *"baggage wagon"*, что в гробовом молчании движется по дороге над обрывом вдоль берега озера, для меня ассоциируется с "Островом мертвых" Бёклина, поскольку он обладает мрачностью катафалка, а из спины охранника/конвоира исходит такая же тайна, как и из спины перевозчика останков на холсте Бёклина. Над повозкой вытягивают когти ветви засохшего дерева, дорога, обрамленная камнями,

словно надгробными стелами, походит на кладбищенскую тропу; черные мысли Котмана отбрасывают глубокие тени, и словно вихрь они пригибают кроны еще не умерших деревьев. Но, возможно, это еще не дорога в могилу, а всего лишь печальный путь к освобождению, которое символизирует парус на водах озера? Нет, нет – пот парус, это, скорее, парус похоронной ладьи, на которой Харон перевозит покойников. Он привозит их на фургоне на берег, перегружает на ладью и плывет под парусом в Аид по реке Стикс. То есть, та вода, которую мы видим, это река, а не озеро? Вполне возможно, а разве, в конце концов, нам не все равно? Вполне возможно, что это вообще луг, а "парус" – это менгир.

Один из фетишей Романтизма – смерть, которую Фридрих символизировал развалинами, разбитыми судами, могилами и кладбищенскими крестами, а Тёрнер – трупом "Опрометчивого", которого тащат на верфь для порезки, здесь был разыгран метафорически и настолько тонко, что Джон Селл Котман предстает перед нами поэтом, великим мастером олимпийского Романтизма. Поэтом музыкальным – слышны звуки реквиема, очень тихие, словно траурное пение женщины, засыпающей от усталости... Нет, она уже умерла, поскольку никто не идет за этим гробом, это похороны одинокого мужчины. *Oh, Cotman, I like it too much!*

Поэзия, музыка и ониричность – есть в этой картине нечто от призрака яркого сна. "*Человек – это несомый на ветру факел, всего лишь сна иллюзия...*" (Джордж Чепмен).

По мнению Хелдана Макфелла (1911), "Фургон" ("Грузовая повозка") был написан в 1828 году от Рождества Христова. Сегодня считается, что, скорее всего, около 1835 года (что, похоже, является правдой, так как Котман стал писать маслом после 1831 года). Если так, это означает, что даже в последние годы, которые считаются худшими в художественном плане, он мог рисовать безошибочно. Наколдованный шершавыми импасто масляных красок, настрой этой картины пронимает до живого.

За "Фургон" Котман получил пять фунтов! В тысячу раз меньше, чем желали дать Тёрнеру за его карфагенскую "Дидону". Но это и так еще хорошо, потому что за знаменитую сегодня акварель "Greta Bridge" Котману дали 8 шиллингов! Опай был прав – чистка сапог дала бы Котману большую прибыль. Тогда. К счастью, существует еще нечто такое как потомство, а единственный объективный арбитр – это Время.

