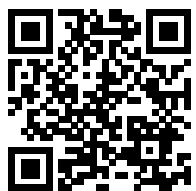


В. П. Шестаков

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом высшего образования в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям*



Курс с практическими заданиями и дополнительными материалами
доступен на образовательной платформе «Юрайт»,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»

Москва • Юрайт • 2024

УДК 75(075.8)
ББК 85.1я73
Ш51

Автор:

Шестаков Вячеслав Павлович — доктор философских наук, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза кинематографистов России.

Рецензент:

Якимович А. К. — доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, академик Российской академии художеств.

Шестаков, В. П.

Ш51 История американского искусства : учебное пособие для вузов / В. П. Шестаков. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 158 с. : [84] с. цв. вкл. — (Высшее образование). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-534-14689-9

В книге представлены структура и развитие североамериканского искусства — от наивного примитивизма и республиканского романтизма до современного концептуализма и символического реализма. Ярко выраженный авторский взгляд теоретика искусства и тонкого наблюдателя подогревает интерес к предмету, тем более что многое из обширного списка архивных источников и исследовательской литературы русскому читателю недоступно. Уникальным вкладом в исследование стали личные встречи автора с выдающимися американскими художниками, искусствоведами, психологами.

Основное внимание в книге уделено живописи, графике и другим изобразительным жанрам, тогда как архитектура, скульптура, сценография или прикладное искусство привлекаются эпизодически, в связи с эволюцией визуального языка.

Издание адресовано студентам высших учебных заведений, обучающимся по гуманитарным направлениям, а также всем интересующимся историей искусства.

УДК 75(075.8)
ББК 85.1я73

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ISBN 978-5-534-14689-9

© Шестаков В. П., 2021
© ООО «Издательство Юрайт», 2024

Оглавление

Предисловие ко второму изданию	4
Глава I. Искусство США в контексте американской культуры	6
Глава II. Первые шаги: искусство колониального периода.....	18
Американские индейцы.....	18
Наивное искусство, или Американский примитив.....	21
Глава III. Возникновение национальной школы живописи и подъем республиканского романтизма	26
Глава IV. Американский пейзаж: эстетизация грандиозного	37
Глава V. Возникновение академий художеств: приобщение к европейской традиции	45
Глава VI. Вторая половина XIX века: между американизмом и европеизмом	53
Глава VII. «Позолоченный век» и искусство модерна	64
Глава VIII. Школа «мусорных ведер»: борьба за реализм.....	71
Глава IX. «Армори шоу» и рождение модернизма	77
Глава X. Регионализм versus социальный реализм	87
Глава XI. Абстрактный экспрессионизм	95
Глава XII. Поп-арт и культура массового потребления	109
Глава XIII. Минимализм и концептуальное искусство.....	117
Глава XIV. Американский «новый реализм».....	121
Глава XV. Символический реализм Эндрю Уайета	126
Глава XVI. Художественные музеи, коллекции, фонды.....	139
Заключение.....	151
Библиография.....	154

Предисловие ко второму изданию

Настоящая книга является переизданием моей работы «История американского искусства: в поисках национальной идентичности», которая впервые вышла в 2013 году. Эта книга является первой историей изобразительного искусства США, изданной на русском языке. Ей предшествовали публикации ряда ценных книг, таких как «Искусство США» А. Д. Чегодаева, «Американская реалистическая живопись» Е. М. Матусовской, «Искусство США. 1607—1877 гг.» Е. С. Юрьевой. Следует сказать, что эти работы носят в основном очерковый характер, описывая определенные периоды, отдельные художественные стили или отдельных художников. Очевидно, что их авторы не ставили перед собой задачу создавать целостную концепцию истории изобразительного искусства США, ограничиваясь определенными историческими рамками.

Целью моего исследования является рассмотрение истории американского искусства в его целостности, начиная с периода зарождения и до сегодняшнего дня. Я пытался рассматривать эту историю не как сумму отдельных биографий художников, а как концептуальный ответ искусства на коренную проблему американской культурной истории, связанной с образованием американской национальности из многочисленных, прибывших и постоянно прибывающих на американский континент этносов. Поиски национальной идентичности определяют особенности американского искусства, его жанровое многообразие, систему культурных, эстетических и нравственных ценностей. Они составляют внутренний подтекст развития искусства, его своеобразие и характер. Эта методология отражается в названии книги, ее структуре, выборе тематики.

Написанию этой книги предшествовало исследование различных аспектов науки и культуры США: эстетики, психологии, культурологии. Но помимо научных исследований, я руководствовался и личным опытом. Этому способствовала моя работа на советской выставке «Детское художественное творчество», которая экспонировалась на западном побережье США в 1966 году. В это время мне удалось познакомиться с коллекциями американского искусства в Сан-Франциско, Портленде, Сиэтле. Итогом работы на этой выставке была изданная мною коллективная работа «Искусство и дети. Эстетическое воспитание за рубежом» (1969). В последующие годы я посещал Лос-Анджелес по линии Госкино СССР, занимаясь изучением кинопродукции Голливуда. Все это давало возможность познакомиться с различными аспектами современной художественной жизни США, с музеями и коллекциями живописи, а также с наиболее значительными деятелями искусства, такими как Френсис Коппола и Стивен Спилберг. Большую роль в подготовке книги сыграли встречи с замечательным художником реалистического направления Эндрю Уайеттом. С его творчеством я познакомился в Академии художеств на выставке работ художника, которую привозил его сын, тоже художник-анималист, Джеймс Уайетт. Позднее по его приглашению я посетил поместье и галерею работ Эндрю Уайетта в Чэдс Форд, Пенсильвания. Об этом посещении и встречах с выдающимся художником мне напоминает подаренная мне копия медали Конгресса, полученная им за достижения в области искусства.

Таким образом, книга по истории искусства США явилась результатом изучения различных аспектов американской культуры, которое заняло более четверти века. Об этом свидетельствуют публикации этих лет. Прежде всего, это исследования по эстетике и философии искусства¹. С ними связаны публикации о теории и практике американской массовой культуры, ее имиджах и стереотипах, ее связи с национальным характером². Наконец, это очерки о ведущих художниках Америки³.

Книга получила положительные отзывы как у культурологов, так и у искусствоведов. В своей рецензии А. К. Якимович писал: «Впервые на русском языке вышла обобщающая монография, посвященная искусству США с колониальных времен до наших дней. Автор ее — знаток английского и американского искусства, неутомимый и плодотворный исследователь, философ по образованию и просветитель по натуре. Сочетание, вызывающее в памяти отцов-основателей удивительной страны США с колониальных времен. Вячеслав Павлович — большой знаток исторических, экономических, политических и бытовых обстоятельств жизни своих героев. Более того, он еще и первопроходец, и первый публикатор никому не известных исторических сведений»⁴.

Я надеюсь, что эта книга, издаваемая в качестве учебного пособия издательством «Юрайт», поможет читателям и учащимся в изучении художественного наследия США, а также послужит стимулом для появления новых работ в этой области.

¹ Шестаков В. П. Американская эстетика сегодня // Вопросы философии. 1968. № 7. С. 158—166; Шестаков В. П. Современная эстетика США: критические очерки. М.: Искусство, 1978.

² Шестаков В. П. Америка извне и изнутри: очерки американской культуры и национального характера. М., 1996; Шестаков В. П. Американская культура США 70-х годов: имиджи и стереотипы // Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 106—142; Шестаков В. П. США: псевдокультура или завтрашний день Европы? М.: URSS, 2010.

³ Шестаков В. П. Символический реализм Эндрю Уайетта // Собрание. 2011. № 4. С. 98—107.

⁴ Якимович А. К. История искусства США // Собрание. 2013. № 3. С. 249.

Глава I

ИСКУССТВО США В КОНТЕКСТЕ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В европейской литературе существуют самые противоречивые оценки американской культуры. Они колеблются от абсолютного отрицания до полной апологетики. Европейская историческая наука долгое время критически относилась к самой идее существования американской культуры, называя США «культурной пустыней», «культурной провинцией».

В свое время немецкий философ Фридрих Гегель писал, что Америка — страна без прошлого, ей принадлежит только будущее. В связи с этим он предлагал «исключить ее из тех стран, которые были ареной всемирной истории». Это высказывание великого немецкого мыслителя оказалось пророческим, хотя он, несомненно, был не прав, когда игнорировал корни нового американского общества, которые существовали как в Европе, так и на американском континенте, в культуре американских индейцев, коренных жителей Америки.

В России подобный взгляд не новость. Он существовал даже у самых просвещенных представителей российской интеллигенции. Известный писатель и публицист Василий Розанов в самом начале XX века писал: «Америка есть первая страна, даже часть света, которая, будучи просвещенною, живет без идей. Она не имеет религии, иначе как в виде религиозности частных людей и частных обществ; не имеет в нашем смысле государства и правительства; не имеет национального искусства и науки. Даже нельзя сказать, чтобы она имела нацию, ибо Соединенные Штаты не есть национальный организм, подобно России или Германии, или Испании. Ведь это-то существование без высших идей побеждает и едва ли не победит христианство, как христианство некогда победило классицизм»¹.

Удивительно, что эта претенциозная чушь имеет хождение в России и сегодня. Ее распространителями являются некоторые идеологизированные политики, публицисты и даже профессиональные комики. Очевидно, этот банальный миф об отсутствии культуры и даже национальности в Америке поддерживается неумирающей политикой антиамериканизма, которая создает традиционное «лицо врага».

В современных Соединенных Штатах американская культура является предметом пристального внимания исторической науки. Существенный вклад в изучение американской цивилизации внесли работы Генри Брукса Адамса, Фредерика Тёрнера, Генри Коммаджера, Дэниэла Бурстипа и др. Этим ученым принадлежат многочисленные обзоры культурной истории США, ими были выдвинуты «гипотеза фронта», согласно

¹ Розанов В. В. Среди художников / сост. В. Шестаков. М., 1991. С. 35. (Под «классицизмом» Розанов имел в виду античность.)

которой внутренним стимулом американской цивилизации являлось движение на Запад, освоение земель за счет расширения американских границ, идея «божественного предопределения», концепция «американского Адама», первого человека на американском континенте, наконец, идея «американской мечты» как символа американских возможностей, реализации индивидуальных и национальных надежд и т. д.

В культурной истории Америки можно выделить три периода. Во-первых, это колониальный период, во время которого происходит колонизация Америки и формирование нравственных и политических идеалов, представлений о национальной идентичности новой американской нации. В это время отдельные колонии и поселения трансформировались в самостоятельное государство, а пуританин, прибывший в Америку из Европы, превратился в янки. Именно в этот период американцы стали единой нацией, обладающей самобытным национальным характером, собственными политическими идеалами и пантеоном национальных героев. В это время происходит интенсивное развитие образования, демократической печати, федерального и регионального права, формирование особого «американского языка», который, основываясь на английской лексике, широко заимствовал слова из других языков — индейского, испанского, голландского, немецкого и французского, развитие литературы, становление американского эпоса, появление особого американского юмора и других черт национальной идентичности. Обычно этот период в американской истории представляется как реализация заветов «отцов-основателей нации».

Второй период — это период становления американской демократии, провозглашенной в *Декларации независимости*. Демократический опыт преобразовал колониальную Америку в демократическое государство. В это время происходит развитие американской системы образования, возникают американские университеты, развиваются американская литература и поэзия.

Третий период в развитии американской культуры и цивилизации связан с индустриализацией страны, превращением аграрной Америки в Америку индустриальную, возникновением культуры больших городов, явившейся результатом урбанизации, связанной с бурным градостроительством, развитием автодорог, автомобильной промышленности, гарантирующей каждому американцу дешевый и доступный автомобиль, развитием системы супермаркетов, чисто американского стиля одежды, питания, развлечения, рекламы, средств массовой коммуникации. Америка стала пионером массовой культуры, которая, несмотря на сопротивление, стала доминирующим типом культуры XX столетия в Европе и в других странах мира.

Одним из главных факторов развития американской культуре явилось образование. Используя интеллектуальный опыт колонистов, прибывших из многих университетов Европы, американцам удалось в сравнительно короткий срок создать эффективную систему университетского образования. Не случайно по международным опросам в списке лучших университетов мира первое место прочно занимает Гарвардский университет, опережая такие старинные университеты, как Оксфорд и Кембридж. Кстати сказать, Гарвард был первым американским университетом, основанным в 1636 году. Он стал питомником многих выдающихся американских ученых и политиков. В последующем были созданы Принстонский (1746), Пенсильванский (1740) и Колумбийский (1754) университеты. Но большинство американских университетов и колледжей были частными. В 1860 году насчитывалось 229 частных университетов и только 17 общественных.

Чтобы стимулировать развитие публичных университетов, Конгресс издал в 1862 году так называемый «Моррил ленд акт», по которому каждому штату предоставлялось по 30 тысяч акров федеральной земли для создания колледжей и университетов. В результате это постановление Конгресса стимулировало развитие общественных (*public*)

университетов, в которых преподавались как гуманитарные предметы, так и инженерное дело, механика, металлургия, сельское хозяйство. На дарованной федеральным правительством земле быстро возникали университеты и колледжи. Сегодня существуют 68 таких высших учебных заведений, по меньшей мере по одному на каждый штат. Среди них — университеты штатов Огайо (1870), Мичиган (1855), Висконсин (1848) и другие.

Важную роль в истории образования в Америке сыграли академии, представляющие, по сути дела, частные профессиональные школы. Первую академию основал в 1751 году в Бостоне известный американский философ и политический деятель Бенжамин Франклин. В академиях помимо латинского языка и английской грамматики обучали и практическим предметам, в частности математике, навигации и т. д. Академии получили большую популярность, к 1850 году их насчитывалось уже более шести тысяч. Колонисты, заселявшие континент, широко нуждались в книгах, газетах. Первая американская регулярная газета появилась в Бостоне в 1704 году, а в 1719 году стала печататься первая ежедневная газета.

Таким образом, уже в колониальный период, с 1607 по 1787 год, в Америке была создана система начального и среднего образования и появились первые образцы высшего, университетского образования.

В период Американской революции образованию в стране был нанесен серьезный удар, многие школы были закрыты, и на протяжении нескольких десятилетий ощущался упадок образовательной системы в стране. Однако именно в этот период были сформулированы фундаментальные принципы образования, которые получили развитие в будущем. Во-первых, как это зафиксировано в Конституции, было проведено разделение между церковью и государством и утверждена ответственность федерального правительства за развитие образования в стране. Во-вторых, была начата борьба за всеобщую систему общественного образования. Эта система поддерживалась городским населением, рабочими союзами, ведущими политическими лидерами. Но против системы общественного образования выступали богатая аристократия, население сельскохозяйственных районов, владельцы частных школ и академий, которые считали, что общественная школа разрушит частную, а налог на образование подорвет благосостояние штатов.

Тем не менее в период с 1820 по 1867 год победила идея всеобщего обязательного образования. Правда, главную роль в организации этого образования играло не федеральное правительство, а штаты, которые должны были обеспечить финансирование начальной и средней школы и поддерживать высокий уровень образования, создавать благоприятные материальные условия для работы учителей. Оплата учительского труда в то время была крайне низкой: в 1847 году месячная зарплата учителей-мужчин составляла 24 доллара, а женщин — всего восемь долларов. Именно отдельные штаты должны были взять на себя роль создания единой универсальной системы общественного образования и обеспечить нормальные условия для работы педагогов в школе.

С 1900 года большинство университетов объединилось в «Ассоциацию американских университетов». В 1913 году профессор Артур Лавджой обратился с предложением о создании национальной организации университетских преподавателей. В результате в 1915 году была создана «Американская Ассоциация университетских профессоров» (AAUP), первым президентом которой был избран философ Джон Дьюи. Одним из первых документов этой Ассоциации была *Декларация принципов*, в которой объявлялось, что «власти не обладают ни компетентностью, ни моральным правом вмешиваться в профессиональную деятельность университетов». Вопрос об академической свободе и защита прав преподавателей постоянно стоял перед этой организацией.

Несмотря на стремление к автономии, политика постоянно прорывалась сквозь стены университетских кампусов. В XX веке среди студентов и преподавателей универси-

тетов было сильно влияние социалистических идей. Среди участников этих движений были широко известные сегодня люди: Джон Рид, Джек Лондон, Льюис Мамфорд, Эптон Синклер, Уолтер Липпман. В университетах широко обсуждались проблемы образования женщин, которые в 1920 году получили право участия в выборах, дискутировался вопрос об образовании чернокожих студентов.

Американские университеты пережили тяжелое время в период Великой депрессии, но быстро восстановили свое экономическое положение в послевоенное время. В особой мере росту высшего образования в США способствовал закон «Джи-Ай билл», гарантировавший бесплатное обучение ветеранам войны. Он существенно изменил социальный состав учащихся в университетах. Если в довоенное время в колледжах и университетах учились главным образом дети среднего и высшего класса, то теперь двери университетов были широко открыты и для других социальных слоев американского общества. Только в 1950 году в колледжи и университеты поступили 1 166 000 бывших военнослужащих.

С начала XX века в США наблюдается бурный рост образования. Если в 1900 году в начальных и средних школах училось 15 миллионов детей, то в 1970 году их было уже 46 миллионов. В 1918 году в колледжах обучалось 500 тысяч студентов, а в 1972 году, в связи с послевоенным взрывом рождаемости (бэби-бум), в США насчитывалось уже 7 800 000 студентов высших учебных заведений. Сегодня в США насчитывается более 1800 университетов и колледжей.

Роль университетов в научной и культурной жизни очень велика. В США университет не только образовательное заведение, он оказывает огромное культурное воздействие на жизнь всей нации. Это место, где сосредоточена интеллектуальная жизнь страны. Наряду с образованием, здесь производятся различные научные эксперименты и исследования — медицинские, технические, научные. Как пишет специалист по университетскому образованию Д. Барзун, «помимо всяких других целей, университеты сегодня стремятся привлечь ученых и инженеров, способствовать международному взаимопониманию, предоставлять дом для искусств, развивать вкусы в области архитектуры, познания в области сексуальной морали, бороться с раком, пересматривать уголовный кодекс и воспитывать в равной степени как для профессии, так и для жизни»¹.

Высокая оплата труда, самая высокая в мире, способствует тому, что университеты собирают интеллигенцию, способную производить новые идеи, создавать радикальные проекты.

Другая область, где проявляется американская идентичность, связана с художественной культурой. В современных Соединенных Штатах собраны богатейшие коллекции американского и мирового искусства. В Нью-Йорке это Музей Метрополитен, Музей современного искусства (МОМА), Музей Национальной академии дизайна, Музей американского искусства Уитни, в Вашингтоне — собрание Национальной галереи искусства, в Филадельфии — Пенсильванская академия художеств, Музей искусств и крупнейшее частное собрание классического и современного искусства — Фонд Барнса. Кроме того художественные коллекции имеются и в менее крупных городах: Музей изящных искусств в Бостоне, Музей искусств в Кливленде, Институт искусств в Детройте, Музей художника Пиля в Балтиморе, Институт искусств в Чикаго, Музей искусств в Сиэтле, в Миннеаполисе и других городах.

Возникает вопрос, как могли возникнуть подобные музеи, на какие средства были куплены шедевры мирового искусства, покинувшие Старый Свет и оказавшиеся в галереях Нового Света? Ответ на этот вопрос могут дать биографии богатых людей Америки, таких как Джон Д. Рокфеллер, Пол Гетти, Джон Морган, Эндрю и Пол Меллоны, Генри Клей Фрик, Самуэль Кресс, Эндрю Карнеги.

¹ Barzun J. The American University. How its, where it is going. Chicago, 1993. P. 2.

Это были состоятельные люди Америки, составившие свои капиталы на банковском деле, на промышленности или торговле. Подарив свои богатейшие коллекции национальным музеям, университетам или городу, они на много веков вперед вписали свои имена в историю культуры страны.

Искусство в США всегда было средством поиска и утверждения национального самосознания. Искусство помогало создавать американскую нацию, обладающую своими языком, традициями, привычкам, надеждами. Все это чрезвычайно необходимо нации, которая прибыла на вновь открытый континент с воспоминаниями о своей прежней родине — Англии, Италии, Китае или Испании. Из всего этого создавалась новая культура, и искусство было ее активным ферментом, в особенности тогда, когда нация еще только формировалась.

Как отметил один американский историк искусства, «панорама американской живописи — это панорама американской жизни»¹. Это означает, что понять особенности американского искусства можно только в контексте бурной американской истории. Эта история сравнительно краткая, но исключительно динамичная. В течение ее произошло освоение необжитого и малонаселенного континента, возникло общество, которое добилось независимости от английской метрополии и создало принципы демократического устройства. В процессе кровопролитной Гражданской войны Севера и Юга было покончено с рабовладением. Раньше, чем где-либо в Европе, была осуществлена индустриальная революция, превратившая страну в высокоразвитое индустриальное общество. В особенной степени опыт американской истории ценен достижениями демократической мысли, такими ее документами, как Декларация независимости и Конституция США.

Как известно, Америка открыта Христофором Колумбом в 1492 году, который, правда, предполагал, что открыл путь в Индию. Для многих европейцев открытие Америки было большим сюрпризом, так как до Колумба было известно только три континента — Европа, Азия и Африка. Вслед за Колумбом в Новый Свет хлынули толпы поселенцев, искавшими там золота и сокровищ.

Первыми поселенцами Нового Света были испанцы, которые основали свои провинции на территории современной Мексики. Они прибыли примерно на сто лет раньше других европейских колонистов и долгое время занимали здесь господствующее положение. Испанская архитектура и испанские монастыри все еще сохраняются, например, в штате Калифорния, напоминая о прошлом величии испанских конквистадоров. Однако наряду с испанцами на вновь открытый континент начинают прибывать и другие европейцы — англичане, французы, португальцы, датчане, шведы.

Значительный интерес к колонизации Нового Света проявила Англия, в особенности королева Елизавета, которая посылала сюда корабли, чтобы утвердить здесь могущество британской короны. Первой наиболее успешной английской колонией была Виргиния. Британские торговые компании посылали сюда колонистов, чтобы те осваивали плодородные земли и занимались экспортом табака. Вслед за ними последовали и другие поселенцы, которые стремились сюда не только ради торговли и получения прибыли, но и с другими целями, в частности с религиозными. Колония, получившая название Новая Англия, заселялась пуританами — это они заложили краеугольный камень в фундамент американской цивилизации и существенно повлияли на формирование американского национального характера. В сентябре 1620 года из Плимута отбыл корабль «Мейфлауэр» со ста двумя колонистами на борту, которые высадились на американский берег 21 декабря того же года. Пуритан вела сюда не жажда наживы, а вера и глубокое убеждение в божественном предопределении их прибытия в Новый Свет. Джон Уинтроп,

¹ Flexner J. T. The Pocket History of American Painting. P. 18.

будущий губернатор колонии пуритан в Массачусетсе, еще на борту корабля «Арабелла», прибывшего к американскому берегу, произнес знаменательную речь: «Мы будем городом на Холме, и тогда взоры всех народов обратятся на нас; если мы плохо распорядимся в нашем предприятии помощью, оказываемой нам Богом, он больше не будет покровительствовать нам, а мы станем притчей во языцех для всего мира».

Колонисты создали на новых землях местное правительство, которое имело своих руководителей (например, Уильям Брэнфорд, возглавлявший плимутскую колонию в течение тридцати одного года). Колония была сравнительно небольшой, но она открывала путь другим колонистам к Новой Англии, расположившейся на берегу залива Массачусетс. Очень скоро колонисты из поселений Массачусетса отправились осваивать западные земли, основывая здесь новые фермы и поселки. С этого времени началось знаменитое движение на Запад, которое продолжалось следующие двести лет.

Другая обширная английская колония была основана квакерами, еще одной религиозной общиной, под руководством Уильяма Пенна. Последний заключал договоры с индейцами и покупал у них земли. Это событие прочно вошло в американское искусство, на эту тему писали картины многие художники. Новая колония получила название в честь отца Уильяма Пенна, пожертвовавшего средства для колонистов. За короткое время колония добилась больших экономических успехов, а Филадельфия превратилась в самый крупный город Северной Америки. С тех пор эта колония стала обетованной землей для всех, кто испытывал на себе религиозные притеснения. Среди первых поселенцев, прибывших в Филадельфию на корабле «Джон и Сара», был молодой человек из Уэльса Габриэль Томас, который, возвратившись в Англию, опубликовал в 1698 году книгу *Исторический и географический отчет о поселениях Пенсильвания и Нью-Джерси*. Эта книга, содержащая восторженное описание условий жизни в новой колонии, вдохновила новых эмигрантов на поселение в Америке.

Колония Джорджия, получившая название в честь короля Георга III, была основана на деньги британского правительства генералом Джеймсом Оглторпом. Расположенная на границе с испанскими поселениями, она служила пограничным барьером для английских владений.

Итак, уже в XVII веке Америка активно заселялась английскими колонистами. Поначалу количество поселенцев насчитывало всего десятки тысяч, однако уже в 1785 году их число превысило два миллиона человек. В английских колониях господствовали английский язык, английские традиции, английское право.

Ощущения нового нарождающегося этноса хорошо выразил эмигрант из Франции Гектор де Кревкер. Поначалу он исследовал территорию в районе Великих озер, а затем переселился в Нью-Йорк, где около 1772 года появились его знаменитые *Письма американского фермера*. Третье письмо представляет концепцию американца как «нового человека», человека новой, только что родившейся национальности.

«Что такое американец, этот новый человек? — спрашивает Кревкер. — Он либо европеец, либо смесь кровей, которую не увидишь ни в какой другой стране. Здесь представители всех национальностей превращаются в одну человеческую нацию. Американцы — это западные пилигримы, которые принесли с собой с Востока большую часть искусства, наук, промышленности: они завершают великий цикл. Американец — это новый человек, который действует согласно новым принципам; поэтому он должен поддерживать новые идеалы, новые формы, новые взгляды. От невольной праздности, рабской зависимости, нищеты и бессмысленности труда он обратился к новым различным средствам, которые обеспечили ему полноценное существование. Это и есть американец»¹.

¹ Crevecoeur H. de. What is an American // The Character of Americans? / ed. by M. McGriffer. 1970. P. 43.

Однако во времена Кревкера превращение европейских колонистов в американцев еще только начиналось. Окончательно этот процесс завершился только в период американской революции и Войны за независимость. Следует отметить, что до революции формирование американской нации и достижение национального единства наталкивались на нежелание отдельных колоний жить и работать вместе. Каждый штат хотел быть независимой нацией со своими законами и местными установлениями.

Главным катализатором воссоединения всех колоний в единую нацию стало столкновение с британским правительством и связанная с этим борьба за независимость. До конфликта с британской метрополией колонии жили совершенно отдельно. Не существовало ни центрального правительства, ни какого-либо собрания, на котором тринадцать колоний могли бы встречаться и обсуждать общие проблемы. Все попытки в этом направлении оказывались неудачными. Зато британское правительство своим давлением на американские колонии в течение нескольких лет покончило с сепаратизмом и привело колонии к единству.

Уже первые столкновения американской и британской армий заставили колонии собрать Континентальный конгресс, задачей которого было создание собственной армии и правительства, достижение политической и экономической независимости от Британии. Четвертого июля 1776 года конгресс принял резолюцию, в которой «Объединенные колонии» провозглашались «свободными и независимыми штатами».

Но объявленная независимость тринадцати колоний, ставших штатами, должна была быть обоснована и декларирована. Для этого был создан комитет для подготовки Декларации независимости, в который вошли Томас Джефферсон, Бенджамин Франклин, Джон Адамс, Роджер Шерман. Однако текст Декларации был целиком написан одним лицом — Джефферсоном. Другие члены комитета внесли только незначительные изменения. Декларация независимости была принята на втором Континентальном конгрессе 4 июля 1776 года. Этот день считается днем рождения новой нации, а сама Декларация, по словам историка Дэниэла Бурстина, стала своего рода «свидетельством о рождении новых Соединенных Штатов». Для американской исторической живописи это событие представляет один из популярных сюжетов.

В начале Декларации Джефферсон излагает общие, не требующие доказательства принципы:

«Мы считаем самоочевидными следующие истины:

что все люди созданы равными,

что они наделены Создателем определенными неотъемлемыми правами, среди которых имеется право на жизнь, свободу и стремление к счастью;

что для обеспечения этих прав существуют среди людей правительства, осуществляющие свою власть с согласия тех, кем управляют;

что если форма правительства становится губительной для цели своего существования, народ имеет право изменить или отменить ее, учредить новое правительство, основанное на этих принципах, и установить власть в такой форме, какая, по его мнению, лучше обеспечит его безопасность и счастье».

Вслед за этой самоочевидной преамбулой идет длинный список «оскорблений и узурпаций» по отношению к американским штатам со стороны короля Георга III, установившего «абсолютную тиранию над этими штатами». Указывается, в частности, что король отказывался санкционировать жизненно необходимые законы, запрещал новые выборы, разрывал торговые связи, грабил американские корабли на море, сжигал поселения американцев и т. д. Этот список королевских преступлений завершается объявлением независимости Соединенных Штатов от британской короны и утверждением их права объявлять войну, заключать мир, создавать союзы и коммерческие связи.

Совершенно очевидно, что Декларация независимости строилась на материалах политической философии эпохи Просвещения, горячим приверженцем которой был Томас Джефферсон. В ней нашли отражение идеи английских и французских просветителей, в частности Джона Локка, Шарля Монтескье, Энтони Шефтсбери.

Одним из важнейших моментов Декларации было утверждение принципа равенства. Конечно, Джефферсон не мог не видеть, что американская действительность на самом деле далека от провозглашаемого им принципа равенства, что негры и женщины лишены возможности пользоваться политическими правами. Но он, очевидно, полагал, как это было свойственно всем философам-просветителям, что люди равны от природы, неравными их делает цивилизация. Условия воспитания и образования могут вернуть людям природное равенство. Но идея равенства, провозглашенная в Декларации, имела и другие значения.

Как отмечает американский историк Генри Коммаджер, «концепция равенства, впервые провозглашенная как главный принцип Декларации, была ферментом американского общества. Она была применима к политической сфере, позволяя восставать против ограничений в выборной сфере у мужчин и особенно у женщин. Она применялась и к социальным институтам, позволяя устранить каждое проявление классовых манифестаций и сословных привилегий. Она применялась и к экономике, помогая создавать экономический порядок, при котором материальное благосостояние основывалось на равенстве прав. Она применялась и к религиозной жизни, так как делала невозможной любую связь церкви с социальной и политической властью. Она применялась и к образованию, предполагая равенство в получении образования, независимо от того, являешься ли ты черным или белым»¹.

Не меньшую роль играло в Декларации и другое «неотъемлемое» право — стремление к счастью. Что имел в виду Джефферсон, когда он включил стремление к счастью в текст Декларации наряду с такими политическими правами, как право на жизнь и право на свободу? Как известно, просветители стремились найти в счастье гармонию личных и социальных интересов.

Правда, они отстаивали разные точки зрения во взглядах на природу. Гоббс, например, полагал, что человек эгоистичен и что общество — это «война всех против всех». Напротив, Гельвеций считал, что каждому человеку присуще стремление к личному счастью. Маркиз Шастель написал книгу *Общественное счастье*, которая в 1774 году была переведена на английский язык, английские философы Шефтсбери, Хатчесон, Хоум полагали, что вполне возможно сочетание личного и общественного интереса, эгоизма и общественной симпатии, и именно в этом заключается основа счастья.

Очевидно, Джефферсон был хорошо знаком с большинством этих идей и использовал их при определении «неотъемлемых» прав человека. При этом он существенно изменил формулу Локка о праве человека на «жизнь, свободу и собственность», заменив «собственность» на «стремление к счастью». Произведя эту замену, Джефферсон революционизировал английскую политическую философию, сделал ее более человеческой и антибуржуазной.

«Сэмюэл Адамс и другие последователи Локка, — пишет американский историк Вернон Луис Паррингтон, — удовлетворялись классическим перечислением прав на жизнь, свободу и собственность. Однако в руках Джефферсона английская концепция приобрела революционное звучание. Замена “собственности” “стремлением к счастью” свидетельствует об окончательном разрыве с учением “вигов”, завещанном Локком английской буржуазии, и о появлении более широкой социальной концепции. Именно

¹ Commager H. S. The Declaration of Independence // An American Primer / ed. by D. Boorstin. New York, 1968. P. 93.

эта замена сделала ее неувыдаемо жизненной и человеческой. Формулировки Декларации означали нечто большее, чем политический жест, рассчитанный на поддержку народа»¹.

В условиях молодой Америки, население которой составляли иммигранты, прибывшие в Новый Свет в поисках «обетованной земли», «рая на Земле», принцип «стремления к счастью» более всего соответствовал социальным надеждам и уровню политического сознания американцев. Фактически «стремление к счастью» было одной из первых законодательных кодификаций «американской мечты» — его неопределенность и широта соответствовали ее плюралистичности.

Если право на жизнь и свободу можно было подкрепить юридическими и законодательными актами, то под «стремление к счастью» никакие гарантии подвести было нельзя. Очевидно, что Джефферсон не случайно употребил слово «стремление» к счастью, а не его «обретение». Из этого следует, что ни общество, ни государство не могут гарантировать это право. Его осуществление целиком зависит от удачливости и инициативы отдельных личностей.

Принцип «стремления к счастью», поскольку он не гарантировался никаким законодательством, фактическим правом назван быть не может. Но не будучи правом в собственном смысле слова, этот принцип оказался катализатором социальных надежд и утопических мечтаний самых широких слоев американцев.

Принятие Декларации независимости 4 июля 1776 года явилось только первым шагом в создании новой нации. После принятия Декларации возникла необходимость создания нового правительства, которое бы осуществляло и гарантировало декларируемые права. Следует отметить, что штаты не очень-то стремились к созданию общенационального правительства. В течение ста пятидесяти лет в них господствовало самоуправление, которое их вполне устраивало. Штаты боялись, что новое правительство будет вмешиваться в их местные дела и может стать в такой же степени тираническим, как и королевская власть. Поэтому подготовка конституции велась медленно и осторожно, с учетом всех возникающих проблем и пожеланий.

В 1787 году в Филадельфии состоялось заседание съезда, на котором присутствовали 55 делегатов, представляющих 12 штатов (тринадцатый штат, Род-Айленд, проигнорировал этот съезд). Главная проблема, вставшая перед делегатами, заключалась в том, чтобы решить, как новое правительство должно представлять избирателей — от всего населения или от отдельных штатов. Ведь штаты не были равны по количеству жителей. Тогда представитель штата Коннектикут Оливер Элсворт предложил разделить Конгресс на две части: Сенат — в котором каждый штат, независимо от количества населения, будет представлен равным количеством представителей, и нижнюю палату, где каждый ее член будет представлять определенное количество населения. Это предложение было простым решением проблемы, оно получило название «великого коннектикутского компромисса». В результате появилась возможность большим и малым штатам на равных работать вместе.

Правительство было объявлено отчасти национальным, отчасти федеральным. Каждый штат сохранял за собой право контролировать свою повседневную жизнь. Центральное же правительство должно было заниматься налогами, контролем торговли, объявлением войны, формированием армии и заключением международных договоров.

Конституция утверждала три ветви правительственной власти: законодательную, исполнительную и судебную. Первую должен представить Конгресс, вторую — Президент, а третью — Верховный суд. Каждая ветвь обладает своими полномочиями и обязанностями, но чтобы ни одна из них не могла стать одна над другой, устанавливалась си-

¹ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. В 3 т. Т. 1. М., 1962. С. 423.

стема балансов и ограничений (*check-and-balance*), координирующая взаимоотношения всех институтов власти по отношению друг к другу.

Конституция США состоит из преамбулы и семи статей. Характерно, что ее текст начинается словами: «Мы, народ...», а не «Мы, штаты». Это подчеркивает демократический характер новой Конституции, ее связь с интересами всего народа, а не только с местной властью.

После принятия Конституции началось ее обсуждение и подписание штатами. В процессе обсуждения выявились сторонники и противники Конституции, первые называли себя федералистами, вторые — антифедералистами. В первый месяц Конституция была принята штатами Нью-Джерси, Пенсильвания, Джорджия и Коннектикут. Сложнее обстояло дело в таких крупных и важных штатах, как Нью-Йорк и Виргиния, где было много антифедералистов. Большую роль в пропаганде Конституции сыграла газета *Федералист*, издаваемая Александром Гамильтоном, Джеймсом Мэдисоном, — им удалось убедить общественное мнение этих штатов в необходимости сильного центрального правительства. В результате Конституция была ратифицирована. Она оказалась самой короткой и лаконичной из всех написанных конституций. Ее целью было не создание свода законов, а краткая кодификация основных принципов, на основе которых развивалась американская демократия.

Декларация независимости и Конституция США — великие документы американской демократии. Не случайно многие народы мира до сих пор обращаются к этим документам, с их помощью пытаются приобщиться к опыту американской демократии.

На протяжении всей гражданской и политической истории искусство в Америке играло роль национальной идентификации. Традиционный «плавильный котел» (*melting pot*) превращал все национальности, прибывшие в Америку, в одну нацию — американскую. Искусство помогало осознанию духовного единства американцев друг с другом и с природой Америки.

Первые поселенцы наполовину были уроженцами Англии; остальные — из Ирландии, Шотландии, Германии, Голландии, Франции. Это были уже не просто иммигранты, а новый тип населения, который начинал создавать свой язык, свои традиции, свою культуру, постепенно превращаясь в новую нацию — американцев.

Вторую волну составила «новая иммиграция». Она прибывала из таких стран, как Италия, Греция, Турция, Россия, из стран Азии и Латинской Америки. С 1901 по 1910 год из России в США эмигрировал 1 597 000 граждан. Среди них, помимо русских, были евреи, поляки, армяне, поволжские немцы, литовцы, эстонцы, финны. Эта группа поселенцев с трудом адаптировалась в Америке, поскольку уровень образования и знания языка у них был значительно ниже.

Тем не менее иммигранты постоянно пополняли население Соединенных Штатов Америки. Первоначально процесс превращения иммигрантов в американцев был достаточно прост и интенсивен. В связи с этим в американской литературе появилась идея «плавильного котла». Но когда возникли первые трудности с «переплавкой» разных национальностей в американскую нацию, идея «плавильного котла» сменилась идеей «культурного плюрализма». В 1960—1970-е годы усложнение межрасовых отношений в Америке, движение национальных меньшинств — южноамериканцев, индейцев, пуэрториканцев — вообще поставило под сомнение реальность достижения национальной и культурной идентичности¹.

В области искусства американцам пришлось вести постоянный и долгий диалог с европейской культурой. Дело в том, что США отставали от Европы в своем художественном

¹ Об эволюции этнических проблем в США см.: Чертина З. С. Плавильный котел. Парадигмы этнического развития США. М., 2000.

развитии и для становления своего национального искусства нуждались в использовании европейского опыта. Это требовало, с одной стороны, образования американских художников в Европе — во Франции, в Италии или Англии, а с другой — соединения европейского образования с американским национальным опытом. Американские историки искусства, как правило, делают акцент на «исключительности» американской живописи, забывая порой, что эта исключительность могла существовать только на основе профессионализма, формировавшегося благодаря контактам с европейским искусством.

Впрочем, и в XX веке искусство продолжало оставаться средством формирования национального самосознания. Существовали различные варианты достижения культурной идентичности. Так, например, регионализм, представленный работами Томаса Бентона и Гранта Вуда, отождествлял национальное самосознание с местной культурой и местными традициями и поэтому в конце концов вел к национализму и изоляционизму. Но главный путь американского искусства был все-таки связан с плюрализмом и идеей множественности культур. Не случайно искусство США жадно впитывало в себя самые разнообразные влияния, идущие из Мексики (Ороско, Ривера), Германии (Баухауз), Франции (импрессионизм), России (Малевич, Кандинский, конструктивизм). К этому надо прибавить влияние различных этнических традиций, как, например, искусство негров и американских индейцев. Все эти течения и сегодня продолжают оказывать влияние на современное искусство США.

Следует отметить, что в последние десятилетия XX века американское искусство теряет свою сложность и национальную целостность. Все больше дает себя знать поп-арт, концептуальное искусство, фотореализм, видео-арт, боди-арт и т. д. Развитие современного американского искусства проходит под знаком плюрализма, трудно определить, какое из направлений является главным и определяющим. Скорее всего, здесь господствует множество культур, между которыми ведется острая борьба, «война культур», отражающая общую политическую и духовную ситуацию в стране.

Несмотря на широко рекламируемый плюрализм, в американском искусстве конца столетия преобладают две противоположные тенденции: одна ориентирована на индивидуальное художественное выражение, другая обращается к выразительным возможностям *mass-media*. Первая тенденция представлена искусством так называемой новой живописи, другая — неумирающим поп-артом, фотореализмом, компьютерной графикой, видео-артом. Первая представляет произведение искусства как выражение фантазии и опыта художника, вторая — как создание массовой промышленности и культ потребления. Очевидно, будущее покажет, какая из этих тенденции окажется определяющей.

Следует сказать, что представление некоторых европейцев об Америке как «культурной пустыне» оказалось неверным. Правда, Америка — молодая страна, и ее культура не имеет таких длительных традиций, как, скажем, Великобритания. Но уже в XIX веке в США появились произведения литературы, вошедшие в сокровищницу мировой культуры. Прежде всего, это творчество таких американских писателей, как Генри Торо, Натаиэл Готорн, Фенимор Купер, Герман Мелвилл, Эдгар По, Марк Твен. То же самое можно сказать и о музыкальном искусстве Америки, открывшем всему миру джаз, который впоследствии оказал огромное воздействие на всю мировую культуру.

Уже в начале XX века Европа начинает по-новому оценивать культуру США. Теперь Америка оценивается не как пасынок, отбившийся от рук, а как полноценный партнер, как страна с большими возможностями, имеющая свое будущее. Собственно, так и называется книга английского писателя Герберта Уэллса *Будущее Америки* (1907), в которой Уэллс оптимистически смотрит на перспективы развития культуры в США.

Отношения между американской и европейской культурой существенно меняются во второй половине XX века. Если сто лет назад считалось, что США представляют со-

бою колонию европейской культуры, то теперь, напротив, Европа постепенно превращается в колонию американской массовой культуры. Это вызывает опасения многих европейских мыслителей, которые восстают против американского «культурного империализма».

В книге *Американский ум* Генри Коммаджер пишет: «Американцы сохраняют свои моральные стандарты и привычки, смогут ли они предохранить их от коррупции и упадка? Они были идеалистами, но смогут ли они выполнить идеальную работу? Они были прагматистами, но смогут ли они сохранить свой прагматизм от вульгаризации? Они были разумными, но сможет ли их разумность разрешить проблемы будущего? Американцы обладают атомной энергией, будут ли они использовать ее в целях цивилизации или разрушения? Они достигли такой мощи, которой не обладает никакая другая нация. Но сможет ли любовь к миру, которую Генри Адамс назвал главной чертой американского характера, победить стремление построить *Pax Americana*? Весь мир хочет узнать ответы на эти вопросы, которые поставила сама история»¹.

¹ *Commager H.* The American Mind. An Interpretation of American Thought and Character. 1950. P. 442.

Глава II

ПЕРВЫЕ ШАГИ:

ИСКУССТВО КОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА

Колониальный период в истории Америки — это период заселения новооткрытого континента колонистами из многих стран Европы. Это было время рождения новой нации, формирования новой культуры¹. В этот период, относящийся к XVII веку, не существовало Федерального правительства, поселенцы жили в отдельных общинах, стремясь создать там инфраструктуру, свойственную городам европейской цивилизации: суды, почты, банки, школы. Но прогресс неумолимо двигался вперед. Уже в середине века открылся первый американский университет — Гарвард, в конце века к нему присоединился колледж Уильям энд Мэри, а еще несколько позже — и Йельский университет, но уровень образования в них в то время был низким. По словам Бурстина, в колониальный период «Америка не выражала особого энтузиазма по отношению к людям с глубоким, независимым и безупречным интеллектом. Всеобщий страх перед всякой экзотикой и китайской грамотой, перед властью разума, способной возвысить человека над другими людьми, породил веру американцев в “божественную усредненность”, в веру, которая могла возникнуть только в американских условиях».

То же самое относилось и к искусству. Американцы были слишком заняты освоением новых земель, чтобы тратить время на такую необязательную вещь, как живопись. Художественное образование в то время совершенно отсутствовало, искусства как социального института практически не существовало. Отдельные профессиональные художники, прибывшие из Европы, не могли удовлетворить художественные и эстетические потребности общества. Но потребности такие все же были, и они стимулировали постепенное появление различных форм изобразительного искусства. В трудных условиях формирования новой нации постепенно развивалось искусство.

Американские индейцы

Конечно, нельзя упускать из вида тот факт, что искусство на американском континенте существовало задолго до открытия Америки, в доколониальный период. Коренными жителями Америки были индейцы, прозванные так потому, что европейские мореплаватели ошибочно считали открытые ими земли Индией.

Когда первые переселенцы прибыли в Америку, они оказались там не одинокими. На западном и восточном побережье, по берегам рек жили племена индейцев. Трудно определить, какова была численность коренного населения Америки. Этнографы считают, что их было от одного до трех миллионов человек. В общей сложности на тер-

¹ Wright L., Tatum G. The Arts in America. The Colonial Period. New York, 1973.

ритории Северной Америки насчитывалось около 150 различных племен. В районе Калифорнии жили племена, которые занимались собирательством, рыбной ловлей и охотой. На Великих Равнинах жили племена (сиу, кроу, арикара, шайены, команчи), охотившиеся на бизонов, многочисленные стада которых паслись на равнинных пастбищах. На юго-западе Америки, в районах теперешних Аризоны и Колорадо, жили сельскохозяйственные племена пуэбло, навахо, спокане, махахи, чинуки, юрок, апачи, зуни. На восточном побережье обитали ирокезы, крики, команчи, чироки, гуроны, делавары.

Индейцы строили различного типа жилища — покрытые шкурами животных и корой деревьев вигвамы, конические палатки — типи, сырцовые дома-селения — пуэбло. Они использовали для работы каменные орудия, для охоты — луки и стрелы с обсидиановыми наконечниками. Индейцы обладали высоким художественным вкусом, создавали замечательные образцы ремесла, произведения орнаментального искусства, керамическую расписную посуду, женские украшения, плетеные изделия. Издавна индейцы занимались резьбой по дереву, вышивкой, ткачеством, изготовлением украшений из перьев. В рисунках на типи, щитах, бизоньих кожах они изображали военные и охотничьи сюжеты. Создавались также произведения религиозного характера — ритуальные маски и тотемные столбы.

Но главным художественным произведением был сам индеец. Сохранились многочисленные изображения вождей различных индейских племен. На них мы видим людей с сильным характером, с раскрашенными лицами, украшениями из орлиных перьев, рисунками на одежде.

Художественной ценностью обладали предметы домашнего обихода, головные уборы, украшения для волос, сделанные из слоновой кости или раковин, церемониальные предметы. Интерес представляют рисунки индейцев. В библиотеке Йельского университета хранится рисунок индейцев сиу, изображающий конных воинов. Здесь же хранится щит, украшенный рисунком головы бизона. Эти рисунки и украшения имеют не только магический, но и чисто эстетический характер.

Особенный интерес представляет старинная индейская керамика. Поскольку индейцы не знали гончарного круга, их керамические изделия первоначально создавались вручную, лепкой по каркасу. Для хозяйственных целей плетеные корзины обмазывались глиной без обжига. В последующем индейцы, в особенности из племени пуэбло, создавали изысканные глиняные статуэтки животных, сосуды, раскрашенные маски.

Индейцы с большим мастерством и изяществом расписывали и сосуды; из камня и дерева они вырезали фигурки людей и животных, отличавшиеся реализмом и живостью форм. Из кожи и прутьев деревьев создавались разнообразные по назначению плетеные корзины. Все индейские племена отличались замечательным чувством орнамента, который наносился на одежды из шкур бизонов.

Известна трагическая судьба американских индейцев. Белые колонисты беспощадно истребляли их, отнимали территории, на которых те жили веками, оттесняли индейцев на бесплодные земли. С поверхности земли исчезали целые племена, а вместе с ними замечательное народное искусство. К началу XX века в США оставалось всего двести тысяч американских индейцев¹. Они не желали расставаться с традициями индейской культуры и плохо ассимилировались с белым населением. Даже сегодня многие индейцы живут в резервациях, занимающих два процента территории США. В них находится более трети всех американских индейцев. Только в 1924 году индейцы получили права гражданства США.

¹ Об уничтожении индейских племен в Калифорнии и о судьбе последнего индейца из племени яна рассказывается в книге Теодоры Крёбер, жены известного антрополога Альфреда Крёбера. См.: *Крёбер Т. Иши в двух мирах: Биография последнего представителя индейского племени яна*. М., 1970.

В 1874 году в южной части Великих Равнин у реки Ред-Ривер произошло сражение индейских племен шайенов и команчи с американскими войсками, получившее название «война на Красной реке». Часть индейцев была окружена, взята в плен и сослана в форт Марион. Здесь американцы попытались дать индейцам европейское образование, предоставили им бумагу, акварельные краски, карандаши, чернила. В результате 26 пленников сделали рисование своей профессией и стали художниками. В стиле геометрического рисунка они изображали сцены охоты или сражений. Впоследствии эти рисунки оказали влияние на некоторых американских художников. Этот эпизод показал художественную одаренность американских индейцев.

В XX веке некоторые прогрессивные ученые взяли под защиту сохранившиеся от истребления племена и стали изучать их религию и культуру. В наше время искусство индейцев, их одежда, орудия труда, предметы украшения и орнаментики хранятся в музеях. Традиции индейского искусства сегодня изучаются и сохраняются¹.

Хотя белые колонисты делали все, чтобы истребить «дикарей», они не смогли убить в индейском народе глубокую тягу к творчеству и красоте. Художественный инстинкт оказался неистребим. И до сегодняшнего дня произведения прикладного искусства индейцев являются основной сферой их деятельности, а заодно и средством пропитания. Сегодня во всех районах США, где существуют индейские резервации, имеются художественные мастерские, в которых в соответствии с традицией племени создаются предметы искусства и быта индейцев: одежда, посуда, украшения. В известной мере искусство индейцев оказало влияние на искусство США, его можно порой обнаружить и в произведениях профессиональных художников.

Для американской живописи на протяжении всей ее истории характерен глубокий интерес к индейской теме. С ней связаны изображения индейских поселений, военные или мирные столкновения белых поселенцев и индейцев, образы индейцев, принадлежащих различным племенам, и т. д. Это — неумирающая тема для американского искусства. Она существует и сегодня как обращение к корням, как поиски того отношения к природе, что легло в основу американского характера.

В 1962 году по инициативе и поддержке президента Джона Кеннеди был создан Музей искусства американских индейцев в городе Санта Фе, штат Нью-Мексико. Это одновременно музей и колледж, где читаются курсы по истории культуры и искусства индейских племен, готовятся художники и специалисты по индейскому искусству.

Сегодня американцы убеждаются, что искусство древних индейцев представляет огромную художественную ценность. В связи с этим открываются специальные музеи или отделы искусства американских индейцев. Так, в 2004 году в Вашингтоне был открыт Национальный музей американских индейцев, обладающий огромными коллекциями экспонатов. Он был основан Джорджем Хейем (1874—1957), который в течение полувека собирал предметы индейского быта, религии и искусства. Эта коллекция была передана в Смитсоновский институт в 1990 году и послужила основой музея.

В 2011 году в Музее Метрополитен прошла обширная выставка индейского искусства из коллекции Ральфа Т. Коу (1929—2010), включающая покрывала, мокасины с орнаментальной вышивкой, тотемные маски, экспонаты из глины, дерева, кожи. Самый древний экспонат этой коллекции, так называемый «птичий камень», датируется 1500 годом до н. э.

Большой интерес представляет современное индейское искусство. Помимо сувенирных и ювелирных изделий, сохраняющих традиции древних племен, в Америке раз-

¹ См.: *Highwater J. Arts of the Indian Americas, Leaves from the Sacred Tree*. New York, 1983; *Whitehord A. North American Indian Arts*. New York, 1970; *Durham J. American Indian Culture: Traditionalism and Spiritualism in a Revolutionary Struggle // A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics* / ed. by J. Fisher. London, 1993.

живается оригинальная живопись современных индейских художников. В 2010 году в Вашингтоне состоялась выставка работ 25 индейских художников, в числе которых абстрактные и реалистические живописные работы. Эта выставка вызвала настоящую сенсацию. Она показала, что традиции индейского искусства живы до сих пор, они опровергают существовавшие ранее представления о «примитивизме» искусства коренного населения Америки.

Наивное искусство, или Американский примитив

Возникновение американского искусства было связано с трудным и длительным периодом освоения нового континента. В условиях борьбы дикой природой и создания новой цивилизации на необжитых просторах у первых поселенцев оставалось мало времени и энергии для художественного творчества. В отличие от Европы, в Америке долгое время отсутствовала централизованная власть, которая могла бы способствовать развитию искусства. Церковь была простой и не нуждалась в религиозном искусстве, как это было в итальянском католицизме. К тому же пуритане Новой Англии были враждебно настроены к искусству как проявлению роскоши и прославлению общественного неравенства.

Что касается профессионального искусства, то оно медленно, но верно пробивало себе дорогу. Конечно, первые переселенцы из Англии, Голландии, Франции привозили с собой образцы европейского искусства. Первыми колонистами, высадившимися в Бостоне, были пуритане. Они выступали против роскоши, их быт и окружение были скромными и функциональными, хотя и не лишеными художественного элемента. Такой была мебель, вывезенная из Англии. Стулья, столы, сундуки, шкафы украшались тонкой резьбой, но не имели ничего общего с роскошью и декором мебели или домашней утвари итальянского Ренессанса или европейского барокко.

Еще скромнее было изобразительное искусство. В колониальный период преобладали произведения портретного жанра. Эти портреты не стремились к передаче эстетического или художественного эффекта — главной целью была похожесть, но и это не всегда достигалось. В какой-то мере портретные наброски служили тому, чему служит современная фотография. Они были документами визуальной памяти, изображениями, создаваемыми для семейного пользования.

Все эти факторы, казалось бы, должны были надолго отложить момент возникновения национального американского искусства. Однако историческая практика показала обратное. Искусство в Америке появилось задолго до основания академий и художественных школ, оно сопровождало американцев в их трудной борьбе за создание новой цивилизации.

В XVII веке широкое распространение получает искусство примитива, то есть искусства, созданного дилетантами, людьми без профессионального художественного образования. Правда, сегодня термин «примитивное искусство» меняет свой смысл и приобретает скорее положительное, чем отрицательное значение. Чаще всего этот термин заменяется более адекватным понятием «наивное искусство».

Фактически так называемое примитивное искусство было народным искусством, искусством непрофессиональным, но зато отражающим интересы, взгляды и чувства народа, который стремился выразить себя в визуальных образах. Художники той поры не имели художественного образования, но обладали большой наблюдательностью и старались компенсировать свое незнание технических основ мастерства богатой фантазией.

Одним из самых популярных жанров американского «наивного искусства» является портрет. Чаще всего изображаются дети — как живые, так и умершие. Популярны жен-

ские портреты, представляющие флегматичных дам с обязательным цветком в руках. Впрочем, в наивном искусстве присутствуют все профессии с необходимыми их атрибутами: морской капитан с неизменной подзорной трубой, аристократ с тросточкой и лаковыми перчатками, «полковник», вооруженный саблей и восседающий на коне; «юная леди» предстает с книжкой в руках, «добродетельная жена» — с ребенком на руках и т. д.

Искусство народных художников по своему характеру и техническим приемам часто приближается к детскому рисунку. Как и в рисунках детей, здесь наблюдается смешение разных способов изображения. Например, фигура портретируемого чаще всего изображается плоской, а лицо рисуется в профиль. «Наивный» художник редко соблюдает пропорции и соотношения между человеком и окружающими его предметами. Так, на картине неизвестного художника кошка, которая держит в зубах мышку, выглядит огромным чудовищем ростом со стоящие рядом деревья. Чтобы лучше показать учительницу в классной комнате, художник снимает крышу школы и таким образом рисует всю структуру здания. Художники, как правило, не любят пустого пространства и заполняют его декоративным орнаментом. Все это часто встречается в детском рисунке, который сохраняет для нас очарование первой встречи ребенка с искусством.

Портрет — не единственный жанр в «наивном искусстве». Часто встречаются и пейзажи, и натюрморты. Но они редко представлены в чистом виде. Как пишет Е. Матусовская, «в творчестве народных художников нет жанровой определенности. Мы встретим здесь смешение, нерасчлененность жанров. Предметы, окружающие человека в портрете, могут заинтересовать художника не меньше, чем лицо, и превратиться в самостоятельный натюрморт, да и к человеку эти художники иногда относятся как к виду натюрморта, состоящему из лица, кружев, лент, тканей. Пейзаж — это, как правило, “портрет” местности. Но поскольку народные художники избегали безлюдных видов и старались населить пейзаж бесчисленными маленькими фигурками, они тем самым приближали его и к бытовому жанру. А бытовые сцены представлялись на фоне пейзажей. Так что каждый раз надо решать, что же это такое: группа людей на фоне пейзажа, или пейзаж, населенный людьми»¹.

Сюжетами американского примитива являются предметы и явления повседневного опыта: дома, церкви, кладбища, рабочие на плантации, дети, животные. Отсутствие правильных пропорций и перспективы искупается в этих картинах яркостью красок, наивностью, близкой произведениям детского искусства, а иногда иронией, которая отличает некоторые произведения примитивистов. В произведениях американских примитивистов привлекает контраст между воображением, желанием выразить нечто важное и значительное, и ограниченностью технических средств для воплощения этого замысла.

Ллойд Гудрич пишет: «В ранней Америке было больше народного искусства, чем в Европе, и эта ситуация сохранялась на протяжении всего XIX века. Создаваемое местными талантами народное искусство сохраняло местный колорит. Он появляется уже в портретах XVII века, свободных от профессионального мастерства и изображающих примитивные добродетели и характеры. Даже в творчестве более изощренных художников, усваивающих европейский стиль, долго оставались элементы примитивного стиля».

Первый, самый начальный период развития американского искусства относится к XVII веку, когда на американском континенте начали появляться первые колонии, основанные английскими или голландскими поселенцами. Среди этих поселенцев были и художники, получившие выучку в Европе. Как правило, это были не крупные и известные мастера, а ремесленники, обладавшие определенными художественными спо-

¹ Матусовская Е. Американская реалистическая живопись. С. 18.

способностями и навыками, позволявшими им запечатлеть на полотне образы своих современников.

Одновременно с этим существовали и традиции изобразительного искусства, вывезенные из Европы. Замечательным примером может служить портрет анонимного автора, изображающего основателя Бостона Джона Уинтропа. Исполненный в 1629 году, он во многом воспроизводит иконографию и стиль портрета, написанного в Англии Ван Дейком еще до того, как Уинтроп отправился на американский континент на корабле «Арабелла».

Правда, из-за отсутствия художественных школ и профессиональной выучки, первый этап развития изобразительного искусства в Америке был связан с дилетантизмом, с творчеством непрофессиональных художников-любителей. Сегодня мы наслаждаемся произведениями американских примитивистов как оригинальными произведениями. Но в свое время, очевидно, к ним относились с гораздо меньшим почтением. Поэтому сохранилось не так уж много образцов этого творчества, которые сегодня находятся в коллекциях художественных музеев Нью-Йорка, Вашингтона, Филадельфии.

Самым популярным жанром в это время был портрет. Пожалуй, это был единственный жанр, который пользовался постоянным успехом, — индивидуальные и коллективные портреты охотно покупались. Представители среднего класса американского общества копировали свой образ, чтобы оставить память о себе потомкам.

Сохранилась замечательная серия раннего американского «наивного искусства». Известен портрет бостонского купца Роберта Гиббса (1665—1702), написанный анонимным художником в возрасте, когда Роберту было пять лет. Это типичное произведение пуританского искусства, напоминающее английские миниатюры эпохи Тюдоров. Главный эффект картины заключается в одежде: по традиции, существовавшей в колониальной Новой Англии, мальчик одет в женское платье, и его пол выдают только перчатки, которые он держит в левой руке как атрибут мужского начала.

Сохранялся также анонимный портрет сестры Роберта Маргарет Гиббс. Она изображена в том же интерьере, тем же художником и тоже в неумелой, дилетантской манере. Девочка на картине напоминает куклу, наряженную в роскошное платье с рукавами-буф и вышитым воротником. Очевидно, что оба портрета написаны исключительно для демонстрации роскоши семьи новоявленного американского богача. Индивидуальный характер для художника-дилетанта не важен, дети, изображенные им, — статисты, демонстрирующие богатую и изысканную одежду.

Характерен портрет Джонатана Бентама в полный рост (1710). Джентльмен изображен с цветком в руке, с маленькой собачкой, играющей у его ног. Он одет в камзол с белым воротником, на нем чулки и обувь с пряжками. Это еще одна попытка демонстрации элегантности и преуспеяния.

Такой же характер носят и семейные портреты. Отпечаток пуританской культуры лежит на многих произведениях того времени, таких как, например, анонимный *Портрет миссис Элизабет Кларк Фрейк с дочкой Мэри* (1671—1674). Здесь изображены жена и дочь состоятельного купца и юриста из Бостона. Художник обращает внимание на элементы, демонстрирующие состоятельность семьи: красивое зеленое платье с красной нижней юбкой, изящный голландский воротник, жемчужное ожерелье, браслет на руке миссис Фрейк. Очевидно, эта картина, демонстрирующая растущее богатство и престиж людей среднего класса, характерна для того времени. Но в художественном отношении она далека от совершенства. Художнику не удаются лица, и поэтому дочь Элизабет выглядит совершенно как кукла, да и мать отличается не характером, а богатым нарядом.

«Наивное искусство» имело назначением украсить дом, оставить память о тех, кто в нем жил. Американский дом и его обстановка прекрасно описаны Марком Твеном в его

романе *Жизнь на Миссисипи*. Ограничимся не лишенным юмора описанием художественной утвари, находящейся в провинциальном доме: «Посредине над камином — гравюра: Вашингтон переправляется через Делавэр; на стене у двери — работа одной из дочек, копия той же картины, вышитая шерстью ярчайших цветов, — произведение искусства, которое заставило бы Вашингтона поколебаться в момент переправы, если бы он мог предвидеть, к каким последствиям это приведет... Бредовое произведение искусства на стене, изготовленное тут же, в доме — благочестивое изречение, вроде “Благослови, Господи, наш дом”. На стене в черных лепных рамах и другие произведения искусства, задуманные и выполненные дочками, — это мрачные рисунки черным и белым карандашами, чаще всего пейзажи: одинокий парусник, окаменелые облака, на берегу дерева каких-то догеологических эпох, черные, как уголь, пропасти; в углу картины выделяется имя преступника. В большой позолоченной раме масляными красками клевета на семью: папаша держит книгу (Конституция Соединенных Штатов), девицы еще в детском возрасте в туфельках и панталончиках с фестонами — одна прижимает к груди игрушечную лошадку, другая клубком шерсти дразнит котенка. Все свежи, красны, как сырое мясо, словно с них содрали кожу. Напротив, тоже в позолоченной раме, дедушка и бабушка в возрасте тридцати и двадцати двух лет — чопорные, старомодные, в высоких воротничках и рукавах с буфами — пучат бледные глаза на фоне сплошной тьмы египетской»¹.

«Наивное искусство» редко считается с законами и правилами искусства: с перспективой, пропорциями, движением. Замечательный пример в этом отношении демонстрирует портрет неизвестного художника *Девочка с бокалом* (*Эмма ван Нейм*) (около 1795). Изображенная на нем девочка в интерьере выглядит взрослой женщиной; она держит в правой руке клубнику, а левой указывает на бокал, наполненный ягодами. В нарушение всех пропорций это бокал чудовищной величины, он занимает половину роста самой любительницы фруктов. К тому же взрослое лицо Эммы плохо сочетается с детским платьем, в которое она одета. Но художника, очевидно, не смущают эти очевидные несоответствия. Ему важно продемонстрировать атмосферу мирного, домашнего очага.

Большинство художников XVII века, за немногими исключениями, остались неизвестными. До нас дошли несколько портретов, написанных капитаном Томасом Смитом, моряком, прибывшим в Новую Англию в середине века. К 1680 году относится написанный им автопортрет. Мы видим на нем человека с сильным характером, который сидит, положив руку на череп. Череп здесь имеет аллегорическое значение как символ смерти и бренности земной жизни. Напоминание о смерти присутствует и в стихах, которые можно прочесть на листе бумаги, лежащем под черепом. На заднем плане, в проеме окна виден корабль и военный форт как свидетельство морской профессии автора. Этот автопортрет — довольно редкое произведение пуританского искусства, весьма характерное для культуры колониальной Америки.

Но наряду с камерными сюжетами некоторые картины, написанные непрофессиональными художниками, обращаются и к важным историческим лицам и событиям. Представляет интерес картина, изображающая пожилую женщину, Энн Поллард. Здесь уже нет демонстрации нарядной одежды, скорее всего, в нем угадывается сильный и незаурядный характер. В руках она держит книгу, очевидно, религиозного содержания. Она была знаменита тем, что у нее было огромное количество потомков, и к тому же она считала себя первой жительницей Бостона, поскольку первой сошла с корабля на американский берег.

Замечателен портрет неизвестного художника *Генерал Джордж Вашингтон и леди Вашингтон* (1780). Это исключительно декоративный рисунок, не имеющий никакого сходства с первым президентом Соединенных Штатов, героем американской истории.

¹ Твен М. *Жизнь на Миссисипи* // Твен М. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 4. М., 1959—1961. С. 483.

На рисунке изображены дама и кавалер в фешенебельных головных уборах, в роскошных платьях, с симметричными пятнами румянца на щеках, с цветочками в руках. Высокий социальный статус семьи Вашингтона снижается до бытовой картинки, место которой — на ярмарке, но отнюдь не для демонстрации великих государственных деятелей Америки.

В картинах американского примитива порой звучат и социальные темы. В частности, тема отношения индейцев и белых колонистов. Картина Эдварда Хикса, копирующая полотно Бенджамина Уэста, изображает договор Пенна с индейцами в 1681 году: белые колонисты подносят подарки обнаженным и воинственно выглядящим индейцам. Дело происходит в лесу, но вдали уже видны очертания новых жилых строений европейского типа. Характерно, что рисунок сопровождается подписью, в которой автор утверждает, что «договор никогда не был нарушен, и это заложило фундамент религии и гражданской свободы в Америке».

Эдвард Хикс — художник из народа, он занимался декоративной живописью, расписывал кареты и вывески. На его картине *Мирное царство* (1830), созданной в стиле «примитива», изображена утопическая картина всеобщего мира и гармонии в природе и обществе. Хищные и домашние звери, играющие дети изображены вместе, в тесном общении и в гармонии с природой. Вдалеке виднеется сцена заключения мира Уильямом Пенном с индейцами как напоминание о недавней истории. Здесь опять проявляется тяга американского художественного сознания к примитиву, к наивному видению мира. Хикс часто возвращался к открытой им теме и написал около сотни ее различных версий.

Другой рисунок из серии наивного искусства изображает праздничные танцы в небольшом негритянском поселке, где все веселятся и радуются. Образ афроамериканцев на домашней плантации — довольно частое явление в «наивном искусстве».

Американский примитив — богатое и разнообразное явление. Несмотря на неумение правильно рисовать, несмотря на ошибки в перспективе или анатомии, в этом искусстве чувствуются оптимизм, любознательность, увлечение деталями, интерес к новым местам и новым людям, порой юмор. Раннее американское наивное искусство художников-дилетантов не кончилось с приходом художников-профессионалов. Мы обнаруживаем его не только в XVIII веке, но и в позднейшее время, в искусстве XIX и XX веков. Музей американского искусства Уитни собрал замечательную коллекцию американского примитива всех трех веков искусства США¹. В XX веке стиль и характер примитивного искусства ничем не отличаются от искусства предыдущих веков. Такие художники, как Джон Фрост (1852—1928), Моррис Хиршфилд (1872—1946), Джозеф Пикетт (1848—1918) продолжали традиции примитивного искусства, нарушающие нормы профессиональной живописи, но сохраняющие наивность и поэтичность восприятия мира.

Можно встретить образы и приемы примитивного искусства и у художников-профессионалов, например в творчестве американских регионалистов или представителей поп-арта. Не случайно коллекция ранней американской живописи Гарбиш, собранная в Мэриленде, обошла многие города Америки и получила замечательный прием. Очевидно, «наивность» была не только неумением, но и определенным стилем, а быть может, и модой. Во всяком случае это искусство органично выражает одну из сторон американского характера, о которой писатель Уильям Стайрон сказал однажды: «Иногда мне кажется, что мы — страна детей».

Американцы по-детски любят все яркое, большое, грандиозное, поражающее воображение, величественное. В этом смысле американский примитив является выражением эстетического кода, скрытого в американской национальной психологии. Сохранение и изучение этого искусства активно продолжается многими американскими музеями и коллекционерами.

¹ См.: American Folk Painters of Three Centuries / ed. by J. Lipman, T. Armstrong. New York, 1980.

Глава III

ВОЗНИКНОВЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ И ПОДЪЕМ РЕСПУБЛИКАНСКОГО РОМАНТИЗМА

Расцвет американской культуры и искусства связан с развитием крупных городов, таких как Филадельфия, Бостон, Нью-Йорк. В XVIII веке эти города начинают бурно развиваться и привлекать к себе талантливых и профессионально образованных людей, в том числе и художников. Здесь постепенно формировались основные художественные школы. В начале XVIII века доминирующими направлениями в искусстве и архитектуре были барокко и классицизм. Искусство барокко с его идеалами грандиозного и возвышенного, резкими контрастами света и тени было вывезено из Европы и стало популярным стилем портретной живописи. Ярким представителем этого стиля в Америке стал Густав Хесселлиус (1682—1755).

В 1712 году он эмигрировал из Швеции вслед за своим родственником, теологом Эммануилом Сведенборгом. В Америке он пишет большое количество портретов и несколько станковых картин на традиционные мифологические и евангельские сюжеты — *Вакх и Ариадна* (1720), *Тайная Вечеря* (1721). Однако стало очевидным, что европейское барокко чуждо для Филадельфии, бывшей в то время центром рационалистической философии и естественных наук, принципы которых отстаивал Бенджамин Франклин. Поэтому неслучайно, что Хесселлиус отказывается от барочной эстетики и пишет в 1735 году реалистические, не лишенные трагических черт портреты двух индейских вождей, Тишкоана и Лаповинсы, представителей благородного, но вымирающего племени делаваров. У этих вождей Уильям Пенн купил земли на основе Пешеходного договора, позволяющего белым людям следовать по индейским владениям на расстояние, которое можно преодолеть в течение 36 часов. Эти портреты отличались точностью и выразительностью.

Переход от барокко к реализму весьма характерен для американской живописи, в особенности для художников, которые родились на американском континенте и были свободны от традиций европейского искусства.

В начале XVIII века американское искусство прощается с дилетантством. В 1729 году в Америку из Эдинбурга прибывает шотландец Джон Смиберт (1688—1751). Он был первым хорошо образованным художником, приехавшим в Бостон. В Лондоне он обучался в художественной школе под руководством опытного художника Неллера. Затем он едет в Италию, где занимается копированием работ старых мастеров. Во Флоренции он встречается с ирландским епископом Джорджем Беркли, который описал художнику Америку как страну будущей цивилизации, страну художников и поэтов. Беркли собирался открыть на Бермудах школу миссионеров и уговорил Смиберта присоединиться

к его проекту. В 1729 году один из будущих миссионеров, барон Джон Уэйнрайт, заказал художнику портрет миссионеров, заплатив ему гонорар десять долларов. Смиберт выполнил заказ, но барон, бывший в то время в Англии, не востребовал ее, и картина, получившая название *Бермудская группа*, осталась в мастерской Смиберта. На протяжении долгого времени она оставалась образцом американского группового портрета, на который равнялись и другие художники. На портрете изображены епископ Беркли, его жена с ребенком, несколько учеников и сам Смиберт за столом, покрытым турецким ковром. Фоном служит колоннада и далекий пейзаж, подчеркивающий глубину пространства. Это была реалистическая картина, изображающая реальных людей в реальной обстановке. Этому Смиберт учит начинающих художников Новой Англии.

Среди его учеников наиболее талантливым был Робер Феке (1707—1752). Одна из первых его картин — групповой портрет *Исаак Ройялл и его семья*, написанный в 1741 году, — несомненно подражает *Бермудской группе* Смиберта. Феке также изображает членов семьи, сидящих за столом, покрытым турецким ковром, но в отличие от Смиберта его фигуры изображены в застывших позах, в одном ряду, не позволяющем изобразить глубину пространства. Эта картина сохраняет явные черты колониального барокко.

Со временем стиль Феке совершенствуется и принимает черты лондонского портретного искусства. Пожалуй, он был первым среди американских художников, кто стал показывать портретируемую фигуру объемно. Примерами могут служить грациозный и утонченный женский портрет из собрания музея в Бруклине или элегантные портреты четы Боудон.

К сожалению, Феке исчез так же неожиданно, как и появился. Его место заняли оригинальный художник-самоучка, моряк по профессии, Джозеф Бэджер (1708—1765) и Джон Гринвуд (1727—1792). Несмотря на слабую профессиональную выучку, они проявляли живой интерес к реалиям американской жизни и характерным для нее типам. Как отмечает Э. Ричардсон, «реализм был редким явлением для барочного периода американской живописи. В колониальной живописи доминировали аристократические идеалы, однако существовали и социальные силы, призывающие к реализму. Это был дух демократии фронта, растущий дух научного рационализма и юмора. Бенджамин Франклин дал литературное выражение всем этим трем факторам. Но воздействие этих сил на живопись происходило значительно медленнее»¹.

Яркий реалистический талант проявился в работах двух известных американских художников, чье творчество приходится на конец XVIII и начало XIX века — Бенджамина Уэста (1738—1820) и Джона Синглтона Копли (1738—1815).

Они полностью порывают с барочным манерным искусством и становятся творцами реалистической живописи в Америке. Благодаря их работам американское искусство впервые получает международную известность и признание.

Копли вырос в маленьком магазине, расположенном в гавани Бостона. Из окна он наблюдал морские приливы и продавал мелкие товары вновь прибывающим колонистам. Судьба мальчика была бы незавидной, если бы его мать после смерти мужа не вышла вновь замуж за Питера Пелхэма, прибывшего из Англии хорошо образованного гравера. В обстановке творческой мастерской своего отчима Копли принялся изучать искусство графики. Уже в четырнадцатилетнем возрасте он получил статус профессионального художника. В короткий срок Копли превратился в одного из самых талантливых американских художников колониального периода. После смерти отчима он становится поддержкой семьи.

Копли — автор портретов, выражающих характер и профессию своих героев. Замечателен *Мальчик с летучей белкой* (1765), где живо изображен его сводный брат Генри

¹ Richardson E. A Short History of Painting in America: the Story of 450 Years. New York, 1963.

Пелхэм на фоне атласного занавеса. В этом портрете масса талантливых находок: лицо брата, повернутое в профиль и освещенное лучом света, экзотическое животное на золотой цепочке, раскусывающее орешек, розовый воротник, отражающий цвет занавеса.

Особую известность получили портреты Копли, связанные с историей американской революции. Это портрет серебряных дел мастера Пола Ревира (1768), который совершил исторический подвиг, проскакав ночью из Бостона в Лексингтон, чтобы предупредить войска повстанцев о прибытии британских войск. Ревир был известной политической фигурой в Бостоне, участником патриотической группы «Дети революции», сражавшейся с британскими войсками.

Этот портрет — своеобразный гимн труду, чисто американский гимн изобретательности и трудолюбию. Здесь нет никакой роскоши: изображен человек труда в простой рубашке, держащий в руках произведение своего труда — только что изготовленный им серебряный чайник.

Другой портрет Копли изображает Сэмюэла Адамса (1772), известного якобинца, республиканского политического писателя, который подготовил акт против расстрела британскими войсками демонстрантов в Бостоне. Адамс изображен в драматической манере, в контрасте света и тени. Его лицо и волевое движение указательного пальца руки контрастируют с темным фоном. Эти люди, изображенные Копли, стали героями американской революции, и он увековечил их образы для истории.

Копли принадлежит также семейный портрет Томаса Миффлина с женой, написанный в 1773 году. Томас Миффлин был соратником Джорджа Вашингтона, а после революции — губернатором Пенсильвании. В этом портрете интересны отношения между мужем и женой: обычно в семейном портрете жена с почтением смотрит на мужа, изображенного на переднем плане. У Копли все наоборот. Сара Миффлин сидит на переднем плане, устремив взгляд на зрителя, а Томас смотрит на нее из-за стола красного дерева. Это новое распределение ролей между мужчиной и женщиной, которое приносит с собой эпоха Просвещения.

Копли волновала проблема художественного образования. Еще в 1765 году он послал свою картину *Мальчик с летучей белкой* в Лондон и получил поощрительный отзыв от Рейнолдса, который советовал художнику посетить Европу. Копли последует этому совету значительно позднее, в обстановке революционных событий в Бостоне. В 1774 году он совершает традиционный *Grand Tour* в Италию, где знакомится с памятниками классического искусства. Но современная итальянская живопись не увлекает его и он вскоре уезжает в Англию. В 1776 году он избирается членом-корреспондентом Королевской академии художеств, а через три года становится полным академиком. В Лондоне стиль его живописи существенно меняется. Его больше не удовлетворяет портретная живопись, хотя именно в Лондоне он пишет *Автопортрет художника с семьей* (1780). Постепенно его стиль приобретает романтический характер, о чем свидетельствует, например, его драматическая картина *Брук Уотсон и акула* (1778).

В последние годы жизни, быть может в подражание Уэсту, Копли начинает писать грандиозные исторические картины — *Смерть графа Четмена* (1779—1781), *Смерть майора Пирсона* (1782—1784), *Осада* (1783—1791), *Победа лорда Дункана* (1798—1799). Но очевидно, что утрата связи с Америкой не пошла ему на пользу. Его здоровье ухудшается, а искусство, рожденное на английской почве, не приносит успеха и удовлетворения. Но его реалистическая живопись времени прибывания в Америке — это, несомненно, вершина в развитии искусства США в колониальный период.

Завершает этот период в истории американского искусства Бенджамин Уэст (1738—1820), американский художник, который провел в Англии большую часть жизни. Уэст был незаурядной личностью. Десятый ребенок в семье трактирщика в Пенсильвании, он не имел специального художественного образования, если не считать того, что ин-

дейцы учили его делать растительные краски. Но уже с раннего детства Уэст был уверен в своем высоком предназначении и в том, что он будет общаться «с королями и императорами».

Уэст был, несомненно, одаренным ребенком. Правда, первоначально ему пришлось писать трактирные вывески и портреты уличных прохожих. Первая картина, которую он написал в 1756 году с гравюры, была посвящена античной теме — *Смерть Сократа*. Позднее Уэст встретил в Филадельфии профессионального художника Джона Уолластона, эмигрировавшего из Англии, который дал молодому художнику первые уроки живописи. Для продолжения образования Уэст едет в Италию. В Риме он был представлен кардиналу Олбани, который ожидал увидеть дикого индейца. Кардинал показал Уэсту статую Аполлона Бельведерского. Уэсту Аполлон понравился. «Он похож на воина мохавков», — сказал он об Аполлоне. Такова была первая встреча американского континента с античным наследием.

В Риме Уэст встретил Иоганна Иоахима Винкельмана, который работал библиотекарем у кардинала Олбани, и подружился с ним, а также с художником Рафаэлем Менгсом. Оба они были родоначальниками теории и практики искусства классицистического направления. Под их влиянием Уэст пишет несколько картин в духе классицизма.

В 1763 году Уэст едет в Англию, где он встречается с Рейнолдсом. Трудно было выбрать лучшее время: в 1767 году король Георг III подписал акт об основании Королевской академии художеств, и Уэст становится одним из отцов-основателей академии.

В Лондоне сбываются детские мечты американского мальчика. Король становится его другом и часто посещает его мастерскую. Королевское покровительство способствует популярности художника, пресса называет его «американским Рафаэлем». В 1770 году Уэст выставляет в академии картину на исторический сюжет *Смерть генерала Вулфа*. Изображен момент смерти американского генерала, сражавшегося с французами. Генерал умирает, узнав за мгновение до смерти, что французы побеждены. Этот драматическим сюжет Уэст раскрывает в многофигурной композиции: над лежащим под военным знаменем генералом в театральных позах склоняются его соратники. Среди них — офицеры, индеец, воин, одетый в американскую форму. Картина написана в традиционном жанре исторической живописи, но на современном материале. Хотя в картине много театральности и ее герои напоминают переодетых в современные костюмы актеров, это было первое появление американской истории и ее героев на европейском континенте. Поэтому картина была восторженно принята на выставке, публика приветствовала ее рукоплесканиями.

Другой сюжет на тему американской истории представляет картина *Уильям Пенн заключает мир с индейцами* (1771). На ней Уэст изобразил группу индейцев во главе с вождем, которому Пенн и его спутники преподносят подарки, а на заднем фоне — группу квакеров. Вся картина решена в спокойном пуссеновском стиле, без особых драматических эффектов, к которым Уэст вообще-то был склонен.

Дружба с королем способствовала быстрой карьере Уэста в художественном мире Лондона. После смерти Рейнолдса в 1792 году он избирается вторым президентом Королевской академии. В определенном отношении он уступал своему предшественнику, так как не был способен, как Рейнолдс, на ежегодные выступления перед студентами и членами Академии. Но зато он был хорошим политиком, умело лавирующим между королем Георгом III, который часто посещал его мастерскую, и американскими художниками, приезжающими из страны, с которой Георг III вел войну. В Лондоне мастерская Уэста была местом притяжения и школой для многих американских художников, включая Мэтью Пратта, Генри Бенбриджа, Чарлза Пиля и многих других. Об этом свидетельствует картина Мэтью Пратта *Американская школа* (1765), на которой изображен сам Уэст и американские художники, прибывшие в Лондон на выучку. Необходимо отдать

должное Бенджамину Уэсту — он никогда не порывал со своей родиной и писал несколько картин на тему современной американской истории. Можно сказать, что при президенте Уэсте Королевская академия художеств была широко открыта для иностранных членов и переживала свои лучшие времена.

В числе действительных членов Королевской академии были многие выдающиеся художники, в частности Генри Фюзели, Констебл, Генри Синглтон, Томас Лоуренс, Джозеф Фарингтон. Единственным исключением среди крупных мастеров был Блейк, которого Академия не признавала как художника и не сделала своим членом. Академия внесла значительный вклад в создание национальных кадров художников, в развитие академических жанров, таких как историческая живопись, портрет, пейзаж.

Удивительно, что Уэсту удавалось сохранять хорошие отношения с королем, начавшим войну с американскими колониями, и писать картины на темы американской революции. Продолжая традиции Рейнолдса, Уэст занимался декорацией в «грандиозном стиле» — он расписывал композиции на религиозные сюжеты банкетный холл Уайтхолла и замок Виндзор. Он предполагал также расписать лондонский собор Святого Павла, но этот проект был отвергнут епископом Лондона.

К 1799 году относится картина *Смерть на белом коне* (1796) на темы Апокалипсиса. Это изображение апокалипсического торжества смерти является некоторым преддверием к раннему английскому романтизму, хотя в нем много театральности. Картина была выставлена в 1801 году в Париже, и ее хотел купить Наполеон. Тем самым сбылась бы вторая половина детской мечты-провидения Уэста — он встретился бы не только с королем, но и с императором. Но политика вмешалась в дела художественные. Англия готовилась к войне с Наполеоном, и картина осталась в Англии. В последующем она была приобретена Пенсильванской академией художеств в Филадельфии.

Из работ Бенджамина Уэста следует выделить портрет *Семья художника* (1772). На нем он изобразил своего отца и его брата в одеждах и головных уборах квакеров, сидящих в спокойных позах. Контрастом им служат фигуры жены с новорожденным на руках и самого художника в парике и роскошном костюме — настоящего лондонского джентльмена. Здесь американские корни и лондонская жизнь находятся в определенном антагонизме, что и было в действительности.

Уэст пользовался поддержкой короля и написал для него более шестидесяти картин. Но дружба и монаршая поддержка кончилась после 1801 года, когда король потерял интерес к работам художника. Этому, очевидно, способствовали политические мотивы, которые Уэст старался не принимать в расчет. В 1800 году он послал Томасу Джефферсону письмо с предложением создать памятник Джорджу Вашингтону. Джефферсон не ответил на предложение художника, приближенного к английскому королю. Но для Георга III это было уже слишком.

При Бенджамине Уэсте Королевская академия никогда не стремилась к изоляции и замкнутости. Большинство художников, получивших образование в Академии, совершали традиционный «образовательный тур» по Европе, в особенности по Италии. При его президентстве в стенах Академии работали художники, вышедшие из разных стран, в том числе американцы, итальянцы, французы, швейцарцы.

С творчеством Бенджамина Уэста завершается колониальный период в истории американского искусства. До него в искусстве США существовала в основном портретная живопись. Уэст ввел в искусство историческую тему, став родоначальником исторического жанра в американской живописи. Быть может, он не был талантливым художником, но трудолюбия ему не приходилось занимать. При всех недостатках письма Уэста, условности его исторических картин, его вклад в американское и английское искусство остается неоспоримым, и к тому же он проложил мост между США и Англией, способствуя положительному восприятию в Англии образа Америки и американцев.

Классицизм не случайно получил распространение в американском искусстве. Он не был просто данью моде. Дело в том, что искусство Древней Греции провозглашало республиканские идеалы, единство нации, воспевало культ героев. Все это требовалось в Америке. Идеальным образцом героя был Джордж Вашингтон, поэтому его образ постоянно фигурирует и в живописи, и в скульптуре.

Большой вклад в развитие американского искусства внес третий президент Соединенных Штатов, Томас Джефферсон (1743—1826). Один из виднейших политиков, он был и философом просветительского толка, и прекрасным архитектором. Находясь во Франции, он внимательно изучал теорию и историю архитектуры. Вернувшись в Америку, Джефферсон широко пропагандировал в строительстве и архитектуре классицистический стиль, в котором видел отражение идеалов демократии, простоту, ясность и рационализм. Сам Джефферсон сделал проекты нескольких зданий в штате Виргиния, где он жил. Таковы Монтиселло (дом на маленьком холме) в Шарлоттсвилле, ротонда и павильон Университета Виргинии. Благодаря Джефферсону палладианский стиль получил широкое распространение по всей Америке. Античный ордер стал обязательным признаком американской демократии.

Война за независимость и провозглашение Декларации независимости привели к обществу подьему в новообразованной республике, оказали огромное стимулирующее влияние на развитие искусства. После революции роль важнейшего культурного центра переходит от Бостона к Филадельфии. Здесь происходили заседания конгресса, здесь была написана и принята конституция. Здесь возникла и крупная художественная династия, основателем которой стал Чарлз Уилсон Пил (1741—1827).

Как многие американские художники, Пил был по профессии ремесленником и художником-самоучкой. Он начал писать картины в 21 год, вооружившись купленным по случаю *Руководством, как самому обучиться искусству*. Пил был уверен, что живописи можно научить каждого, и его собственный опыт был тому примером. Скоро он стал писать семейные портреты и обнаружил, что это гораздо более прибыльное дело, чем его ремесло седельщика. Его первые портреты отличались аллегоризмом в духе традиционного классицизма. В *Портрете Уильяма Питта* (1768) он изобразил чиновника, обряженного в римскую тогу и со свитком в руке. Позднее благодаря помощи покровителей и прежде всего Джона Бордли, он смог поехать в Лондон, где получил художественное образование в мастерской Уэста. Возвратившись в Америку, Пил обращается от портрета к исторической живописи, стремясь запечатлеть на холсте еще свежие события.

Главной темой его исторических картин становятся деятели революции, прежде всего Джордж Вашингтон, первый и главный герой американской революционной истории. Пил создал большое количество его портретов, в разных позах и разных размеров. В картине *Вашингтон в битве при Принстоне* (1784), заказанной Принстонским колледжем, Вашингтон изображен в героической позе, с поднятой обнаженной саблей, на фоне умирающих воинов и развернутого звездно-полосатого флага. В жанре исторического портрета исполнено также полотно *Генерал Джордж Вашингтон в битве при Йорктауне*.

Мечтой Чарлза Пила было создание картинной галереи, где были бы выставлены портреты великих людей. Но поскольку публика неохотно посещала картинную галерею, он стал выставлять в ней птиц и животные, чтобы «представить весь мир в миниатюре». Он даже выставил в ней кости мамонта, первого ископаемого животного, найденного в Америке. На картине *Художник в своем музее* (1822) он изобразил себя на фоне занавеса, приоткрывающего вход в музей, уставленный клетками с птицами, а на переднем плане — кости мамонта. Так, на провинциальной почве, Пил, создавая свой музей, пытался осуществить идею Леонардо да Винчи о единстве научной и худо-

жественной культур. Но Пил стремился не только построить музей, но и заполнить его художниками и их творениями. Восемь из его десяти детей, а также брат, племянник, четыре племянницы, три внука, иными словами — целая плеяда, стали практикующими художниками. Причем, чтобы заполнить вакуум художников в стране, он давал своим детям имена известных европейских художников, называя их Рембрандтом, Рубенсом, Тицианом, Рафаэлем, Анжеликой Кауфман и т. д. Если Америка не имела своих старых мастеров, то в семье Пили их было предостаточно.

Хотя Пил был профессиональным художником, его творчеству были присущи элементы «наивного искусства», которые были так широко распространены в американском искусстве XVIII века. В картине *Группа* (1795) он изобразил своего сына Рафаэля с палитрой в руке — символом профессии художника — и его брата Тициана, глазеющего на зрителей с верхних ступеней лестницы. Эта картина выполнена в иллюзионистическом стиле *trompe-l'oeil* (в России этот жанр получил название «обманки») — дети изображены в полный рост, а к нарисованным лестничным ступеням Пил добавил на выставке реальные ступени из дерева. Говорят, что Джордж Вашингтон, пришедший посмотреть выставку картин Пили, поздоровался с его нарисованными детьми.

Полный оптимизма, энтузиазма, интереса к искусству и научным знаниям Чарльз Пил был типичным представителем американской предприимчивости и того, что в Америке называется *self-made man*. О любознательности и интересе к истории и палеонтологии свидетельствует его жанровая картина *Раскопки мамонта* (1806). После того как Копли покинул Америку и уехал в Англию, Пил стал ведущим портретистом в Филадельфии.

Среди художественно одаренных детей Пили выделяется его сын Рафаэль (1774—1825) — первый в Америке профессиональный автор многочисленных натюрмортов. По стилю его картины близки голландскому натюрморту XVII века. Ему принадлежит также картина *Венера, выходящая из моря* (1822), на которой изображено висящее на протянутой ленте покрывало, из-за которого видны лишь обнаженная рука и ступня Венеры. Возможно, этот американский Рафаэль был не прочь пошутить над публикой, но, скорее всего, он был вынужден использовать этот трюк из-за религиозной цензуры, не позволявшей изображать на картинах обнаженную натуру. В Музее Тимкен в Сан-Диего хранится картина Рафаэля Пили *Отбивная и овощи*, которая может посрамить многих современных «новых реалистов» в точности передачи фактуры.

Его младший брат Рембрандт Пил (1778—1860), в отличие от шутника Рафаэля, обладал серьезным характером. Больше всего он занимался портретом и создал 65 портретных изображений Джорджа Вашингтона, достаточно достоверных и профессиональных. Но большую популярность, чем образы президента, получил портрет его младшего брата *Рубенс Пил с геранью* (1801), выразивший дух его родного города Филадельфии, название которого означает «братская любовь».

Семья Пил внесла огромный вклад в развитие американского искусства. В частности, Чарльз Пил был основателем Пенсильванской академии художеств, которая много сделала для подъема художественной культуры в стране. Его дети и внуки продолжали, каждый на свой лад, дело отца и деда, подлинного гиганта американской художественной культуры.

Художественную традицию Чарльза Пили продолжил Гилберт Стюарт (1755—1828). Лишенный средств к жизни и возможности получить образование, сын продавца табака из Род-Айленда волею судьбы оказался в Эдинбурге. После трех лет мытарств, в 1775 году он попадает в Лондон к Бенджамину Уэсту, который берет его в свою мастерскую и делает главным помощником. В 1792 году, преследуемый кредиторами, Стюарт возвращается в Америку, куда он привозит элегантность и высокий стиль английского портрета. В отличие от Копли, который бежал из революционной Америки

в Англию, Стюарт бежит из мирной Англии в самый центр революционных и военных баталий в Америке.

Одной из главных тем его творчества становится образ Вашингтона. Президент позировал ему однажды в 1796 году, за три года до смерти. Стюарт написал 114 портретов Вашингтона и оставил более ста набросков головы президента, которые впоследствии стали основой для изображения Вашингтона на долларовой банкноте. Стюарт сделал успешную карьеру в Америке. В его творчестве проявляется утонченность и простота, сближающие его с Томасом Гейнсборо. Великолепен его *Конькобежец* (1782), на котором изображен Уильям Грант. Долгое время это портрет приписывался Гейнсборо, настолько стиль Стюарта был близок выдающемуся английскому художнику. Стюарт показывает Гранта в момент поворота, когда его ноги согнуты для движения по спирали. Скользящая по льду фигура контрастирует с двумя неподвижными фигурами, стоящими на берегу под деревом. Замечательны и женские образы Стюарта — поражающие естественностью и грациозностью портреты поэтессы Перес Мортон (1802) и миссис Ричард Йетс (1793). В них содержится элемент импровизации и передача движения.

В 1803 году, когда федеральное правительство переезжает в Вашингтон, Стюарт покидает Филадельфию, где его место занимает талантливый портретист Томас Салли (1783—1872). Он писал возвышенные и героические портреты героев войны — *Майор Томас Биддл* (1818), *Томас Джефферсон*. Прекрасен его детский портрет *Порванная шляпа* (1820), на котором он изобразил своего сына Тома. Это еще один пример американского воспевания детства, кстати сказать, лишённого всякой сентиментальности.

Если его ранние портреты отличаются реализмом, то поздние работы приобретают черты романтической интерпретации, в них появляются контрасты света и тени, они становятся декоративными, фантастическими. Салли был чрезвычайно продуктивным художником, он написал около двух тысяч портретов и пятьсот картин романтического содержания.

Человеком, которому выпала доля прославить американскую революцию, был Джон Трамбулл (1756—1843). В отличие от других американских художников, Трамбулл происходил из состоятельной семьи. Его отец был крупным политическим деятелем, занявшим впоследствии пост губернатора штата Коннектикут, и не хотел, чтобы сын занимался таким бесполезным занятием, как живопись. Но Трамбулл сделал свой выбор в пользу искусства. В 1778 году он начал заниматься в студии в Бостоне, а затем отправился во Францию и в Англию, где получил уроки в мастерской Уэста. В Англии молодого художника обвинили в шпионаже, и Уэсту пришлось употребить все свое влияние на короля Георга III, чтобы освободить Трамбулла из заключения.

Его первые картины написаны на сюжеты античной мифологии. Но затем, начиная с 1785 года, Трамбулл задался целью написать 13 картин на сюжеты американской революции. Широко известна его картина *Декларация независимости* (1787—1797), где изображается исторический момент подписания знаменитого документа. За столом сидит Джон Хэнкок, перед ним стоят Джон Адамс, Роджер Шерман, Роберт Ливингстон, Томас Джефферсон и Бенджамин Франклин. Стремясь к исторической точности, Трамбулл написал с натуры портреты тридцати шести участников первого Конгресса, в том числе Джефферсона, Франклина, Джона Адамса. Только девять портретов он заимствовал у других художников и два исполнил по памяти. В общей сложности на создание этой картины ушло 33 года. Картина Трамбулла представляет собой романтическое полотно, полное движения, игры света, эмоций. В нем нет ощущения театральности, которая так характерна для исторических картин Уэста.

По возвращении в Америку Трамбулл получил заказ от Конгресса расписать героическими сюжетами стены ротонды в только что построенном Капитолии в Вашингтоне.

На эту работу Конгресс ассигновал 32 тысячи долларов. Трамбулл изобразил четыре сюжета: два на тему военных событий (окружение британской армии у Йорктауна и Саратоги) и два, изображающих Вашингтона. Работа над этими картинами заняла около десяти лет, но они оказались менее удачными, чем его живописные полотна. В 1817 году Трамбулл становится президентом Американской академии художеств в Нью-Йорке.

С этим периодом американской живописи, связанным с героизацией революционной истории, связано большое число художников, пусть не всегда художественно одаренных, но вдохновленных революцией. Среди них Самюэль Морзе (1791—1872), писавший портреты Лафайета и других героев революции. Впоследствии Морзе возглавил Национальную академию рисунка и внес большой вклад в дело художественного образования в Америке.

Таким образом, на протяжении двух десятилетий, с 1800 по 1820 год, американская живопись переживает период подъема, связанного с героизацией революции и ее участников. Но романтический пафос постепенно уходит из искусства, оставляя место другим жанрам и образам. Романтизм проявляется и в творчестве ряда других художников более позднего времени, например у Невилла Конверса Уайета, который в своей живописи и иллюстрациях изображал сюжеты, связанные с американской революцией, жизнью на фронтире, столкновениями с индейцами, романтическими путешествиями.

Американский романтизм существенно отличается от европейского. В нем нет традиционных для Европы размышлений о смысле жизни, о жизни и смерти, нет в нем и типичного для европейского искусства мистицизма. Американский романтизм скорее связан с воспеванием природы, противопоставлением ее цивилизации, изображением героических периодов американской истории. Духом романтизма полна американская пейзажная живопись. К тому же романтизм — краткий период истории американского искусства. Его трудно и даже невозможно сравнить с французским или английским романтизмом. Гораздо в большей степени в истории американской живописи дает о себе знать тяга к реализму, которая проявляется во всех периодах американской истории.

О героическом периоде в истории Соединенных Штатов свидетельствует основание Белого дома, постоянной резиденции президента страны. До конца XVIII века республика не имела постоянного места для нахождения правительства и президента. Каждый штат имел свою столицу, и для принятия важнейших документов, включая Декларацию независимости, правительство собиралось в различных городах — в Мэриленде, Нью-Джерси, Филадельфии. В 1784 году Конгресс выбрал Нью-Йорк для президентской резиденции, тогда как правительство отправилось в Филадельфию, которая в 1790 году была объявлена столицей. Поэтому президент Вашингтон с супругой жили в Нью-Йорке в частном доме на Чери-стрит, а потом на Бродвее. В 1800 году Джордж Вашингтон записывает в своем дневнике: «Выступить на заседании Конгресса для установления временного и постоянного места правительства Соединенных Штатов». В результате было принято постановление о создании постоянного места для правительства, которое «не должно быть удалено более чем на десять миль от реки Потомак».

Объявленный конкурс на проект здания для президента выиграл ирландский архитектор Джеймс Хобан, который предложил здание в палладианском стиле с большой овальной комнатой. В 1824 году к нему был пристроен портик с ионическими колоннами. Как и в Европе, античный классицизм стал символом американской демократии.

Первыми обитателями дома был президент Джон Куинси Адамс с супругой, которые поселились в Белом доме в 1800 году. К этому времени дом считался еще недостроенным и постоянно перестраивался, декорировался мебелью и живописью. Уже в 1807 году архитектор Латроб пересмотрел план дома, предложенный Хобаном, и сделал некоторые перестройки.

В последующие годы здание подвергалось неоднократным перестройкам, чему, в частности, способствовал пожар 1929 года. В XX веке вместо чердака добавили третий этаж, в 1912 году к его восточному крылу было пристроено новое здание. Многие комнаты Белого дома декорированы заново. И, конечно, их украшали картины американских художников, которые представляли американскую историю и иконографию ведущих политических деятелей.

В Белом доме много комнат с различным назначением. На первом этаже находится овальная комната для приема дипломатов, которая называется Дипломатической приемной. Она планировалась как гостиная для семьи президента, но после перестройки здания в 1902 году стала использоваться для деловых целей. Президент Франклин Рузвельт проводил здесь свои знаменитые «беседы у камина», транслировавшиеся по радио, хотя именно в этой комнате камина не было. В 1960 году Национальное общество дизайнеров украсило комнату большим шерстяным ковром американского производства, на котором были вышиты гербы штатов. Для этой комнаты были также изготовлены специальные цветные обои с изображением знаменательных мест Америки: Ниагарского водопада, гавани Бостона, где происходило знаменитое «Бостонское чаепитие», военного форта Вест Пойнт залива Нью-Йорка. Обои с «живописными видами» были популярны в Америке в XIX веке, поэтому обои Дипломатической приемной служили как украшению овальных стен комнаты, так и для напоминания о событиях американской истории.

Рядом находится библиотека, стены которой выкрашены в кремовый цвет. В ней собраны мебель и декоративные предметы, изготовленные американскими мастерами: массивный восьмиугольный стол на трех ножках, масляная лампа, сделанная по заказу Джорджа Вашингтона, который предпочитал ее, так как она обходилась дешевле, чем свечи.

Многие комнаты Белого дома носят мемориальный характер. Таков кабинет Авраама Линкольна, где был подписан указ 1863 года об отмене рабства, о чем свидетельствует мемориальная надпись на стене. Он декорирован мебелью и предметами, относящимися к середине XIX века, — бронзовыми часами, стоящими на камине, диваном, письменным столом и креслами. На стене висит портрет Эндрю Джексона работы художника Ральфа Эрла, а также несколько литографий, относящихся к той эпохе.

Все комнаты Белого дома декорированы старинной мебелью, почти во всех них присутствуют картины, которые восстанавливают историю Америки и образы ее великих людей. Поскольку Белый дом был задуман как символ американской жизни и истории, живописные работы и исторические экспонаты представлены здесь достаточно репрезентативно.

Коллекция живописи в Белом доме стала собираться с 1800 года. Со временем был создан специальный комитет по живописи, который ведал закупкой и экспозицией картин. Одной из первых картин собрания стал портрет Джорджа Вашингтона работы Гилберта Стюарта. На нем президент представлен в полный рост в несколько театральной позе со шпагой в руке. Большой интерес представляет портрет Бенджамина Франклина, который изображен сидящим за столом с документом в руках на фоне бюста Исаака Ньютона. Автором этой картины был шотландский художник Дэвид Мартин, который писал Франклина с натуры и сохранил атмосферу напряженной сосредоточенности в образе президента. Затем к коллекции добавились портреты других президентов: Джордж Хили изобразил Авраама Линкольна сидящим в кресле, а Джон Сарджент, прекрасный портретист, написал президента Теодора Рузвельта в рост. Портреты президентов Джеймса Монро, Эндрю Джексона, Вудро Вильсона и других украшают различные комнаты Белого дома. Из числа немногих женских портретов следует выделить

портрет Анжелики Синглтон, племянницы президента Мартина Ван Бурена, работы Генри Инмена (1838).

Но собрание Белого дома не ограничивается портретами, здесь присутствуют и исторические, и жанровые картины. Особый интерес представляют работы Джорджа Кетлина, художника, который восемь лет провел среди индейцев и запечатлел их образы, одежды и традиции (*Вид поселения Мандан с птичьего полета*, 1832). Среди морских и речных пейзажей выделяется изображение Ниагарского водопада, сделанное представителем «школы реки Гудзон» Джоном Кенсеттом. Из числа натюрмортов следует выделить *Натюрморт с фруктами* Рубенса Пиля, представителя известной семьи художников из Филадельфии.

Обстановка и мебель Белого дома также свидетельствуют об американской истории, о стилях, вкусах и моде, существующих в стране. Здесь присутствуют некоторые образцы французской мебели, но основные образцы принадлежат американским мастерам.

Несмотря на то, что Белый дом богато и хорошо декорирован, в нем нет роскоши. В нем отсутствуют позолота, традиционные символы власти, за исключением американского флага в кабинете президента. Интерьеры Белого дома отличаются от многих европейских правительственных резиденций, которые, как правило, носят традиционные атрибуты имперской власти, простотой и функциональностью жилища. В сочетании со старинной мебелью, посудой, каминами, декоративными экранами, канделябрами, старинными часами живопись Белого дома дает представление о характерном американском особняке XIX века и вместе с тем отражает героический период американской истории.

Глава IV

АМЕРИКАНСКИЙ ПЕЙЗАЖ: ЭСТЕТИЗАЦИЯ ГРАНДИОЗНОГО

До начала XIX века главными жанрами американской живописи были портрет и историческая живопись. Начиная с первой трети XIX века в Америке приобретает эстетическую ценность еще один живописный жанр — пейзаж, который неразрывно связан с опытом американских пионеров, осваивающих богатства девственной природы Америки. Романтика революции сменяется романтикой географических путешествий и открытий.

Долгое время Северная Америка была совершенно неизведанной страной. Не существовало ни карт, ни точных измерений, ни изведанных и безопасных дорог. Эта неизвестность порождала массу мифов и легенд, манила колонистов. Девственная природа Америки привлекала европейцев. Английский философ Джон Локк говорил, что «вначале весь мир был Америкой». В XVII веке Америка выглядела как прототип Природы, как место, в котором она сохранилась в созданном Богом виде. Чаще всего притягательным магнитом был «дикий Запад». Предполагалось, что там было все, что утрачено цивилизацией в Европе: свободные, плодородные земли, чистые реки, стада диких, непуганых животных, алмазные копи, золотые россыпи. Так оно отчасти и было, но наверняка никто не знал. В своей книге *Американцы* Дэниэл Бурстин писал: «Никогда прежде такая многочисленная современная нация не жила на столь неясно обозначенной территории. Континент был едва исследован, тем не менее поселенцы опережали исследователей. Они располагали небольшим количеством карт, да и те были никуда не годными. Нанесенные на них воображаемые цепи гор, реки и озера, пустыни оказывались порождением оптимизма или отчаяния: рай или ад, Великий американский сад или Великая американская пустыня»¹.

В исследовании Америки большую роль сыграли художники. Совершенно неожиданно они оказали неоценимую помощь географам и картографам, которые составляли карты местности. Как пишет Роберт Хьюз в своей книге об американском искусстве, «природа страны представляла церковь, а художник-пейзажист был служителем в этой церкви».

Географию Америки изучали экспедиции. Между 1867 и 1879 годами их были проведено четыре. Все они проходили под покровительством федерального правительства и назывались по именам своих руководителей. Фердинанд Хейден отправился изучать район Колорадо, Айдахо, Юты. Кларенс Кинг изучал район от Колорадо до Калифорнии, Джон Уэсли Пауэлл исследовал Скалистые горы, а лейтенант Джордж Уилер — западные земли. Поскольку в то время отсутствовала фотография, то во всех этих экспедициях,

¹ Бурстин Д. *Американцы*. Национальный опыт. С. 284.

как правило, присутствовал художник, в обязанность которого входила топографическая съемка. Эти пейзажи имели скорее не эстетическую, а информационную цель. Они прикладывались к отчету экспедиции и служили документом для распознавания местности.

Именно это определило отличие американской пейзажной живописи от европейской. Барбизонская школа изображала уютные островки природы близ больших городов. Американские пейзажисты открывали огромные пространства девственной природы, где никогда еще не ступала нога человека. «Мы находимся в раю», — писал один из основателей американского пейзажа Томас Коул. Американские художники предпочитали изображать величественные массивы гор, бесконечные природные пространства, грандиозные водопады, поражающие воображение. Еще одна особенность американского пейзажа в том, что он редко населен людьми. В отличие от европейского пейзажа, в американском фигуры людей терялись в природных ландшафтах.

Грандиозные масштабы неизведанной природы требовали грандиозных усилий для ее исследования. В 1841 году художник из Нью-Йорка Джон Банвард задался целью создать панораму всей реки Миссисипи. Для этого он целый год плывал на лодке и рисовал. В результате он создал самую большую видовую картину в мире — длиной в три мили. Это удивительное достижение имело невероятный успех. После демонстрации в Америке Банвард привез свою картину в Королевское географическое общество в Лондон. В конце концов его пригласила в Виндзорский замок сама королева Виктория, заинтересовавшаяся невиданным в мире грандиозным пейзажем Миссисипи.

Техника демонстрации была несложной. Картина накручивалась с одного вертикально поставленного цилиндра на другой. Происходила как бы демонстрация кинофильма. В одной из газетных заметок писалось: «Мимо вас мелькают, как при быстрой езде, храм, замок и город. За полтора часа просмотра перед нами, как живые, разворачиваются сцены из первобытной и цивилизованной жизни — от вигвамов индейцев и бревенчатых хижин поселенцев до высоких куполов людных городов. Вы проносите мимо рисовых полей, бросаете взгляд на джунгли, задерживаетесь на какое-то время в прериях и буквально теряетесь от восхищения столь разнообразным, но всегда великолепным одеянием, в которое с явным удовольствием рядится природа западного мира».

У Банварда появились конкуренты, которые предлагали публике еще более грандиозные полотна длиной до четырех миль. Эти изображения природных ландшафтов были чрезвычайно популярны. Выставки в Нью-Йорке собирали многочисленную публику, за год их просматривала половина населения города.

Топографический пейзаж был популярен у многих художников XIX века. Даже великий Тёрнер в молодости писал такие виды, что не помешало ему стать гениальным пейзажистом Англии. Подобное происходило и в Америке. Постепенно топографический пейзаж превращался в художественный, топография уходила на задний план, пейзаж приобретал эстетические цели, связанные с изображением красоты и величия американской природы.

Интерес к природе сочетался у многих художников с поистине титанической естественнонаучной деятельностью, соединением научного и художественного интереса. Художник и орнитолог Джон Джеймс Одюбон (1785—1851) обошел с кистями и красками всю Северную Америку. Он создал серию прекрасных картин и акварелей — живое свидетельство красоты и неповторимости американской природы. Затем он отправился в Англию и издал там альбом *Птицы Америки*, который насчитывал около тысячи цветных иллюстраций с изображением пятисот видов птиц. Орлы, дятлы, совы, индейки были представлены в естественной обстановке как прекрасные и величественные произведения природы. В альбоме большого размера некоторые птицы изображались в на-

туральную величину. Это было замечательное, но очень дорогое издание, недоступное для широкой публики. Но эстетическое удовлетворение эти рисунки могут доставлять и сегодня.

Большой вклад в развитие американского пейзажа внесла Школа реки Гудзон¹. Она называется так потому, что первые картины художников этого направления были созданы в долине реки Гудзон. В нем участвовало много молодых художников, стремящихся отобразить оригинальность и своеобразие американского пейзажа. Большинство из них были друзьями, они вместе путешествовали, восхищались грандиозностью американских ландшафтов, дикостью лесов, богатством рек. Среди представителей Школы реки Гудзон выделялись несколько мастеров — Томас Коул, Ашер Дюран, Фредерик Чёрч. Обычно они писали панорамные виды, огромные по размерам, — бурные реки, грандиозные горы, дикие, необжитые леса с небольшим присутствием людей.

Рождение Школы реки Гудзон можно отнести к 1825 году, когда Джон Трамбулл, президент Американской академии художеств, посетил книжный магазин и обнаружил там три картины Томаса Коула, которые восхитили его. В результате в газете *Нью-Йорк Ивнинг Пост* появилась хвалебная статья. В ней приводились слова Трамбулла о Коуле: «Этот юноша без предварительной подготовки сделал то, что я пытался сделать в течение пятидесяти лет».

Выходец из Англии, Томас Коул (1801—1848) стал зачинателем жанра пейзажа в Америке. Родившийся в провинциальном городе Болтон в графстве Ланкашир, Коул с детства возненавидел индустриальный пейзаж. Когда в 1818 году его семья эмигрировала в Америку и поселилась в Филадельфии, он нашел в Америке богатства девственной, нетронутой человеком природы. Коул экспортировал в Америку не только технику пейзажной живописи, но и английскую эстетику пейзажа, основанную на теории возвышенного Эдмунда Берка и идее живописной красоты (*picturesque*) Уильяма Джилпина и Ричарда Пейна Найта. Подобных идей американцы до тех пор не знали — философская книга Ральфа Эмерсона *Природа* появилась только в 1836 году. Правда, Генри Торо пытался осилить английскую теорию «живописного», но из этого ничего не получилось, и термин «*picturesque*» так и не привился в американском художественном словаре.

Коул одним из первых в Америке высказал свои теоретические взгляды на пейзаж. В 1836 году в журнале *Амэрикен мансли мэгазин* он публикует *Очерк об американском пейзаже*, в котором доказывает отличие американского пейзажа от европейского. Это отличие состоит в том, что американской природе присуща девственность и дикость. Здесь не найдешь, говорил он, руины замков или башен, но зато здесь присутствует нетронутость природы, тогда как в Европе цивилизация уже повсюду оставила свои разрушительные следы.

Коул создал прекрасные образцы живописного пейзажа. В 1826 году он пишет в романтическом стиле серию видов водопада Катерскилл, обнаруженного им в долине реки Гудзон. Чрезвычайно талантливо он изображает контраст темных грозовых туч с потоками пронизанных светом вод падающего водопада (Уодсворт Атенеум, Хартфорд). Над мистерией света и тьмы, струящихся вод и несущихся в небе туч возвышается фигура полуобнаженного индейца, потомственного владельца этого замечательного уголка природы (Музей американского искусства Уорнера, Тускалуса).

Коул пытался привить американцам чувство природы, развитое английскими пейзажистами. В 1829 году он едет в Лондон, где встречается с Джоном Констеблем и Тёрнером и показывает им свои работы. Не получив желаемого одобрения, он едет в 1831 году в Италию, где проводит два года. Здесь он издает альбом *Итальянские наброски* (1833).

¹ Minks L. The Hudson River School. Leicester, 1989.

Но итальянские виды не прельщают Коула. Здесь он не чувствует себя первооткрывателем. Он возвращается в Америку и продолжает писать пейзажи, основанные на образах американской природы, которой еще никто и никогда не видел. Таков романтический пейзаж *Вид на Моунт Холиоке после грозы* (1836) — чудесный вид на реку после только что прошедшей грозы. Романтическое чувство обновляющейся после бури природы сочетается с точным видением топографии места и особенностями американского ландшафта.

Пейзажи Коула полны поэтической красоты и обостренного чувства возвышенного. Вместе с тем Коул ощущал противоречие природы и цивилизации. В своих картинах, в особенности в серии *Поступь Империи* (1836), он представил взгляд на историю как на подъем и неминуемое падение цивилизаций, не оставляющее после себя ничего, кроме руин и одиноких колонн, заселенных птицами. В этих апокалиптических образах как бы содержалось предупреждение Америке об опасности безграничной эксплуатации природы. Серию *Путешествие жизни* (1840—1842) образуют четыре грандиозные картины. Одна из них называется *Юность*. В ней он изобразил молодых людей, плывущих по реке, которым вдруг открываются воздушные замки в небе. Здесь присутствует явный элемент оптимизма, уверенность, что природа откроет свои богатства и красоты будущим поколениям.

Коул умер очень рано, когда ему было всего 47 лет. Но после себя он оставил заметный след, сделав пейзаж важным жанром американского искусства. Многие американцы видели в его пейзажах символы, сближающие их с библейской историей, с образами рая на земле, Вифлеемом, Ханааном. По пути, проложенному им, пошли молодые художники.

Художник Эшер Дюран (1796—1886) создал прекрасный пейзаж *Родственные души* (1849) — на краю горного ущелья с видом на водопад он изобразил Коула, беседующего со своим приятелем, поэтом-романтиком Уильямом Калленом Брайантом. Как и работы Коула, пейзажи Дюрана не свободны от религиозного символизма. В 1852 году он выставляет в Академии картину *Бог передает заповеди Гогу*, которая отличалась мистическим характером, но прекрасно передавала цветовые контрасты. Как и Коул, Дюран интересовался эстетикой пейзажа и в 1855 году опубликовал *Лекции об американской пейзажной живописи*.

Дюрану принадлежит также картина *Прогресс* (1853), рисующая успехи технической цивилизации. В этом он расходился с Коулом, который оставался патриотом дикой природы. Для Дюрана, как и для его приятеля Сэмюэла Морзе, научный и технический прогресс идут в ногу, и в этом проявляется божественная воля, раскрывающая человеку тайны природы. Идея технического прогресса отражается и в картине Джаспера Фрэнсиса Кропси (1823—1900), изобразившего грандиозный виадук, по которому несется поезд. Пейзаж с изображением дикой природы постепенно уходил в прошлое.

Начиная с Дюрана, в Америке возникает борьба за национальные парки. Идеи англичан о «живописной природе» стимулируют борьбу за Центральный парк в Нью-Йорке, в которой принимают участие известные архитекторы. Общественные парки возникают и в других городах Америки — в Бостоне, Парк Золотые ворота в Сан-Франциско, Королевский горный парк в Монреале. В этом есть определенная заслуга Школы реки Гудзон.

В середине столетия случилось событие, которое продемонстрировало несостоятельность изоляционистских тенденций в американском искусстве. До сих пор американские художники учились в Англии, в Королевской академии художеств. Теперь настал черед Германии. В 1849 году в Нью-Йорке открылась выставка немецких художников из Дюссельдорфа. В дальнейшем Дюссельдорф открыл художественную школу для художников из Америки.

Вскоре в Америке появились работы учеников Дюссельдорфской школы. Одним из них был немец Эммануэль Готлиб Лойце, который писал картины на темы американской истории (*Переправа Вашингтона через Делавер*, 1851). Другой художник, Альберт Бирштадт (1830—1902), прожил всю жизнь в Америке, хотя и проучился три года в школе Дюссельдорфа. Бирштадт много путешествовал по Америке. Ему принадлежит грандиозный пейзаж *Скалистые горы. Пик Лендер* (1863), созданный в духе эстетики Школы реки Гудзон.

Для развития пейзажной живописи многое сделал художник Сэффорд Гиффорд, учившийся в Национальной академии рисунка. После окончания курса он отправился в Англию, где познакомился с пейзажами Тёрнера, которые произвели на него глубокое впечатление. Гиффорд посещал места, где работал Коул, и создал здесь пейзаж *Ущелье Катерскилл* (1862), поражающий обилием света, впечатлением глубины и ощущением атмосферы.

Школа реки Гудзон по своему художественному стилю примыкала к романтизму. Некоторые из художников, как, например, Джордж Инесс (1825—1894), совершали поездки во Францию и знакомились там с романтическим пейзажем Барбизонской школы, старались подражать пейзажам Камиля Коро. Но американский пейзаж отличался от французского. Хотя общим для них была жизнь природы с ее контрастами затишья и бурь, света и тени, американский пейзаж был более прост по своей стилистике, а главное, отличался величественными размерами и стремлением к передаче грандиозного. И дело не только в размерах картин: огромные пейзажи американских художников совершенно не похожи на небольшие работы барбизонцев. В них чувство грандиозного, которое уступало сосредоточенному стремлению барбизонцев *вглубь* природы.

К тому же американский живописный романтизм тесно сочетался с романтизмом литературным. В этом отношении показательно творчество Альберта Пинкхема Райдера (1847—1917). Он родился в Массачусетсе и всю жизнь провел у моря. Морская стихия — одна из главных тем его пейзажей. Его работам свойственен драматизм, чувство страха, экстаза, одиночества. Почти все его пейзажи связаны с литературными темами. Он пишет на сюжеты английской живописи — Чосера, Шекспира, Кольриджа, Теннисона, Байрона, хотя его работы, несомненно, уступают работам английских художников. Большое влияние на него оказали постановки опер Вагнера. Под их влиянием он пишет картины *Зигфрид*, *Летучий голландец*, в которых драматизм пейзажа порой вырастает в мрачный мистицизм.

Традицию романтического пейзажа, начатую Коулом, продолжали многие художники, в частности Фредерик Чёрч (1826—1900), бывший учеником Коула в последние годы его жизни. Он унаследовал от своего учителя представление о природе как символе божественной, универсальной гармонии. Увлеченный идеей исследования природных ландшафтов, Чёрч совершил в 1853 году путешествие по Южной Америке, в результате чего был создан величественный пейзаж *Эквадорские Анды* (1855), который получил горячее одобрение публики. Чёрч был путешественником и художником в одном лице. Он зарисовывал вулканы Мексики, джунгли Южной Америки, снежные пики Анд. Огромный успех имела его картина *Ниагарский водопад* (1857), в которой художнику удалось передать красоту этого поистине величественного явления природы Северной Америки. Вслед за тем он пишет серию прекрасных пейзажей: *Сумерки в дикой местности* (1860), *Котопакси* (1862), *Сезон дождей в тропиках* (1866). Пожалуй, никто другой не смог так выразительно передать величие американской природы. В его пейзажах прекрасно сочетаются виды природы с ярким освещением и разнообразным цветом. Чёрч был одновременно и хорошим колористом, и хорошим рисовальщиком. На скло-

не лет он построил в долине реки Гудзон дом под названием «Олан», который украсил коллекциями предметов из Японии, Греции, Южной Америки. Этот дом и до сих пор остается своеобразным музеем, созданным художником.

Вслед за Чёрчем другие художники отправились открывать красоты Америки. Альберт Бирштадт, Томас Моран путешествовали на далекие расстояния, рисовали Большой каньон, Скалистые горы, Йосемитский водопад. Американцы во многом обязаны своим художникам в открытии художественной топографии своей страны.

Таким образом, американские художники в сравнительно краткий период достигли значительных успехов в развитии пейзажной живописи. И неслучайно, что художник и гравер Эшер Дюран уже в 1830 году выпустил серию изданий под названием *Американский пейзаж*, в которых представил гравюры по работам американских пейзажистов.

Конечно, американцы открывали красоты своей природы по-иному, нежели европейцы, которые путешествовали по Альпам и делали там акварельные наброски пейзажей. Вместо «живописных путешествий» англичан по Швейцарии или Италии, американцы предпринимали полные опасностей походы, связанные с освоением новых земель, продвижением по охотничьим тропам. Эту жизнь на фронтире изображают многие художники, в частности Джордж Калед Бингем (1811—1879), создавший многочисленные образы охотников и рыбаков. Картина *Торговцы мехом, сплавляющиеся вниз по Миссури* (1845) прекрасно передает атмосферу жизни на фронтире. Ему же принадлежит картина, изображающая известного охотника Даниэла Буна, сопровождающего поселенцев в поисках новых земель. Представляет интерес его картина *Веселая плоскодонка* (1847), на палубе которой танцует матрос. Она передает настроения людей, которые счастливо жили в доиндустриальную эпоху, наслаждаясь гармонией с природой.

Открывая для себя дикую природу, американцы сталкивались с одной чрезвычайно важной проблемой — исконными жителями Америки, индейцами. Индейская тема очень важна для всей истории искусства США. Американцы получили в наследство индейский этнос, индейскую культуру. Конечно, они не очень ценили это наследство и постарались от него поскорее избавиться. В войне за земли были уничтожены целые племена. Картину истребления индейцев прекрасно представила Теодора Крёбер, жена известного калифорнийского антрополога Альфреда Крёбера, в книге *Иши в двух мирах: биография последнего представителя индейского племени яна*.

Образ индейца в американской живописи менялся и варьировался. Первоначально в соответствии с традициями пуритан индеец изображался как «благородный дикарь», наивный и безгрешный. Таким он предстает в рисунках и картинах Чарлза Кинга (1758—1862), ученика Бенджамина Уэста, который создал более ста портретов индейцев для только что созданного Бюро по делам индейцев. Подобным же образом изображал индейцев Джордж Кетлин (1796—1872). Юрист по образованию, этот художник-самоучка принял участие в экспедициях генерала Кларка, знаменитого исследователя Америки. В последующем Кетлин сам совершал экспедиции, откуда привозил огромное количество зарисовок индейцев различных племен. В 1830 году он совершил длительное путешествие по реке Миссури, преодолев две тысячи миль. В общей сложности он провел восемь лет среди индейцев и написал около шестисот картин. О своей жизни среди индейцев он написал книгу *Заметки об образе жизни, обычаях и нравах индейцев Северной Америки* (1841), которая выдержала много изданий и стала источником сведений о культуре индейцев. В 1837 году он открыл «Галерею индейцев», которая демонстрировалась в Бостоне, Нью-Йорке, Филадельфии и Вашингтоне. Часть этой выставки попала в Смитсоновский институт, где хранится и до сих пор.

Однако порой романтический образ «благородного дикаря» менялся на образ «демонического индейца», воинственного и беспощадного, убивающего белых женщин и детей, снимающего скальпы, нападающего на белых из засады. Этот образ поддерживался федеральным правительством и получил свое распространение в работах Джона Стенли и Чарлза Диаса. Но в конце концов и он сменился на более объективную интерпретацию индейцев как умирающей расы, теряющей свои земли и корни под натиском цивилизации.

Не менее острой была тема, связанная с негритянским населением и борьбой против рабства. В 1852 году выходит в свет роман писательницы Гарриет Бичер-Стоу *Хижина дяди Тома*, отражающий политическую атмосферу, связанную с проблемой рабства. По мотивам этого романа художник Роберт Дункансон пишет картину *Дядя Том и маленькая Ева* (1852), изобразив идиллическую сцену общения черного раба и маленькой белой девочки. Появляется интерес к негритянскому фольклору и негритянской музыке. Эта тема отражается в таких картинах Истмена Джонсона (1824—1906), вышедшего из Дюссельдорфской школы, как, например, *Жизнь негров на Юге (Старый дом в Кентукки)* (1859). Это последняя картина на негритянскую тему, написанная в мирное время. В 1861 году начинается Гражданская война Севера и Юга, которая положила конец пасторальным этнографическим пейзажам с неграми.

Таким образом, наряду с исторической и портретной живописью американцы создали свой оригинальный жанр пейзажа. Конечно, у истоков этого жанра находились европейские влияния. Но нельзя сказать, что американские пейзажисты были простыми подражателями европейских художников. Величие и разнообразие американской природы обусловили особенности американских пейзажей, отличающихся грандиозностью и самобытностью. Поскольку эта природа во многих случаях впервые открывалась людям, то художник оказывался и первооткрывателем, исследователем девственной природы Америки. Но не секрет, что в эстетическом отношении американский пейзаж XIX века уступал достижениям пейзажной живописи в Европе — во Франции, в Италии или России, хотя и обладал своими оригинальными и неповторимыми свойствами. Пожалуй, ни в одной стране мы не обнаружим такое упорное стремление связать природный ландшафт с чувством грандиозного, возвышенного, бесконечного. Иммануил Кант в своей *Критике способности суждения* выделял два типа возвышенного: математически возвышенного и динамически возвышенного. В первом случае возвышенное возникает тогда, когда величина предмета превышает привычный масштаб восприятия и порождает несоответствие между идеей бесконечного и разумом, стремящимся к целому. Такое возвышенное может вызывать чувство страха, бессилия перед природой. Что касается динамически возвышенного, то оно связано с преодолением чувства страха, с утверждением чувства превосходства человека перед могущественными силами природы.

В американских пейзажах мы найдем отражение обоих типов возвышенного. В них есть и представление о грандиозности и бесконечности природы, и вместе с тем чувство достоинство человека, который осваивает эту природу, находит в ней свое место, стремится жить в гармонии с ней. Это чувство утверждали пионеры и первооткрыватели американского континента. В последующем оно переходит в наследство выдающимся американским художникам.

Американский пейзаж претерпевал различные стилистические трансформации. На первых этапах развития этого жанра господствовал топографический пейзаж, стремящийся представить возможно точную копию природных ландшафтов. Затем его сменил романтический пейзаж, передающий чувство возвышенного и грандиозного,

восхищения величественными силами природы. Но настоящим достижением американской живописи был реалистический пейзаж. Он представлен в живописи наиболее талантливых американских художников-реалистов — Уинслоу Хомера, Томаса Икинса, Рокуэлла Кета и Эндрю Уайета, о творчестве которых будет рассказано ниже.



Эдвард Моран. Статуя Свободы, несущей свет миру. 1886.
Музей города Нью-Йорка



**Бенджамин Уэст. Уильям Пенн заключает договор с индейцами. 1771.
Пенсильванская академия художеств, Филадельфия**



Джон Синглтон Копли. Гибель майора Пирсона. 1782—1784. Галерея Тейт, Лондон



Гилберт Стюарт. Портрет Джорджа Вашингтона. 1795. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



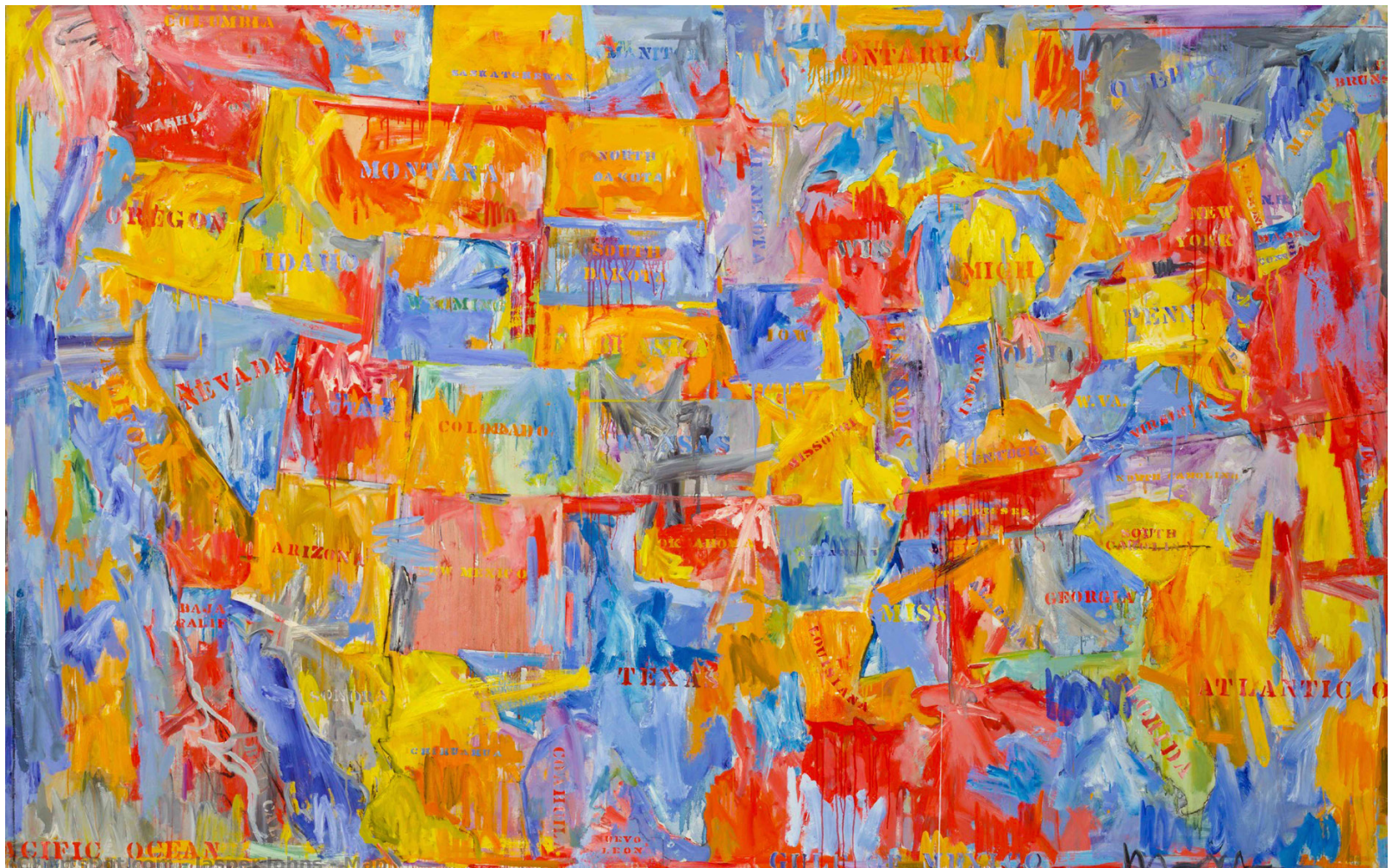
*Эмануэль Лойце. Переправа Вашингтона через Делавэр. 1851.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк*



Сэмюэл Финли Бриз Морзе. Старая Палата представителей. 1822.
Галерея Коркоран, Вашингтон



Джордж Калед Бингем. Дэниэл Бун сопровождает переселенцев в Кумберлендском ущелье. 1851—1852.
Художественная галерея Университета Вашингтона, Сент Луис (Миссури)



Джаспер Джонс. Карта. 1961. Музей современного искусства, Нью-Йорк



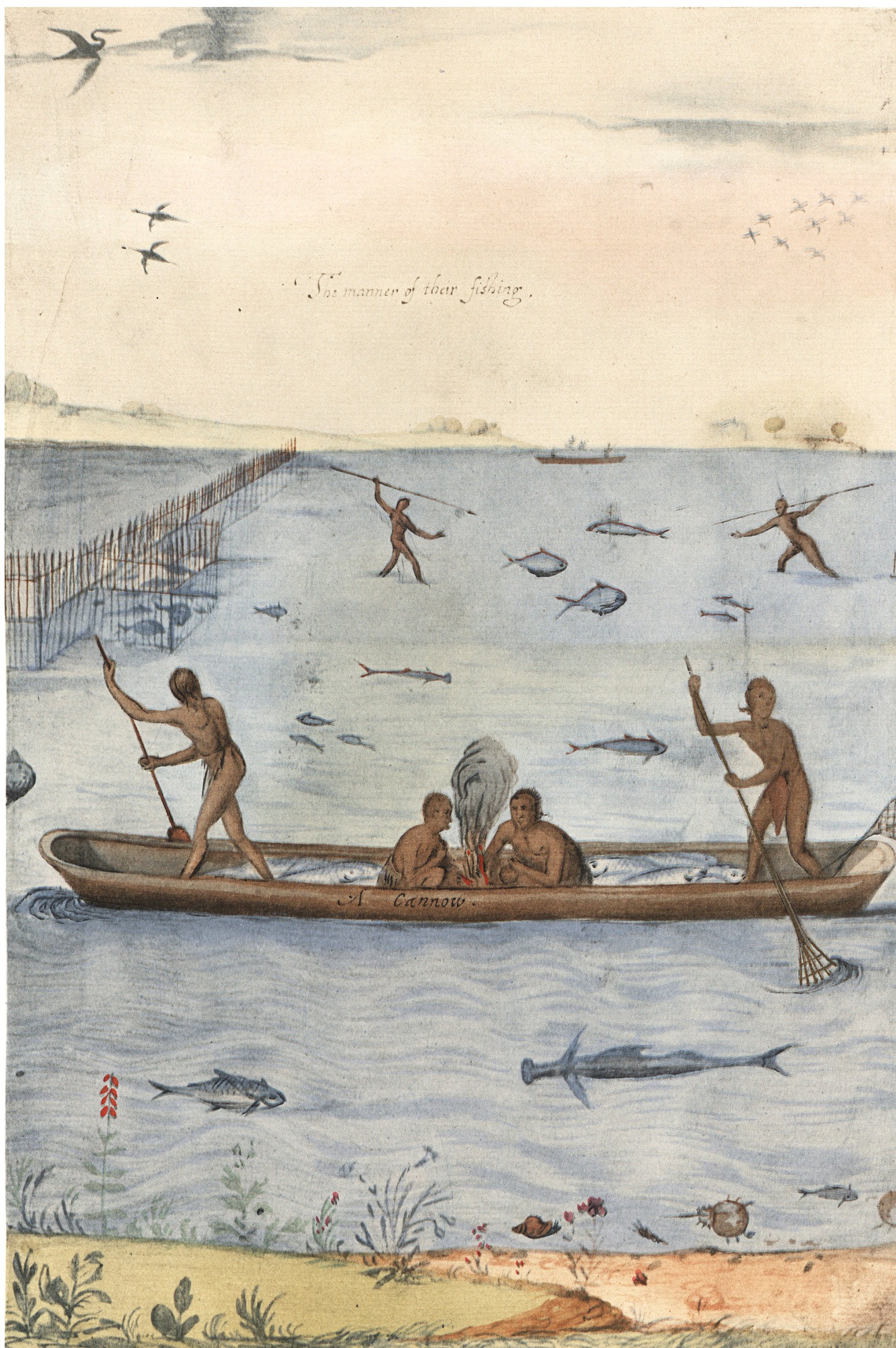
Ларри Риверс. Переправа Вашингтона через Делавэр. 1953. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Томас Икинс. Гайавата. 1874. Музей Хиршхорна и Сад скульптур, Вашингтон



Эдвард Хикс. Мирное царство. 1833—1834. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Джон Уайт. Индейцы, занимающиеся рыбной ловлей. 1585. Британский музей, Лондон



Пол Кейн. Вождь племени криков. 1848. Королевский музей, Онтарио



Неизвестный художник. Портрет миссис Элизабет Кларк Фрейк с дочкой Мэри. 1671—1674. Художественный музей, Ворчестер, Массачусетс



Неемия Партридж (?). **Портрет миссис Ариантьи Куйманс Верпланк. 1718 (1722—1724?).**
Институт истории и искусства, Олбани



Уильям Мэтью Прайор. **Мальчик с луком и стрелой в руках и барабаном на полу. До 1856.**
Фонд американского искусства «Терра», Чикаго



*Питер Вандерлин. Портрет миссис Миндерт Миндертс и ее дочери Сары. Около 1741.
Фонд американского искусства «Терра», Чикаго*



Неизвестный художник. Семья Сарджентов. 1800. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Неизвестный художник. Вашингтон на белом коне. Около 1830.
Национальная галерея искусства, Вашингтон



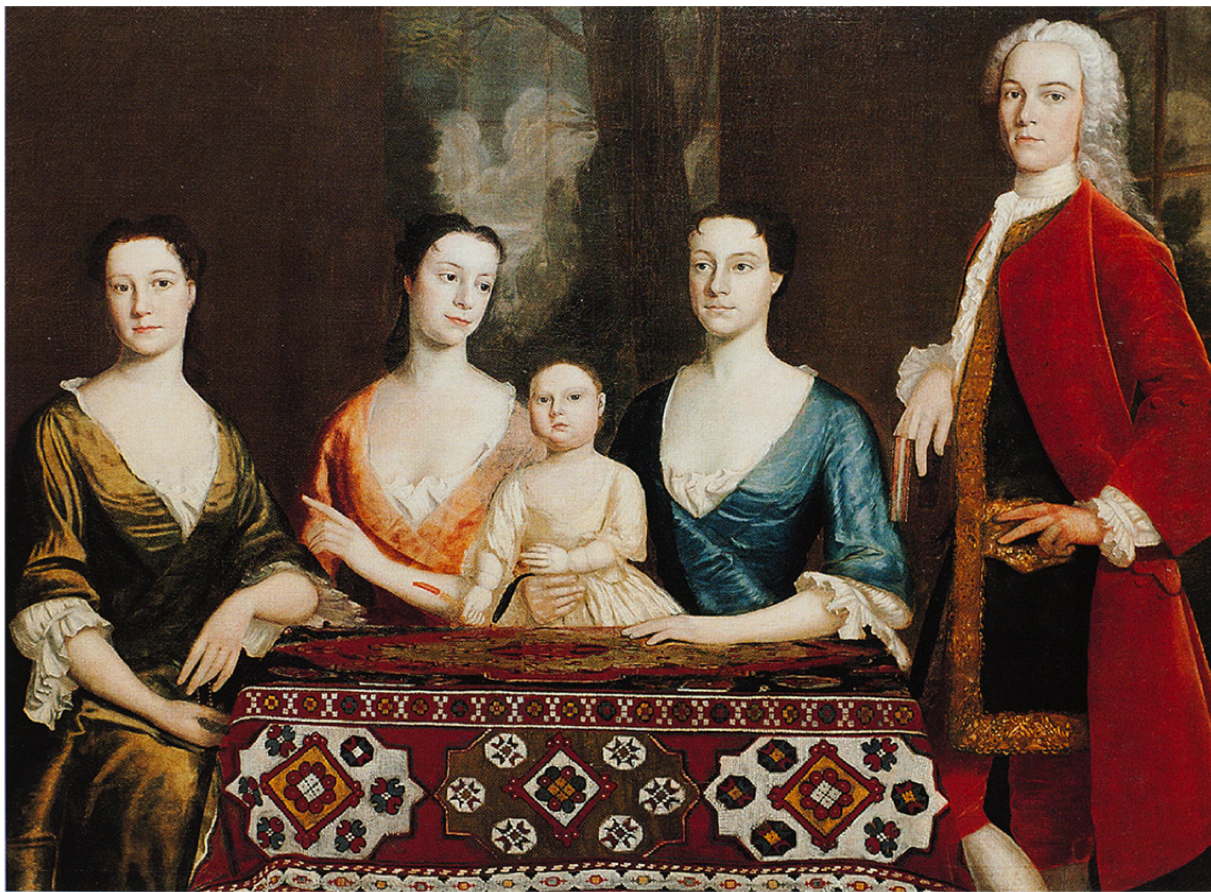
Фрэнсис Гай. Зимняя сцена в Бруклине. Около 1817—1820.
Бруклинский музей, Нью-Йорк



Чарлз Уилсон Пил. Художник в своем музее. 1822.
Пенсильванская академия художеств, Филадельфия



Джон Смиберт. Бермудская группа (Портрет епископа Джорджа Беркли с семьей и учениками). 1729.
Картинная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен



Робер Феке. Исаак Ройялл и его семья. 1741.
художественная коллекция Гарвардской юридической школы, Кембридж, Массачусетс



Робер Феке. Женский портрет. Около 1748. Бруклинский музей



Робер Феке. Портрет Джеймса Боудона. 1748.
Художественный музей Боудон-колледжа, Брунсвик, Мэн



Джон Сингльтон Копли. Мальчик с летучей белкой (Генри Пелхэм). 1765.
Музей изящных искусств, Бостон



Бенджамин Уэст. Агриппина с прахом Германика сходит на берег в Брундизии. 1768.
 Картинная галерея Йельского университета, Нью-Хэйвен



Рембрандт Пил. Рубенс Пил с геранью. 1801. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Гилберт Стюарт. Конькобежец (Портрет Уильяма Гранта). 1782.
Национальная галерея искусства, Вашингтон



Дэвид Мартин. Портрет Бенджамина Франклина. 1767.
Белый дом, Вашингтон



Томас Коул. **Водопад Катерскилл**. 1826. Уодсворт Атенеум, Хартфорд (Коннектикут)



Джон Джеймс Одюбон. **Розовый колпик**. 1835—1838. Раскрашенная гравюра из книги «Птицы Америки»



Томас Коул. Восход солнца в горах. 1826. Частное собрание



Альберт Пинкхем Райдер. Иона. Около 1885.
Национальный музей американского искусства — Смитсоновский институт, Вашингтон



Фредерик Чёрч. **Сумерки в дикой местности.** 1860. Музей искусств, Кливленд



Джордж Калев Бингем. **Плотогоны за игрой в карты.** 1847. Художественный музей, Сент-Луис



Джордж Кетлин. Охота на фламинго. 1857. Музей искусств Карнеги, Питтсбург



Джон Вандерлин. Смерть Джейн Мак-Кри. 1804. Уодсфорд Атенеум, Хартфорд, Коннектикут



Роберт Дункансон. Дядя Том и маленькая Ева. 1852. Институт искусств, Детройт



Истмен Джонсон. Жизнь негров на Юге (Старый дом в Кентукки). 1859.
Историческое общество, Нью-Йорк

Глава V

ВОЗНИКНОВЕНИЕ АКАДЕМИЙ ХУДОЖЕСТВ: ПРИБЛИЖЕНИЕ К ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Академии художеств — традиционный культурный институт в Европе. Здесь академическое движение стало формироваться начиная с эпохи Возрождения. Известно, что их родиной была Италия, где в XVI веке и появились первые академии. Это были демократические учреждения, открытые для всех: в них не было еще никаких уставов, никаких регламентов, в них еще не было ученого педантизма. Классическим образцом такой организации была основанная в 1540 году Флорентийская академия, руководимая сапожником Джелли и аптекарем Антонио Граццини. Эта академия ставила своей целью сделать знания доступными для широкой публики. С этой целью устраивались публичные лекции, на которые собирались толпы народа. О направлении деятельности Флорентийской академии свидетельствует следующее высказывание Джелли: «Благодаря покровительству его светлости герцога, можно снять у народа с носа синие очки, надетые ему учеными латинистами и рисующими ему ложную и искаженную картину мира. Новоиспеченная академия сорвет с них маску, она всех их подвергнет испытанию, как битва разоблачает солдата, которого все боятся, пока его трусость не будет обнаружена. Конечно, им было приятно, что им все верили. Но теперь академия откроет всем глаза, она скрепит печатью приговор ученым латинистам»¹. Наиболее интенсивного развития академическое движение достигло в XVII и XVIII веках, когда академии превратились в орудие государственной политики в области культуры. В Италии, родине академий, они существовали почти во всех крупных городах.

В XVII веке самой значительной среди европейских академий стала французская Королевская академия живописи и скульптуры. Основанная в 1648 году, она под управлением ее первого президента Шарля Лебрена стала мощным средством развития эстетики и искусства классицизма. Французская академия находилась под жестким контролем государства. Министр Кольбер, мною сделавший для ее основания, опубликовал в 1644 году королевский указ, в котором был сформулирован главный принцип академии: «Контролируйте образование, и вы будете контролировать стиль». При Людовике XIV академия действительно многое сделала для централизованного контроля искусства.

Помимо академии Лебрена во Франции были основаны академии танца (1661), художественной литературы (1663), музыки (1669), архитектуры (1667). Позднее академии распространились по всей Франции. В Германии Королевская академия художеств была основана в Берлине в 1697 году, затем появились академии в Майнце (1757), Дюссельдорфе (1767), Штутгарте (1762), Мюнхене (1770). В Испании академия художеств появилась в Мадриде в 1757 г.; в Стокгольме — в 1735 г., Копенгагене — в 1738 г. Королев-

¹ Ольшевская Л. История научной литературы на новых языках. В 3 т. Т. 2. М.; Л., 1934. С. 109.

ская академия художеств в Лондоне была создана по указу короля Георга III в 1768 году. Российская академия художеств была основана в 1764 году.

Ничего подобного в Америке не было. До начала XIX века Америка не имела своей академии. Это обстоятельство объясняется несколькими причинами. Прежде всего, многие деятели американской культуры возражали против основания академий. Они боялись, что академии с их европейскими правилами и нормами могут отрицательно сказаться на «американской исключительности», привнести в американское искусство чужеродные влияния. Кроме этого существовала еще одна веская причина того, что Америка чуждалась академий: дело в том, что европейские академии художеств культивировали эстетику классицизма, основывались на нормах и правилах, обосновывающих возрождение или подражание античности.

В Америке классицизм, за некоторым исключением, не прижился. Произведений и памятников классического искусства в стране не было. О них могли знать только из европейских гравюр и изданий. Поэтому классицизм, его рационалистические правила, идея обязательного подражания нормам классического искусства не смогли вдохновить американских художников.

Но при этом возникала опасность провинциализма. Чтобы получить хорошее профессиональное образование, молодым американским художникам приходилось совершать поездки в Европу и учиться там либо в академиях, либо в мастерских известных художников, которые сами вышли из академических стен. Развитие американского искусства требовало европейских инноваций и европейской системы художественного образования, что давалось только через академический тренинг. Поэтому в конце концов эта дилемма была решена в пользу европейского пути к образованию. Начиная с XIX века американцы активно занялись учреждением художественных академий.

Первой стала Филадельфийская академия художеств, основанная в 1805 году. История этой академии заслуживает внимания, потому что она со всеми своими достоинствами и недостатками оказала огромное влияние на развитие национального американского искусства.

Неслучайно, что первая американская академия появилась в Филадельфии. Это был богатый индустриальный город, средоточие политической и финансовой власти, центр торговли и банковского дела. Во время революции Филадельфия стала столицей Соединенных Штатов Америки и оставалась ею с 1790 по 1800 год. Поэтому она была и центром культуры, соперничая в этом качестве только с Бостоном.

В создании Пенсильванской академии активно участвовали более семидесяти человек, в том числе художник Чарлз Уилсон Пил, скульптор Уильям Раш, представители влиятельной семьи Биддл. Состоятельные люди Филадельфии справедливо полагали, что развитие искусства будет способствовать развитию художественных вкусов и противостоять технологизации и политизации общественного сознания.

Сохранились документы, свидетельствующие об истории создания академии¹. Первый из них относится к декабрю 1794 года. В нем содержится декларация, обосновывающая необходимость академии для подъема американского искусства. Возвышенным слогом, напоминающим стиль Декларации независимости, в ней говорилось: «Мы, нижеподписавшиеся, от лица ассоциации художников в Америке, в целях развития изящного искусства, выражаем наше самое глубокое желание и прилагаем все наши способности для подъема искусства, которое сегодня оказалось забытым в наших общих американских обещаниях, и прилагаем все усилия, чтобы создать Школу Академии архитектуры, скульптуры и живописи для наших Соединенных Штатов».

Под этим текстом находятся подписи двадцати семи художников, включая имена Чарлза Уилсона Пила, Рафаэля Пила, Рембрандта Пила, Уильяма Берча, Гилберта Хокса

¹ Копии этих документов я получил из архива Пенсильванской академии искусств. Мне не приходилось встречать их в американских публикациях. На русском языке они появляются впервые.

и других. Очевидно, это документ был подготовкой к созданию академии. Но она появилась только через девять лет. Об этом свидетельствует другой документ, содержащий устав и структуру академии. В нем содержатся десять пунктов:

1. Решено, что состав художников (*Body of Artists*) не должен превышать 40 человек, представляющих художников, скульпторов, архитекторов, граверов, которые будут иметь честь называться «Пенсильванскими академиками».

2. Решено, что ни один из художников, скульпторов, архитекторов или граверов не будет избран в число академиков, пока он не представит свои оригинальные работы.

3. Решено, что первоначальное число академиков будет определяться количеством подписей под этим документом.

4. Решено, что вакантные места в Академии, возникшие из-за смерти, выхода из Академии и из-за других причин, будут пополняться путем тайного голосования и согласовываться с составом Дирекции (*Board of Directors*).

5. Решено, что каждый Академик должен будет преподнести в собственность Академии образец своего таланта, и каждый новый член должен будет при избрании дарить образец своего труда.

6. Решено, что академики сами будут избирать своих профессоров, преподавателей школы и хранителей с одобрения Дирекции (в рукописном тексте слова «с одобрения Дирекции» зачеркнуты. — В. III.).

7. Решено, что члены Академии будут избирать из своего состава «Совет Академиков» (*Council of Academicians*), который будет постоянным комитетом для решения всех деловых вопросов, если они не будут решаться на специальных комитетах.

8. Решено, что «Совет Академиков» будет органом коммуникации между Академиками и Дирекцией, и этот Совет должен участвовать во всех заседаниях Дирекции, но не принимать участия в голосовании вместе с членами Дирекции.

9. Решено, что вопросы оплаты, пенсии и всех закупок должны решаться на Совете Директоров.

10. Решено, что дела, связанные со Школой, выставками и премиями, остаются в ведении Академиков, но все решения о них должны ежеквартально сообщаться в Дирекцию.

Под этим документом — подписи двадцати шести художников. Помимо филаделфийской семьи Пилей, здесь стоят имена известных художников — Джона Копли, Джона Трамбулла, Гилберта Стюарта, Бенджамина Уэста. Это — замечательный документ, в котором звучит эхо американской революции. В нем содержится горячее желание поднять искусство до уровня американских обещаний, достичь его подъема.

Из документа следует, что академия должна включать не более сорока человек из числа живописцев, скульпторов, архитекторов и граверов; ее члены избираются тайным голосованием на общем собрании академиков и утверждаются советом директоров. При приеме новый член академии должен представить свое произведение и преподнести его в дар академии. Из числа академиков избирались профессора, преподаватели (*masters*) и хранители (*keepers*). В документе ничего не говорится о президенте, очевидно, такой должности, в отличие от всех существующих академий, не предполагалось. Вместо президентского единоначалия в Пенсильванской академии признавалось коллективное руководство. Коммуникацию между членами академии (*Body of Academicians*) и советом директоров (*Board of Directors*) осуществлял совет академиков (*Council of Academicians*), который переизбирался ежегодно. Дирекции предназначались хозяйственные дела (пенсии, покупки), тогда как все творческие мероприятия (выставки, награды, назначение профессоров и преподавателей) оставались в руках академиков. При академии предполагалось существование галереи, где выставлялись бы произведения академиков.

Пенсильванская академия, хотя и использовала опыт европейских академий, отличалась от них. Как известно, Королевская академия в Лондоне была создана указом короля

Георга III; более того, несколько лет она существовала на его деньги. Король назначил и президента академии — Джошуа Рейнолдса, который отчитывался в своих действиях перед королевской властью.

Ничего подобно в Пенсильванской академии, естественно, не было. В ней даже не существовало должности президента. А совет директоров не вникал в творческие проблемы академии, а только занимался финансами и пенсиями. Несомненно, это был новый тип академии, основанной на коллективном руководстве.

Одной из первостепенных задач академии была выставочная деятельность. Первая выставка Пенсильванской академии состоялась в 1807 году. На ней кроме работ новоиспеченных академиков было представлено несколько произведений Бенджамина Уэста, выходца из Филадельфии, ставшего президентом Королевской академии художеств в Лондоне. Впоследствии Пенсильванская академия купила картину Уэста *Смерть на белом коне* (1817), которая на долгое время стала главным шедевром академической галереи. Выставка привлекла внимание и стала обязательным ежегодным событием в Филадельфии.

Помимо этого целью академии было создание музея. В академическое собрание поступали работы выдающихся американских художников: Гилберта Стюарта, Томаса Салли, Чарлза Пиля, Уильяма Раша. Приобретались и произведения классического европейского искусства, например скульптуры Антонио Кановы.

Главным достижением Пенсильванской академии художеств было основание академической школы живописи. Благодаря финансисту и меценату из Филадельфии Николасу Биддлу школа приобрела коллекцию слепков. Поэтому начальной стадией подготовки студентов, как и в большинстве академий, стало копирование моделей. Затем учащиеся переходили к работе с натуры. Большой гордостью академии были натурные классы, позволявшие рисовать человеческую фигуру в различных позах, ракурсах и даже в движении. Для Америки подобные классы были новинкой, они вызвали живой интерес, так как работа с мертвыми слепками надоедала и превращала художников в копиистов. Для студентов, избравших живопись своей профессией, эти уроки были бесплатными. Для всех остальных желавших посещать классы с натурщиками занятия были платными и стоили десять долларов в сезон. Для посещения таких занятий выдавался специальный билет за подписью директоров.

Правда, существовали ограничения: студенты моложе двадцати одного года не допускались на занятия с женской натурой, и категорически запрещался разговор или любое общение художников с натурщицами. Об этом оповещало специальное распоряжение, выпущенное советом директоров академии; ниже приводится перевод этого интересного документа:

ПРАВИЛА ДЛЯ КЛАССА, ИЗУЧАЮЩЕГО ЖИВУЮ МОДЕЛЬ ПРИ ПЕНСИЛЬВАНСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

1. В понедельник, среду и пятницу с семи до половины десятого вечера организуется рисование живой модели.
2. Члены класса должны занимать те места, которые были заняты ими в первый вечер занятий.
3. Каждая поза предполагает шесть различных положений, и модель может требовать пять минут отдыха после каждого получаса в соответствии с трудностью демонстрируемой позы.
4. Каждую позицию модели определяют члены Комитета; они устанавливают эти позы в алфавитном порядке их имен.
5. Между моделью и посетителями класса запрещены всяческие разговоры.
6. Курение в классе запрещено, так же, как и всякая порча стен. Каждый, кто нарушит порядок, будет удален из класса.
7. Тот, кто не достиг возраста 21 года, не имеет права посещать занятия с женской моделью, если у него не будет письменного согласия родителей.

Подпись:

Совет директоров академии:

Джордж Пеппер, Мэтью Болдуин, Джон Сартейн.

Начиная с 1812 года в академии стали практиковаться занятия анатомией, которые проводились под руководством доктора Натаниэла Чепмена, позднее возглавившего Американскую медицинскую ассоциацию. Эти занятия были обязательными для всех студентов, они существуют в академии до сих пор.

Руководство академии уделяло большое внимание воспитанию молодого поколения художников. Академический комитет поставил перед собой цель установить «стабильную систему образования», открыл классы античности, рисунка и живописи. Лучшие работы получали премии и медали. Профессором рисунка был избран Кристиан Шуссель, который до этого обучался в Европе и был автором исторических картин в духе Бенджамина Уэста. Впоследствии у него учился другой выдающийся выпускник Академии, Томас Икинс, впоследствии так же ставший профессором академии.

История Филадельфийской академии показательна. В конце концов она приняла правила игры европейских партнеров. Как и европейские академии, американские занимались выставочной деятельностью, представляли на ежегодных выставках работы членов академии для публики. Кроме того, они занимались художественным образованием — каждая из академий была художественной школой, в которой обучались начинающие художники. Помимо того академии служили школой художественного вкуса, пропагандируя академическое искусство в качестве главного и единственного пути познания прекрасного.

Пенсильванская академия стала первым художественным учреждением, готовящим кадры художников в стране. Подъем и популярность школы пришлось на середину XIX столетия. В это время в академии обучались студенты не только из Филадельфии, но и из других городов Соединенных Штатов, включая Нью-Йорк. В 1830-х годах в Филадельфию приезжают и поступают в академию два талантливых студента — Джордж Калед Бингем и Джордж Сартейн. Позднее Бингем прославился картиной, посвященной истории фронта — *Даниэл Буи сопровождает переселенцев в Кумберлендском ущелье* (1851—1852). Сартейн же получил известность как талантливый гравер, который переводил в гравюру многие произведения филадельфийских живописцев. Художники Томас Даути и Джон Нигл поручали ему исполнение гравюр по своим картинам.

Ежегодные выставки в академии привлекали художников не только из Филадельфии, но и из Нью-Йорка и других городов. Участие в них становилось престижным: помимо членов академии Томаса Салли, Джона Нигла, многие художники приезжали из Нью-Йорка — Уильям Маунт, Эшер Дюран, Дэниел Хантингтон.

Пенсильванская академия организовала и несколько передвижных выставок, которые с успехом экспонировались по всей стране. Среди них были тематические выставки: *Путешествие жизни* Томаса Коула (1844), *Греческая рабыня* Хирама Пауэрса (1848), *Сердце Анд* Фредерика Чёрча.

В 1845 году здание академии пострадало от пожара, в котором погибли слепки античных скульптур и некоторые произведения живописи. Отважные пожарники спасли картину Уэста *Смерть на белом коне* в тот момент, когда пламя уже охватило деревянную раму.

После пожара академия переместилась в новое, более просторное и престижное здание, построенное в 1876 году. Правда, долгое строительство нового здания послужило причиной оттока студентов из Филадельфии в Нью-Йорк. Новое здание в центре города стало местом, где проходили многочисленные выставки. Коллекция картин академии пополнялась благодаря щедрым пожертвованиям меценатов. В год открытия нового здания академии коллекционер Джон Филипс передал в галерею пятьдесят тысяч гравюр и рисунков европейских и американских художников. В 1879 году была приобретена коллекция Джозефа Харрисона — в хранилище академии поступили несколько десятков картин известных американских художников, включая Бенджамина Уэста, Томаса Даути, Гилберта Стюарта, Томаса Салли, Уильяма Маунта и других. Собственностью академии стали картины Бенджамина Уэста *Уильям Пенн заключает договор с индейцами*,

Ариадна на Наксосе Джона Вандерлина, *Кристиана и ее дети в Долине теней* Дэниела Хантингтона, *Триумф художника* Уильяма Маунта. Эти приобретения составили основу коллекции, которая существует до сих пор.

С деятельностью академии тесно связано творчество художника Томаса Икинса. Он родился в Филадельфии и прожил здесь всю свою жизнь, здесь получил художественное образование под руководством профессора Шусселя, затем отправился для продолжения обучения во Францию и в Испанию, где изучал работы выдающихся мастеров, в особенности Рембрандта, Веласкеса и Риберы. Вернувшись в Америку, он обращается к изображению американской действительности и американского характера. Начиная с 1879 года Икинс был профессором Пенсильванской академии художеств, а в 1782—1786 годах — директором Школы академии. Здесь он реформировал традиционную систему художественного образования: вместо копирования слепков классической скульптуры Икинс заставлял своих студентов рисовать с натуры и изучать анатомию.

Преподавательская карьера Икинса была недолгой из-за его радикализма: ему пришлось уйти из академии, потому что он настаивал на введении мужской обнаженной натуры в женские классы, чему противилась пуритански настроенная академия. Дирекция академии признала задним числом деятельность Икинса, наградив его золотой медалью. Но художник проявил непочтительность к академии и, приехав на монетный двор, обменял медаль на деньги.

В 1881 году академия с успехом провела выставку «Американские художники у себя дома и в Европе». К чести академии, она не закрывалась от европейских влияний. Некоторые художники, как Дэниел Найт или Чайлд Хэсsem, уделяли большое внимание свету и колористическим эффектам, Эдмунд Тарбелл проявлял большой интерес к японским гравюрам.

Пенсильванская академия оказывала поддержку и сотрудничала с Филадельфийским обществом гравюров, основанным Джозефом Пеннелом в 1882 году, а также с Фотографическим обществом Филадельфии, которое начало свою деятельность в 1860 году.

В XX столетии академия успешно продолжала выставочную деятельность, основанную на принципах плюрализма и разнообразия художественных манер. В ней воспитывались такие известные художники, ученики Томаса Икинса, как Джон Слоун, Эверетт Шинн, Джордж Лакс, вошедшие в состав «Восьмерки» — группы художников, организовавших в 1908 году в Нью-Йорке нашумевшую выставку. В их работах, написанных в духе реализма, получили отражение урбанистические темы — уличные сценки, мюзик-холлы, нью-йоркское гетто. Нью-йоркские критики называли эту группу «черной бандой», но зато в Филадельфии ее члены были встречены как национальные герои.

Вместе с тем на выставках Филадельфийской академии экспонировались и абстрактные работы. Так, на выставке 1921 года «Последние тенденции в искусстве» были выставлены картины Джорджии О'Кифф, Джона Слоуна, Чарлза Демута и других художников, чье искусство носило новаторский характер. Наградами академии были удостоены Фрэнк Стелла (1985), Нэнси Грейвз (1987) и другие.

Очевидно, что Пенсильванская академия сыграла значительную роль в развитии художественной культуры Америки и как педагогический центр, и как выставочное учреждение, которое сохраняет богатую коллекцию национальной живописи, в том числе большое собрание произведений американского примитива.

Деятельность Пенсильванской академии была предметом зависти для нью-йоркских художников, которым приходилось ездить в Филадельфию для участия в выставках и на лекции. Поэтому идея создать свою академию художеств была им близка. Но подход к созданию академии был иным, нежели в Филадельфии. Здесь в большей мере в сфере искусства господствовали коммерческие интересы. Стимулом к созданию нью-йоркской академии явилась поездка предпринимателя Роберта Ливингстона в 1803 году в Париж, где он познакомился с большой коллекцией античных скульптур, награбленных

Наполеоном в различных частях Европы. С разрешения Наполеона Ливингстон сделал слепки с известных античных произведений, которые не были известны в Америке.

Это были скульптуры *Лаокоон*, *Гладиаторы*, *Кастор и Поллукс*, *Аполлон Бельведерский*, бюсты Гомера, Еврипида, Демосфена. Если в основе европейской культуры лежала греко-римская античность, дух которой постоянно возрождался в Европе в искусстве, эстетике и морали, то Америка никогда толком античности не знала. Не случайно Бенджамин Уэст, попав впервые в Рим, сравнил Аполлона с воином мохавков. Индейское наследие было американцам ближе и понятней, чем античное искусство и культура. Поэтому слепки, привезенные в Нью-Йорк Ливингстоном, вызвали ажиотаж. Они были выставлены для всеобщего обозрения и явились основой для создания Нью-Йоркской академии художеств, которую возглавил младший брат Роберта Ливингстона, Эдвард, мэр города Нью-Йорка. В 1808 году академия была переименована в Американскую академию художеств. Казалось, что Нью-Йорк наконец создал свой центр развития искусства. Но с самого начала дело не заладилось.

Дело в том, что Нью-Йоркская академия, в отличие от Филадельфийской, оказалась сугубо элитарным учреждением. Доступ к слепкам был ограничен, а в Совете директоров не было ни одного художника. Иными словами, художественная академия существовала не для художников, а для богатых меценатов. На выставках демонстрировались работы художников старшего поколения, молодым художникам участвовать на них не разрешалось. Но самое главное — новосозданная академия, занимаясь только выставочной деятельностью, не создала школы для молодых художников. Однако именно в этом состояла главная потребность нью-йоркской общественности.

Дело не изменилось, когда в 1812 году президентом Американской академии стал известный художник Джон Трамбулл. Он продолжил политику богатых меценатов и по-прежнему не давал молодым художникам возможности для образования. Дело кончилось скандалом: когда два молодых студента явились для работы над античными слепками, сторож не пустил их в академию. Президент Трамбулл не только не осудил, но и одобрил поведение сторожа, произнеся в адрес студентов оскорбительную фразу: «Они должны помнить, что у нищих нет права на выбор».

В результате группа молодых студентов объявила протест и создала свою организацию, назвав ее Нью-Йоркской ассоциацией рисунка. Смена названия была принципиальной. Под изящными искусствами (*fine art*) подразумевалась не только живопись, но и поэзия и музыка, тогда как термином *design* обозначались только визуальные искусства — живопись, графика и скульптура. Президентом ассоциации был избран Сэмюэл Морзе, в последующем изобретатель телеграфа. 17 января 1825 года Морзе объявил об отделении ассоциации от Американской академии, не оправдавшей надежды художников, и предложил переименовать ее в Национальную академию рисунка. В своей речи на заседании ассоциации Морзе объявил новую академию «законной наследницей» европейских академий, назвав в их числе и российскую императорскую Академию художеств¹. Морзе поставил перед академией задачу освоения европейского опыта, но прототипом ее была все-таки более известная американцам Королевская академия в Лондоне. Академия, по мнению Морзе, должна была, по примеру европейских академий, осуществлять выставочную, педагогическую и коллекционную деятельность. Особый акцент делался на демократическом участии в деятельности академии именно художников. Академия ежегодно присуждала премии лучшим студентам.

Как и в лондонской академии, в Национальной академии рисунка существовали три типа академиков: члены-корреспонденты, действительные и почетные члены. Для соискания звания академиком требовалось представить образец своего творчества: портрет или автопортрет для членов-корреспондентов и живописную композицию для академи-

¹ Morse S. F. B. Educator and Champion of the Art in America. National Academy of Design. New York, 1982. P. 25.

ков. Они переходили в собственность академии, и таким образом пополнялась ее коллекция.

Уже на первом общем собрании Академии рисунка были выбраны ее пятнадцать членов, президентом избран Сэмюэл Морзе, вице-президентом — Генри Инмен, секретарем — Генри Мортон и казначеем — Чарлз С. Райт.

Очевидно, что в отличие от Нью-Йоркской академии художеств Академия рисунка основывалась на более демократических принципах, стремилась предоставить возможности художественного образования для широкого круга любителей искусства. Если при основании в ней было всего тридцать членов и небольшое количество студентов, то в 1838 году академия насчитывала уже четыреста участников. Академия рисунка успешно конкурировала с Пенсильванской академией художеств в Филадельфии. В числе ее членов были Уинслоу Хомер, Томас Икинс, Рокуэлл Кент, Эндрю Уайет.

Академия рисунка практиковала многие нововведения, которые отсутствовали в других академиях. Например, для студентов и академиков читались лекции по истории, литературе, живописи, анатомии. Большой интерес вызвал курс античного искусства с разбором *Истории искусства древности* И. Винкельмана почетным членом академии Ч. Эдвардсом, что позволило более адекватно воспринимать классическую пластику. Значительную роль сыграло создание общедоступной библиотеки по искусству, поскольку в середине XIX века книги на эту тему были малодоступны. Кроме того, Национальная академия рисунка стала первой академией, куда в 1831 году была принята на правах студентки первая женщина. А в 1833 году звание академика получила здесь художница Анна Холл.

Национальная академия рисунка постоянно подчеркивала демократизм своей организации, отсутствие строгой иерархии, утверждая эти принципы в противоположность академиям Европы. Как говорил Эшер Дюран, ставший президентом после Морзе, «мы действительно воздерживаемся от многих предосудительных черт, свойственных академиям Европы. Никакие условные стандарты общепринятого совершенства, сковывающие свободу гения, у нас не укоренились: высокопоставленность никогда не может служить залогом высокой оценки посредственного творчества, а незначительность положения никогда не сможет помешать проявлению дарования и лишать его справедливо заслуженной награды»¹.

Совершенно очевидно, что академическое движение в США, по сути дела, находилось в отношениях притяжения и отталкивания, любви и ненависти с ведущими европейскими академиями. Американские академии претендовали на исключительность и своеобразие, но чаще всего наследовали опыт академий искусств Европы со всеми его достоинствами и недостатками, национальными достижениями и национальными предрассудками.

Хочется надеяться, что слова президента Дюрана не расходились с делом. Опыт показывает, что многие академии художеств мира проходят различные стадии в своем развитии: от собирания и образования национальных кадров они со временем вырождаются в закрытые, изолированные от общественности бюрократические учреждения. Примеров тому — множество. К сожалению, довольно часто процесс стагнации превалировал над процессом подъема и развития. Не случайно английский художник Бенджамин Хендон называл академии «королевским хранилищем банальностей». А Ле Корбюзье выразился еще резче, утверждая, что академии — это «похоронные дома: в их холодных комнатах находятся только мертвецы. И двери их заколочены».

Несомненно, что американские академии художеств сыграли большую роль в развитии национального искусства. Но, как мы видим, в деятельности американских академий было достаточно антидемократических и консервативных тенденций. Об этом свидетельствует демонстративный выход из академий ряда талантливых художников.

¹ Fink L. M., Taylor J. C. Academy. The Academic Tradition in American Art. Washington, 1975. P. 49.

Глава VI

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА: МЕЖДУ АМЕРИКАНИЗМОМ И ЕВРОПЕИЗМОМ

Поиски идентичности в американском искусстве приобретают особую остроту во второй половине XIX века. Именно в это время американские художники оказались лицом к лицу с дилеммой: либо развивать домашние традиции молодого национального искусства, связанного с динамичной американской историей, либо же совершенствовать свое мастерство, опираясь на многовековой опыт европейского искусства, надолго покидая страну и работая вне Америки. Каждый из художников самостоятельно находил решение, и не только в творчестве, но и в образе жизни, социальной и классовой ориентации. Некоторые пошли по пути американизации и связи с национальным опытом, другие — по пути космополитической европеизации. Все это наглядным образом проявляется в распределении ролей в американском искусстве этого периода.

Два выдающихся художника тесно связаны с национальной историей и упорными поисками американского духа в искусстве: Уинслоу Хомер и Томас Икинс. Несмотря на то, что оба художника путешествовали по Европе, их творчество питалось американским опытом и американской действительностью, не подвергаясь влиянию модных течений европейской живописи. Оба они принадлежат реалистическому направлению в американском искусстве. И оба были истинно национальными художниками, отражая в своем творчестве события и образы своей родины.

Главным событием той эпохи стала Гражданская война Севера и Юга, длившаяся с 1861 по 1865 год, трагическое событие американской истории, унесшее много жизней. Гражданская война получила отражение в литературе, в частности в стихотворном цикле *Барабанный бой* Уолта Уитмена, служившего санитаром в госпитале и воочию видевшего трагедию войны, в романе Маргарет Митчелл *Унесенные ветром* и других произведениях.

Гражданская война стала главной темой творчества Уинслоу Хомера (1836—1910). Он родился в Бостоне и с детства проявлял склонность к рисованию. Но в то время в Бостоне не было художественной школы, и поэтому юноша не мог получить здесь профессионального художественного образования. Ему пришлось поначалу заниматься литографией, создавая рекламные проспекты для торговли.

В 1861 году Хомер переехал в Нью-Йорк, где в течение семнадцати лет работал иллюстратором в журнале *Харпер Уикли*. Во время Гражданской войны он стал своего рода «военным корреспондентом», посещал театр военных действий. Правда, он никогда не изображал сцен битв, атак, военных сражений. Как правило, в его картинах изображаются события в тылу, в военном лагере. Широкий резонанс на выставке в Национальной академии рисунка получила картина *Пленные с фронта* (1866). На ней изображен генерал Фрэнсис Барлоу с тремя только что сдавшимися в плен южанами. В этой сцене

есть драматическое противостояние: молодой, хорошо одетый генерал и три грязных, бросивших винтовки себе под ноги конфедерата: воинственный юноша, обросший бородой старик и беспечный мальчишка, засунувший руки в карманы. В картинах Хомера отсутствует риторика, он никого не осуждает и не обличает. И тем не менее в них всегда присутствуют определенный эмоциональный подтекст и глубокий психологизм. Жанровая картинка, относящаяся к «батальной живописи», становится исторической картиной, документом американской истории.

Другая известная картина Хомера на военную тему — *Ветеран на новом поле* (1865). Бывший солдат-южанин, сняв военную форму, косит урожай на своем поле. Картина носит аллегорический характер: война должна быть окончена, призвание человека — не убийство, а труд.

Тема картин Хомера, к которой он постоянно обращался, — это детство. Оно противостоит теме войны, хроникером которой волею судьбы и времени он оказался. Хомер идеализирует детство и детей, для него они — будущее Америки. Причем он изображает детей не в городе, где-то вблизи своей нью-йоркской мастерской, а свободно играющими на природе, купающимися, ловящими рыбу, плывущими под парусом, работающими на ферме. Картина *Свежий бриз* (1876), на которой дети управляют парусом под свежим ветром, выставлена в Национальной галерее искусства в Вашингтоне.

После Гражданской войны в американском искусстве меняется образ получивших свободу негров. Теперь они изображаются не как рабы на плантациях, а в атмосфере музыки, танцев, национальных праздников. Хомер — автор картины *Карнавал* (1877), где группа афроамериканцев вместе с детьми готовятся к празднику. Они наряжаются в красочные карнавальные одежды, причем один из детей держит звездно-полосатый флаг, символ того, что негритянская культура, обладающая своими традициями, вливается в общую американскую культуру. Жизни негров также посвящены картины *Сборщики хлопка*, *Воскресное утро в Виргинии*.

Большую роль в творчестве Хомера сыграла его поездка в Англию в 1881 году. Он ненадолго задержался в Лондоне, а затем остановился в маленькой рыбацкой деревушке близ Ньюкасла. Здесь он рисовал рыбаков, уходящих в море на промысел, и их жен, ждущих на берегу. Природа, в особенности морская стихия, все больше привлекала художника.

В 1883 году Хомер закрыл двери своей мастерской в Нью-Йорке и уехал в штат Мэн, где поселился в поселке Проут Нек на берегу океана. Здесь он жил до конца жизни, изредка навещаясь в Нью-Йорк или во Флориду, где занимался рыбной ловлей. Начиная с этого времени главной темой творчества художника становятся взаимоотношения человека и природы, героическое противостояние человека природной стихии. В Проут Неке он написал множество морских пейзажей. В картине *Вест Пойнт* (1900) Хомер изобразил волны, набегающие на берег и разбивающиеся о скалы. Порой морская пена создает фантасмагорические образы, напоминающие некие одушевленные существа. Эти образы являются предметом различных спекуляций фрейдистского толка у некоторых американских критиков. На самом деле в этих картинах преобладает героическое начало: человек в одиночку сражается со стихией океана. Этим духом пронизана картина *Гольфстрим* (1899), на которой изображен моряк-негр, лежащий на спардеке лодки со сломанной мачтой. Вокруг лодки барражируют акулы, вдалеке виден силуэт корабля, но гораздо ближе — столб воды приближающегося торнадо. По сюжету эта картина напоминает известное полотно Джона Синглтона Копли *Брук Уотсон и акула*. Но если у Копли доминирует романтический контекст, связанный со встречей человека с чудовищем, монстром, то в картине Хомера преобладает реализм с символическим подтекстом: так завершается жизнь человека, который борется с судьбой в одиночестве.

Символична и картина *Охота на лисицу* (1893), изображающая рыжего зверя на белом снегу. Лисицу преследует стая ворон, ожидающая гибели животного от голода и холода. Но лисица героически борется за свою жизнь.

В работах Хомера большое внимание уделяется изображению света. Несмотря на то, что он был знаком с работами французских импрессионистов, он находит свое решение проблемы освещения, основанное на резких контрастах света и тени, без импрессионистической вибрации цвета. Темы его картин разнообразны, его интересует человек в процессе труда, в борьбе с природой — вечные и героические темы, неотрывные от опыта американской жизни и истории.

Другой американский художник-реалист, Томас Икинс (1844—1916), родился в Филадельфии и прожил здесь всю свою жизнь. Он продолжил и развил художественные традиции, начатые в этом городе Чарлзом Пилем и его детьми. После обучения в Пенсильванской академии художеств, он отправился для продолжения образования во Францию. Здесь он провел три года, беря уроки у Жана Леона Жерома. Икинс не был особенно счастлив во Франции, где его заставляли изучать академический классицизм. В письме отцу он писал: «Профессора, чтобы вдохновить нас, призывали нас читать греческие стихи, разговаривать о классике, предлагали классические сюжеты, заставляли рисовать классические древности. Я люблю свет солнца, прекрасных мужчин и женщин, детей. Я надеюсь изобразить все, что я когда-либо видел. Но я вовсе не хочу рисовать греческие сюжеты и забивать себе голову скучными трагическими деревянными фигурами, которыми так наслаждается великая французская школа».

Более плодотворной была его поездка в Испанию, где он познакомился с творчеством Веласкеса и Риберы. В Испании он получил уроки реализма, которые с успехом применил по возвращении на родину.

Вернувшись в Америку, Икинс обратился к изображению американской действительности. В Филадельфии Икинс пишет серию картин, посвященных парусу и гребле. Этот вид спорта был доступен среднему классу. На берегу залива Делавэр стояли сотни гребных клубов, в которых занимались спортом молодые американцы. Икинс и сам был любителем гребли, парусного спорта, рыбной ловли.

На картинах молодого Икинса изображены бесчисленные гребные лодки — одиночки, парные, четверки, восьмерки. Изображения гребного спорта открыли ему дорогу к морскому пейзажу, трудному жанру, поскольку им уже занимался гениальный Тёрнер. Найти что-то новое в этом жанре было непросто. Очевидно, что Икинсом двигал не спортивный, а чисто художественный интерес, его в первую очередь интересовали отражения в воде, контрасты цветов. Мы не ощущаем в его работах большого влияния французского импрессионизма, хотя знакомство с ним, несомненно, ощутимо в его морских пейзажах. Но особенно Икинса занимала перспектива. Положение лодок, как стрелки компаса, указывало направление визуальных сил, создающих перспективу в картине. Того эффекта, что в эпоху Ренессанса Паоло Уччелло, горячий поклонник перспективы, создавал с помощью пик и движения упавших и скачущих лошадей, Икинс достигал изображением гребных судов. «Я не знаю лучшего способа решения проблем перспективы, — говорил своим студентам Икинс, — чем рисование парусных гонок. Лодка — прекрасное средство для перспективных изображений. Она подобна человеческому телу, в ней есть нечто живое». Поэтому в его картинах — *Чемпион на одиночке* (1871), *Парусные гонки на Делавэре* (1874) — чувствуется глубина и беспредельность пространства.

Но Икинс не стал художником, специализирующимся на спортивных темах. Предметом его картин становятся выдающиеся люди Америки: врачи, ученые, поэты. Он пишет портрет знаменитого американского ученого, занимающегося спектроскопией, — *Про-*

фессор Генри Роуленд (1897). Но самую большую известность Икинсу принесла картина, изображающая хирургическую операцию в больнице Джефферсон-колледжа, — *Клиника Гросса* (1875).

В ней он со всей очевидностью следует за Рембрандтом, написавшим *Урок анатомии доктора Тульпа*. Правда, Рембрандт изобразил анатомическую операцию над мертвым телом, у Икинса же доктор Гросс оперирует живого пациента, удаляя у него омертвевшую бедренную кость. Хирург стоит над телом своего пациента, его рука, держащая скальпель, обогрета кровью. Икинс скрупулезно изображает все детали операции — помощников хирурга, хирургические инструменты, публику, которая наблюдает за операцией, сидя на скамьях анатомического театра. Лицо хирурга полно сосредоточенности и большой интеллектуальной силы.

Эта картина представляет собой образец реалистической живописи. Правда, критика ее оценила негативно, и картина даже не была взята на выставку, посвященную столетию Филадельфии. Очевидно, академическую публику пугала реалистическая откровенность изображения. Тем не менее сегодня эта картина занимает почетное место в истории национального искусства Америки.

Икинс обладал большим педагогическим даром. Начиная с 1879 года он занимал пост профессора Пенсильванской академии художеств. Здесь он реформировал традиционную систему художественного образования: вместо копирования слепков классической скульптуры он заставлял студентов рисовать с натуры и изучать анатомию. Преподавательская карьера Икинса была недолгой из-за его радикализма. В конце концов ему пришлось уйти, потому что он настаивал на введении мужской обнаженной натуры в женских классах, чему противилась пуритански настроенная академия.

Демократическая и реалистическая направленность творчества Икинса послужила основой для его дружеской связи с поэтом Уолтом Уитменом. Уитмен высоко ценил искусство художника, а Икинс в 1888 году написал живой портрет поэта. Икинс написал серию прекрасных реалистических портретов интеллектуалов — ученых, писателей, музыкантов: *Уильям Мак-Дуэлл* (1891), *Мыслитель* (1902). Кроме того, он автор обаятельных женских портретов — *Портрет Амелии ван Бюрен* (около 1891), *Мод Кук* (1895).

Реалистическую традицию, только в области натюрморта, продолжал в Филадельфии Уильям Харнетт (1848—1892). Он создавал интересные композиции, состоящие из предметов американского быта: *Старая скрипка*, *Волшебная флейта*, *Кольт*, *После охоты*. Характерно, что в эпоху «Позолоченного века» с его культом роскоши и богатства, Харнетт выбирал для своих картин вещи старые и вышедшие из употребления, которым по сути дела место на свалке. Но именно эти вещи создают в картинах Харнетта символическое ощущение истории.

Такой же тематической направленностью обладают и картины Джона Пито (1854—1907), приятеля и сподвижника Харнетта. В свои натюрморты-«обманки» художник вводил портреты президента Линкольна, которые наряду со старыми предметами создавали атмосферу ностальгии по старым, ушедшим в прошлое временам.

Таким образом, в конце XIX века в американском искусстве сформировались сильные традиции реализма, глубокое ощущение национального опыта, связи искусства с американской историей, природой и местным колоритом. Причем эти традиции основывались уже не на почве любительского искусства, как это было в большинстве случаев в XVIII веке, но на прочном фундаменте профессионального искусства, знакомого с достижениями европейской живописи. Американские реалисты этого времени внесли весомый вклад в поиски и утверждение национальной идентичности.

Но американская живопись XIX века не ограничивается только реалистическим искусством демократического склада. В решении проблемы идентичности существовала

и другая сторона дилеммы, причем ее представляли художники высочайшего класса, если иметь в виду уровень мастерства, виртуозное владение материалом, композицией, светом и тенью. Они — американцы по происхождению, но свою жизнь проводили, как правило, вне пределов своей родины, путешествуя по миру и работая на каждого, кто хорошо платит. В этом отношении типична биография Джеймса Эббота Макнейла Уистлера (1834—1903). Обычно историки искусства рассматривают творчество этого художника наряду с работами Хомера и Икинса как своеобразную «триаду» художников-реалистов. Но очевидно, что живопись Уистлера существенно отличается от его современников.

Прежде всего, Уистлер представляет замечательный образец художника космополитического характера. Он родился в маленьком городе штата Массачусетс, но большую часть жизни прожил за границей. Детство он провел в России, где его отец — военный инженер — строил железную дорогу между Москвой и Петербургом. По возвращении в Америку он поступил в военную академию в Вест-Пойнте, но военная карьера не получилась: пересилил интерес к искусству. В 1855 году Уистлер уехал во Францию, где брал уроки живописи у художника Глейра. Из Парижа он отправился в экспедицию в Чили. В конце концов Уистлер поселился в Лондоне, часто навещая Париж. Уистлер предпочитал жить в Англии, а работать во Франции.

Будучи американцем, Уистлер редко навещался на родину. В общей сложности он провел здесь всего шесть лет, с 1849 по 1855 год. Во Франции Уистлер работал вместе с известными художниками — Гюставом Курбе, Эдуаром Мане, Эдгаром Дега. К тому же его постоянно тянуло на Восток, он восторгался японскими гравюрами и китайской керамикой, коллекционировал их. Его собственное творчество во многом питалось идеями «искусства для искусства».

Характерно, что Уистлер использовал в своем творчестве различные методы. Он писал портреты в реалистическом стиле, а пейзажи — в стиле модного в Европе импрессионизма. Его замечательные работы *Портрет матери* (1871—1872), *Автопортрет* (1871—1873), *Девушка в белом* (1862), *Портрет мисс Сесили Александр* (1872—1874) отличаются тщательной отделкой, четкостью силуэта, изысканным колоритом, грациозным изяществом. Особенно выразителен *Портрет матери*, в котором ощутима пуританская строгость и связь с американским реализмом XIX века. Не случайно американцы видят в этом портрете проявление американского духа и относят его к своим национальным шедеврам.

В своих пейзажах, сделанных чаще всего на Темзе, Уистлер добился чрезвычайной элегантности и музыкальности в изображении, стремясь найти аналогию между цветовыми и музыкальными созвучиями. Не случайно он называл свои импрессионистические пейзажи «ноктюрнами» или «симфониями». Таков *Ноктюрн в синем и золотом*, *Старый мост Баттерси* (1872—1875). Другой вариант гармонии синего и золотого представлен декоративным панно в *Комнате павлинов* (Галерея Фрир — Смитсоновский институт, Вашингтон). Эта комната была декорирована для английского миллионера Фредерика Лейланда, который хранил в ней китайский и японский фарфор. На фоне из голубой кожи Уистлер изобразил двух играющих павлинов с помощью тиснения из золота. Этот роскошный и претенциозный дизайн в духе наступающего «Позолоченного века» представляет собой образец американского модерна.

Отход от строгого реализма сыграл печальную роль в карьере Уистлера. В 1878 году Джон Рёскин, мэтр английской художественной критики, написал критическую рецензию на его картину *Ноктюрн в черном и золотом: падающая ракета*. Он назвал ее «горшком краски, брошенным в лицо публики». Уистлер обиделся и подал в суд. Хотя он выиграл дело, общественность поддержала Рёскина, а расходы на процесс привели к банкротству Уистлера. Он лишился своего дома и коллекции китайского фарфора,

которую долгое время собирал. Однако благодаря железнодорожному магнату Чарльзу Фриру, купившему значительное количество его картин и рисунков, работы Уистлера остались в Америке и находятся в Галерее Фрир в Вашингтоне.

Еще один «американский европеец» Джон Сингер Сарджент (1857) родился в американской семье, живущей в Венеции. У юноши был врожденный талант к живописи. В восемнадцать лет он уехал в Париж учиться живописи у известного салонного портретиста Каролюс-Дюрана. Еще не окончив курса, Сарджент стал выставляться на ежегодных выставках Салона, а в 1881 году был отмечен медалью. Сарджент был тесно связан с французскими импрессионистами, в особенности с Клодом Моне, и их влияние, несомненно, сказалось в его работах.

Сарджент известен прежде всего как мастер салонного портрета. Он писал многих представителей высшего общества, художников и писателей, в том числе Огюста Родена, Клода Моне, Генри Джеймса, Роберта Стивенсона, Уильяма Батлера Йейтса, президентов Вудро Вильсона и Теодора Рузвельта.

Несомненный талант Сарджента ярче всего проявился в виртуозных женских портретах. Он создал галерею портретов светских красавиц, дам из высшего общества. Перечень этих портретов занял бы не одну страницу.

Правда, при этом Сарджент не избежал скандалов. В 1884 году он выставил в Салоне портрет *Мадам X*, представив на нем светскую красавицу Вирджини Готро в черном вечернем платье, с обнаженными плечами и с бретельками из драгоценных камней. Публика легко распознала, кто изображен на картине, и нашла портрет слишком откровенным. В прессе появились критические рецензии и даже карикатуры. Сарджент вынужден был спешно покинуть Париж и переехать в Лондон. Впрочем, когда скандал утих, Сарджент успешно продал портрет в Музей Метрополитен.

Гораздо больше успеха он имел в семейных портретах. В Лондоне Сарджент подружился с семьей миллионера и коллекционера живописи Эшера Вертхеймера. Он часто посещал их дом и написал двенадцать портретов членов семьи, включая мистера и миссис Вертхеймер и их дочерей. Известность получил экзотический портрет *Алмини, дочь Эшера Вертхеймера в персидском костюме* (1908). Сарджент написал много красивых детских портретов, правда, не лишенных сентиментальности.

В Лондоне Сарджент в 1894 году был избран членом Королевской академии художеств. В этом городе он и умер во сне на 69-м году жизни.

Следует отметить, что Сарджент работал не только в жанре портрета. Он много путешествовал по Испании, Марокко, Северной Африке, Италии, Греции. В этих поездках он написал много импрессионистических пейзажей, изображающих виды Венеции, Флоренции, Корфу, Тироля, — *Лодка в водах Капри* (1878), *Сад на Корфу* (1908), *Горный поток. Тироль* (1914).

Как и Уистлер, Сарджент стоял на позициях «искусства для искусства». Эпоха «Позолоченного века» отразилась в его творчестве в безудержной тяге к красоте. Как писал в 1926 году критик Роджер Фрай, «работы Сарджента красивы, так красивы, что наводят мысль об убожестве». Свой несомненный талант замечательного портретиста Сарджент без сожаления тратил на изготовление салонных картин. Поэтому в историю американского искусства он вошел прежде всего как создатель многочисленных женских портретов. В 2003 году в Нью-Йорке успешно прошла выставка «Женщины Джона Сарджента». Так художник постепенно возвращается на родину, которую он постоянно покидал.

Среди «европейских американцев» следует выделить Мэри Кассат, одну из немногих женщин-художниц, оставивших значительный след в американском искусстве. Она ро-

дилась в Филадельфии, получила образование в Пенсильванской академии художеств, после чего поехала учиться в Италию и во Францию. В ее судьбе большую роль сыграла встреча с Дега, который помог ей войти в круг импрессионистов и в течение десяти лет был ее учителем. Темой ее картин было материнство, образы матери с ребенком, как бы возрождающие в современном искусстве образ Мадонны. Несмотря на личную близость к импрессионистам, она сохранила верность четкому рисунку, который не подвергся, как у многих импрессионистов, деформации колорита. Это проявляется в таких ее работах, как *Письмо*, *Прогулка на лодке*.

После Гражданской войны волны европейской культуры стали все чаще обрушиваться на американский континент, вымывая последние остатки философии изоляционизма. Все чаще и сами американцы стали наведываться в Европу, стремясь найти там новейшие формы искусства. Хотя американские критики постоянно утверждали «исключительность» американской живописи, многое в искусстве США основывалось на европейском опыте. Пожалуй, самым популярным предметом европейского экспорта в конце XIX века стал импрессионизм. В США он проник несколько позднее, практически начиная с 1880 года. Американский импрессионизм отличался от французского, был менее радикальным. Как и французы, американцы были не прочь поэкспериментировать со светом и цветом, но при этом они шли за формой предмета, а не растворяли форму в пульсирующих лучах света. Поэтому в истории искусства принят термин «американский импрессионизм», который при всем сходстве метода отличается от французского¹.

Американский импрессионизм проявился в творчестве ряда крупных художников, таких как Фрэнк Бенсон, Уильям Меррит Чейз, Мэри Кассат, Джулиан Олден Вейр, Чайлд Хэссем, Джон Твахтман и других. Эти художники либо посещали Францию, либо, как Мэри Кассат, оставались там жить постоянно. В конце века группы импрессионистов распространились по всей Америке, они существовали в Нью-Йорке, Бостоне, Делавэре, Калифорнии, Пенсильвании.

Среди американских импрессионистов выделяется Уильям Меррит Чейз (1849—1916). Он с детских лет интересовался искусством, в 1869 году приехал в Нью-Йорк и поступил в Национальную академию рисунка, а позже отправился в Париж, где брал уроки у Жана Леона Жерома. После двухлетнего пребывания в Европе он возвратился в Нью-Йорк и открыл собственную студию. Огромная творческая деятельность и преподавание живописи не помешали Чейзу иметь восьмерых детей. Жена и дочери позировали отцу, который часто изображал их на своих картинах, одевая в яркие и экзотические одежды (*Голубое кимоно*, 1898; *Девушка в японском костюме*, 1890; *Мать и дитя*, 1908). Чейз писал также натюрморты, пейзажи, демонстрируя в них гармоническое сочетание ярких цветов.

Однако настоящим лидером американских импрессионистов следует считать Чайлда Хэссема (1859—1935). Художник яркого дарования, он был необычайно продуктивен, создал в течение своей жизни около трех тысяч произведений в самых разных техниках — живописи, акварели, литографии, гравюре по дереву. Свою художественную карьеру он начал как иллюстратор журналов *Харпер*, *Скрайбер*, *Зе Сентюри*.

В 1883 году Хэссем совершил длительную поездку по Европе, посетив Англию, Францию, Голландию, Испанию. По возвращении из Европы он поселился в Нью-Йорке и начал писать замечательные городские пейзажи — *Пятое авеню*, *Шестое авеню*. Его творчество проникнуто идеями урбанизма, он считал Нью-Йорк лучшим городом мира и писал нью-йоркские парки, экипажи, детей, красиво одетых женщин. В 1897 году он создал объединение художников-импрессионистов «Десять» («*The Ten*»).

¹ Gerdt W. American Impressionism. New York, 1984; Boyle R. American Impressionism. Boston, 1974.

Впрочем, процветание импрессионизма в Америке было недолгим. Американский импрессионизм соответствовал духу «Позолоченного века», он стремился показать пасторальную, красивую, бесконфликтную Америку. Но на этом пути он столкнулся с двумя противоположными ему художественными течениями. Во-первых, с реализмом — искусством, представленным «школой мусорных ведер», которое стремилось показать жизнь низших классов американского общества. Сравнение импрессионизма и социального реализма было не в пользу первого. А во-вторых, импрессионизм не выдержал конкуренции с начинающим подниматься модернизмом, с такими течениями, как кубизм, сюрреализм. На выставке «Армори шоу» в 1913 году критики объявили импрессионизм устаревшим, а самого Хэссема, который принимал участие в выставке, называли «мастодонтом американского искусства». И хотя американский импрессионизм еще продолжал существовать, его популярность резко сошла на нет.

Диалог американского и европейского искусства представляет большой интерес для понимания путей к достижению американской национальной идентичности. Большое влияние на американских художников оказывал также английский прерафаэлизм, европейский модерн, немецкий Баухауз.

Говоря о творчестве Джона Сарджента, многие критики отмечают его сходство с английскими прерафаэлитами. Действительно, склонность к эстетизму, интерес к женской красоте свойствен Сардженту в такой же мере, как и прерафаэлитам. Сардженту, в отличие от прерафаэлитов, не хватало одного — духовности, интеллектуальной связи с миром религии, поэзии и литературы, которые были так характерны для англичан. Но прерафаэлиты оказали известное влияние на американское искусство.

Интерес к прерафаэлитам в США возник прежде всего в связи с публикацией книги Джона Рёскина *Современные художники* в 1847 году. Эта книга была принята с огромным энтузиазмом, так как призыв Рёскина к подражанию и изучению природы нашел отклик у американских художников и критиков. Эстетика Рёскина имела широкий резонанс в американских журналах и получила своеобразную интерпретацию. В частности, некоторые критики увидели в ней путь к религиозному пониманию природы бытия и красоты. Так, например, священник Самюэл Осгуд с помощью рёскинской теории обнаружил, что пейзаж — это медиум между природой и религией. В лекции *Искусство — интерпретация природы, природа — интерпретация Бога*, прочитанной в 1852 году, он доказывал, что искусство — это прямой путь к пониманию замысла Творца.

Большую роль в популяризации эстетики Рёскина сыграл журнал *Крэйон*, издаваемый критиком Уильямом Стиллманом. Журнал пропагандировал идею развития национального искусства, в особенности пейзажной живописи, способной отразить богатство и красоту природы Америки. В своих статьях, публикуемых в журнале, Стиллман, комментируя эстетику и теорию искусства Рёскина, доказывал, что изображение духовной сущности мира природы открывает путь к божественной истине и делает искусство чем-то близким религии.

Все это создавало определенную теоретическую основу для восприятия искусства прерафаэлитов, до того времени совершенно неизвестного американской публике. Первый шаг в этом направлении был сделан в 1857 году, когда в США прибыла передвижная выставка британского искусства, на которой были представлены несколько произведений членов кружка прерафаэлитов. Именно эти картины стали центром внимания американской публики и критики¹.

Американские критики, в отличие от своих английских коллег, с самого начала положительно оценили творчество прерафаэлитов. В многочисленных статьях, которые печатались как в общественных, так и в специальных периодических изданиях по во-

¹ Casteras S. English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century. London, Toronto, 1990.

просам искусства, отмечались такие качества искусства прерафаэлитов, как стремление к правде, интерес к природе, реализм в изображении целого и деталей. Но главное, что увидела американская критика в искусстве прерафаэлитов, заключалось в радикальном отношении к академизму, в стремлении к реформе традиционного академического искусства и художественного образования. Хотя в эстетической оценке прерафаэлизма существовали различные точки зрения, в том числе и критические, большинство критиков сходились в том, что искусство прерафаэлитов было связано с требованием реформ.

Уильям Стилман в статье *Надежда искусства* писал, что «прерафаэлиты начали новую реформу, новый этап в искусстве. Их верность природе служили надеждой для будущего всего искусства». В другой статье утверждалось, что «прерафаэлизм возник для того, чтобы низвергнуть монополию Королевской академии художеств. Прерафаэлизм — это вид пуританизма, направленный против аристократических претензий британского академизма».

Таким образом, американская пресса широко отразила творчество прерафаэлитов, оно стало предметом критических статей, которые печатались с начала 1850-х годов на протяжении нескольких десятилетий. Характерно, что американские критики увидели в искусстве прерафаэлитов не просто одну из школ английского искусства, а искусство принципиально радикальное и даже революционное по отношению к Королевской академии художеств.

Именно это обстоятельство, по-видимому, послужило тому, что прерафаэлиты стали предметом подражания для американских художников, увидевших в их творчестве путь для обновления собственного искусства. В январе 1863 года в США возникла Американская ассоциация достижения правды в искусстве, основанная художником Томасом Фаррером (1839—1991). В нее вошли художники Джон Уильям Хилл (1812—1879), его сын Джон Генри (1839—1922), Чарлз Мур (1840—1830), Уильям Ричардс (1833—1905), а также известный художественный критик Кларенс Кук. Помимо художников, членами ассоциации стали архитектор Питер Уайт и геолог Кларенс Кинг, что свидетельствовало о попытках научного объяснения природных ландшафтов. Манифест этой ассоциации, написанный Фаррером, содержал идею подражания прерафаэлитам.

Кстати сказать, сам Фаррер не ограничился призывами изучать искусство прерафаэлитов, а в своих работах на практике следовал их принципам. В 1859 году он представил картину *Музыкальный урок*, написанную по принципам эстетики прерафаэлитов. На ней он изобразил женщину за фортепьяно, сидящую спиной к зрителю, но ее лицо отражается в зеркале. Работу Фаррера отличает тщательная разработка деталей — орнаментальный ковер на полу, картины на стене, бальное платье музицирующей женщины. По стилистике она чрезвычайно напоминает картину Уильяма Холмена Ханта *Пробуждающаяся совесть*, хотя в ней отсутствует моральный символизм, отличающий картину Ханта. Близка к стилистике английских прерафаэлитов и другая картина Фаррера *Ушел. Ушел* (1860), в которой, в частности, в качестве визуальной цитаты изображена картина Миллеса. Влияние прерафаэлитов чувствуется и в пейзажах Фаррера *Гречишное поле* (1863) и *Гора Том* (1865), изображающих виды Новой Англии.

Стремление к подражанию прерафаэлитам наблюдается и в пейзажах Джона Генри и Джона Уильяма Хилла, в творчестве Элиху Веддера, создававшего энигматические портреты женщин в духе Россетти или Бёрн-Джонса.

В подражание прерафаэлитам и их журналу *Герм* ассоциация стала выпускать журнал *Новый путь*, издаваемый критиком Кларенсом Куком. Этот журнал занимал более радикальные позиции, чем *Крэйон*. В журнале *Новый путь* печаталось много статей, адресованных английским прерафаэлитам. В их творчестве американцы находили близ-

кую их сердцу идею «*hard work*» — упорной работы, которую они находили в работах прерафаэлитов, в их тщательной отделке деталей, в строгом следовании правде природы. Их привлекала также наивность в творчестве прерафаэлитов, та «детскость», связанная с непосредственностью, выразительностью, врожденным инстинктом правды.

Следует, однако, отметить, что подражание прерафаэлитам не создало в США сколько-нибудь оригинального и творческого искусства. Американцы видели в прерафаэлизме прежде всего пейзажное искусство, передающее творческие импульсы природы. Глубокий психологизм, историзм и социальный критицизм, свойственные английским прерафаэлитам, оказались далекими для их американских партнеров. Ассоциация не просуществовала долго. Журнал издавался всего три года и закрылся в 1865 году. Уже в 1870-е годы американские прерафаэлиты утратили свои претензии на реформирование искусства. Их обещания создать новое искусство на основе изучения эстетики Рёскина и искусства английских прерафаэлитов так и не реализовались. Правда, обращение к эстетике и художественному опыту прерафаэлитов не прошло для американского искусства бесследно.

Американцы с восторгом экспортировали эстетические идеи и принципы, выработанные прерафаэлитами. В частности, на американской почве распространилась идея эстетизма, признающая примат красоты над религией и нравственностью, — то, что с таким энтузиазмом и остроумием проповедовал Оскар Уайльд. В 1882—1883 годах Уайльд совершил лекционное турне по США. На таможне на вопрос таможенника, что он хочет предъявить, он сообщил, что ничего, кроме своего гения. На самом деле Уайльд поскромничал: помимо своего гения, он предъявил американской публике достижения искусства прерафаэлитов. Во время своего турне Уайльд посетил различные города — Нью-Йорк, Вашингтон, Сан-Франциско, выступая с лекциями на тему *Ренессанс английского искусства*.

Лекции Уайльда имели огромный успех. Частью он был связан с личным обаянием Уайльда, но немаловажную роль сыграло уже состоявшееся знакомство американцев с искусством прерафаэлитов. Не случайно в Нью-Йоркской газете *Дэйли график* была помещена карикатура, на которой Уайльд протягивал цветок американской леди. Надпись под карикатурой гласила: «Сэр, Нью-Йорк примет вас с распростертыми объятиями, но у нас есть свой собственный эстетизм».

Действительно, в Америке были хорошо известны работы Рёскина, Уолтера Патера, Уильяма Морриса. Поэтому эстетизм не был внове ни для художников, ни для писателей. Американские писатели — Роберт Фрост, Уильям Фолкнер — были знакомы с работами и идеями прерафаэлитов. Генри Джеймс написал специальную работу о Патере, в которой поддерживал эстетизм английского теоретика искусства. В ней он отмечал: «Отношение Патера к эстетизму прекрасно отражает реакцию на него американцев. Встреча с британским “эстетическим движением” была частью огромной коллективной работы, в которую включились многие американские писатели в конце XIX — начале XX века. Обмен идеями между Рёскиным и Чарлзом Элиотом Нортон, между Патером и Джеймсом, между Уайльдом и многими американскими авторами служил в равной степени как для американской, так и для английской культурной традиции. Такой культурный диалог показывал английским авторам их идеи с определенной дистанции и критической перспективы»¹.

Прерафаэлиты оказали огромное воздействие еще на одну сторону американской культурной жизни — на художественное коллекционирование. Начиная с 1880-х годов в США стали формироваться богатые американские коллекции прерафаэлитов, как, например, коллекция Чарлза Нортон в Гарварде или Сэмюэла Бэнкрофта в Делавэре.

¹ Pursuit of Beauty. Americans and Aesthetic Movement. New York, 1987. P. 398.

Прерафаэлиты позднего поколения оказали серьезное влияние на формирование собственной школы модерна в США¹.

О растущей популярности прерафаэлитов сегодня свидетельствует открывшаяся летом 1998 года выставка «Бёрн-Джонс: викторианский художник-мечтатель» в нью-йоркском Музее Метрополитен. Роберт Хьюз, рецензировавший эту выставку в журнале *Тайм*, писал, что возрождение интереса к прерафаэлитам свидетельствует, что в конце XX века в США модернизм теряет свое доминирующее положение².

Встреча с европейской культурой производила двойственный эффект на американскую живопись: одна часть художников, получив европейское художественное образование, возвращалась в Америку и создавала здесь национальное искусство, другая, как мы видим на примере Уистлера, Сарджента или Кассат, растворялась в различных течениях европейской живописи, теряя, по сути дела, связь с американскими корнями. Но это был естественный результат процесса диалога американской и европейской культур, который включал достижения и утраты, противоборство националистических и космополитических устремлений. Выигрывал тот, кто достигал определенного синтеза, и тот, кто преодолевал узкие границы разделенных культур.

¹ Johnson D. American Art Nouveau. New York, 1979.

² Hughes R. An Escapist's Dreamworld // Time. 1998. June 29. P. 90.

Глава VII

«ПОЗОЛОЧЕННЫЙ ВЕК» И ИСКУССТВО МОДЕРНА

Последняя четверть XIX века в США — это «Позолоченный век», эпоха расцвета финансовых монополий и сталелитейных картелей, эпоха концентрации капитала и богатства в руках немногих семей — Карнеги, Рокфеллеров, Вандербильт. Идея обогащения охватила всю нацию. «Станем богаче, — говорил, пародируя эту эпоху, Марк Твен, — и если не сможем сделать это честным путем, то достигнем этого нечестным способом».

Это время было расцветом урбанизма, индустриализации, проникновения технических инноваций в повседневную жизнь. Экономический расцвет этого периода американской истории отразился и на культуре. В быту роскошь становится критерием красоты. В архитектуре дает себя знать типичное американское стремление к грандиозному, выражающееся в росте вертикали. Во многих городах, и в особенности в Нью-Йорке, вырастают величественные небоскребы, сочетающие функционализм здания с довольно претенциозным декором. Количество этажей с каждым годом росло. В здании компании Зингера, построенном в 1898 году, было 47 этажей, а в «Вулворте» их было уже 55. Среди архитекторов этого времени выделяются Луис Салливен и Касс Гилберт. Салливен развивал в своем творчестве эстетику функционализма, выражающуюся в формуле «форма следует за функцией».

В это время происходит расцвет прикладного искусства, мебели, стекла, фарфора, произведений из золота и серебра. Хотя в Америке все еще был жив дух пуританизма, призывающий к простоте и умеренности, в конце XIX века приходят новые веяния. Богатство нуворишей требует нового стиля в быту и архитектуре. Правда, в это время еще не сформировался особый американский стиль. В прикладном искусстве царила эклектика. Здесь можно было обнаружить влияние французского рококо, готики, Ренессанса, японского, египетского или мавританского стилей. Несколько компаний производили изделия из серебра, стилизуя их под европейский модерн (например, «Горам Манифакчуринг» в Провиденсе или «Братья Унгер» в Нью-Маркете).

Из Англии американцы экспортировали идеи и приемы «эстетического движения», которое было основано социалистом Уильямом Моррисом. Как известно, Моррис создал в Англии основы художественной промышленности, стараясь возродить художественное ремесло в условиях индустриализации. Но в Америке это движение не получило демократической направленности, которую старался внести в него Моррис. Под влиянием английского движения «Искусство и ремесла» (*«Arts & Crafts»*) стало развиваться подобное американское движение, появлялись оригинальные мастера, создававшие художественную продукцию. Таким был, например, Чарлз Льюис Тиффани (1812—1902), который основал ювелирную мастерскую еще в 1848 году. Тиффани изучал работы греческих, этрусских и римских мастеров, чтобы создать современный стиль в изготовлении драгоценностей. Одно из таких украшений было заказано для жены Авраама Линкольна. В 1889 году он создал новую «Мастерскую Тиффани», которая работала ис-

ключительно в стиле модерн, используя стилизованные формы растений и животных. В дальнейшем традиции своего отца продолжил Луис Комфорт Тиффани (1848—1933). В юности он занимался живописью, но с 1870 года обратился к экспериментам со стеклом. В мастерской Тиффани создавался широкий набор произведений художественной промышленности — мебель, вазы, витражи, стеклянные абажуры для настольных ламп¹. Именно стеклянные абажуры приобрели особую известность и до сих пор популярны во всем мире.

Известность продукции мастерской Тиффани объясняется быстрым прогрессом светильников в Америке. В XIX веке использовались бронзовые лампы. Их выпускал Болдуин Гардинер, серебряных дел мастер, чья фирма в Нью-Йорке существовала в течение полувека. С ним конкурировал Кристиан Корнелиус в Филадельфии, который специализировался на производстве изящных ламп, стилизованных под классицизм и рококо.

Вместе с Тиффани работал художник Джон Ла Фарж, специалист по стеклу. До тех пор Америка не имела своего производства стекла и вынуждена была экспортировать его из Европы. Ла Фарж основал в Бруклине фабрику, которая изготавливала все виды стекол, от одноцветных до цветных, которые Тиффани использовал для своих изумительных ламп. Тиффани и Ла Фарж как пионеры художественной индустрии в Америке не имели конкурентов. Они поставляли свои изделия в гостиницы, магазины, библиотеки, церкви, частные дома. Они утоляли безмерный голод изнуренной пуританизмом нации, жаждущей мерцающего света богатства.

Банкир Джон Пирпонт Морган и угольный магнат Генри Клей Фрик строят в Нью-Йорке богатые дома, набитые европейскими скульптурами, рукописями и книгами. Огромные средства в искусство и архитектуру вкладывает семья миллионеров Вандербильт, которой принадлежало имение Балтимор в Северной Каролине, построенное в стиле французского замка. Строительство новых домов и художественных центров стимулировали интерес к развитию ремесла и моды. Одновременно это приводило к коммерциализации искусства, к эклектике, росту рекламы и масс-медиа.

В это время становятся популярными международные ярмарки-выставки, такие как выставка в Париже 1867 года, празднование столетия Декларации независимости в Филадельфии в 1876 году.

Эпохальным событием стала Всемирная выставка в Чикаго в 1893 году, посвященная открытию Колумбом Америки 400 лет назад. Это событие праздновалось с особой роскошью, был построен временный Белый город с фасадами в стиле римской архитектуры и каналами наподобие Венеции.

По ночам Белый город превращался в город-фантазию с фонтанами цветной воды и гондолами на воде. Одна из скульптур изображала прибытие Колумба в Америку, другая, созданная Дэниэлом Френчем, изображала *Республику* — высокую фигуру в классическом стиле. Выставка демонстрировала серьезные изменения в национальном сознании: открытость эмиграции, рост патриотизма.

В оформлении выставки приняли участие и известные художники. Мэри Кассат оформила «Женский дом» росписями на тему *Современная женщина*. Блестящий портретист Джон Сарджент без усталости трудился над созданием элегантных портретов представителей высшего класса. Иногда его картины вызывали скандал, как это было со слишком смелым, по понятиям ньюйоркцев, *Портретом мадам Х*. Поэтому в 1886 году он покинул Америку и переехал в Лондон, но постоянно возвращался, выполняя заказы на портреты светских заказчиков. Богатство и роскошь диктовали свои законы в искусстве и повседневной жизни. Сарджент был, пожалуй, самым преуспевающим художником «Позолоченного века».

¹ См.: Loring J. Tiffany Style. 170 Years of design. New York, 2008.

«Позолоченный век» создал свою эстетику, свои художественные и социальные идеалы. Он отказался от пуританских корней в искусстве и стал вкладывать средства в искусство эклектичное, чувственное, отражающее стили разных эпох и разных народов. Типичным образцом живописи этого времени являются картины Кеньона Кокса (1856—1919). Кокс стремился передать дух классического искусства, манеру творчества старых мастеров. Его картины *Охотящаяся нимфа*, *Традиция* — запоздалая реплика шедевров Тициана и Боттичелли с сильными элементами аллегоризма и схематизма. Эта неоклассическая традиция с переодеванием в античные одежды характерна также для Эдвина Блэшфилда, Эббота Тайера. Встречаются и прямые подражания английским прерафаэлитам, как например, у Томаса Девинга, но без присущего прерафаэлитам чувства исторической реальности.

Последнее десятилетие XIX века — замечательный период в истории американской графики. Впервые и единственный раз в истории американского искусства эстетика победила коммерцию, красота и выразительность формы были признаны более значительными, чем прибыль и финансовый успех. И самое поразительное, что все это происходило на почве самого коммерческого искусства — рекламы.

Коммерческую рекламу Америка знала с давних пор. В XIX веке таверны, отели и магазины были буквально забиты рекламными объявлениями. Рекламировалось все, что можно было продать и что могло принести доход: табак, алкоголь, транспорт, кофе, чай, развлечения, домашняя утварь. Цель этой рекламы заключалась в том, чтобы продать товар, поддержать рынок, цирк или театр. Коммерческой рекламой занимались самые крупные типографские фирмы Нью-Йорка, Чикаго, Бостона, Филадельфии или Сан-Франциско. Не случайно на коммерческих рекламных плакатах всегда стояла подпись издателя или типографской фирмы, но никогда на них не значилось имя художника или дизайнера. Это было вполне логично, так как художественное достоинство для коммерческого плаката не имело особого значения. Художник был простым ремесленником, исполнителем коммерческого заказа.

Так рекламный бизнес развивался на протяжении почти всего столетия. Но в конце его произошли неожиданные изменения. Более того, можно сказать, что в конце века в искусстве плаката произошла революция. Это было связано с распространением цветной литографии, которая подняла художественный уровень плаката. Поэтому в создании плакатов стали принимать участие крупные художники. Среди них были мастера первой величины: Обри Бёрдсли в Англии, Жюль Шере, Эжен Грассе, Анри Тулуз-Лотрек во Франции, Альфонс Муха в Чехии. Прекрасные художественные плакаты были в России на грани столетий, ими занимались многие художники «Мира искусства».

Американцы не были пионерами в этом жанре искусства. Они учились у английских и в особенности у французских художников. В Америке первая выставка художественного плаката из Европы была продемонстрирована в Нью-Йорке в 1890 году. В 1892 году для оформления рождественских праздников в Нью-Йорк был приглашен француз Грассе. Европейский плакат в значительной мере повлиял на американский. Но на этом французское вторжение в американское искусство закончилось. Американские медиамагнаты не хотели приглашать к себе французских художников, несмотря на высокий уровень их мастерства и достаточно большой накопленный опыт. Они решили пойти по американскому пути и использовать американских художников. Это было правильное решение, оно позволило создать предпосылки для национального плакатного искусства, отличающегося оригинальным стилем и посвященного особой тематике. К производству плакатов сразу примкнули многие даровитые художники, которые создали свой стиль в плакатном искусстве. Пионером американского плакатного

искусства стало издательство «Харпер и Бразерз». Оно обратилось к своему сотруднику, который до того возглавлял в издательстве художественный отдел, — Эдварду Пенфилду. Это случилось в 1893 году, и начиная с этого времени возник американский национальный художественный плакат.

Пенфилд родился в 1866 году в Бруклине, получил профессиональное образование в Художественной студенческой лиге в Нью-Йорке. В издательстве «Харпер и Бразерз» он занимался изготовлением книжных иллюстраций. Когда его пригласили на роль художника-плакатиста, он предложил серию плакатов, приуроченных к каждому месяцу. Первый плакат для журнала *Харпер* он сделал в апреле 1893 года, и это стало началом американского художественного плаката. Главной темой своих плакатов Пенфилд сделал девушку, держащую в руках книгу. Каждый месяц она появлялась в различной одежде, с различной атрибутикой. В марте она изображалась с зайцем, обыгрывая название месяца и животного; в апрельском выпуске — в виде Жанны Д'Арк с мечом в руке. Вместе с тем он делал плакаты, рекламирующие различные издания. Пенфилд работал над плакатами с марта 1893 по июль 1899 года и изготовил сотни плакатов, никогда не повторяясь в тематике. Другим издательским и книжным фирмам было, чему позавидовать.

В одном из своих писем, датированном 7 декабря 1895 года, Пенфилд вспоминает о начале своей карьеры в плакатном деле: «С самого начала я намеревался быть иллюстратором книг и в течение нескольких лет занимался этим делом, делая рисунки карандашом и чернилами. Позднее у меня появился интерес к декоративным работам, к плакатам и обложкам книг. Мой первый плакат был сделан для издательства “Харпер и Бразерз” в 1893 году для апрельского номера журнала. Это был эксперимент, который я предпринял задолго до того, как услышал о плакатах Тулуз-Лотрека и Стейнлена. Правда, я был знаком с карикатурами Стейнлена. Позднее я познакомился с дюжиной французских плакатов, которые увидел впервые. Я полагаю, что американские плакаты открывают новую школу, которая отличается простотой и хорошей композицией. Это влияние можно обнаружить в нашей повседневной прессе».

В течение короткого времени художественные плакаты стали почти обязательными для многих издательств, которые использовали их для рекламы своей продукции. Особенно активно было издательство «Липпинкотт», которое в 1894 году заключило договор с художником Уильямом Каркевиллом на издание двенадцати плакатов. Издательство «Зе сентюри» первоначально использовало для плакатов факты из жизни Наполеона, но затем обратилось к художнику Джозефу Лейендекеру, который создавал для него плакаты в стиле модерн. В 1896 году издательство объявило конкурс на лучший плакат. Хотя на конкурсе предполагалось только три премии, было получено семьсот конкурсных проектов.

В отличие от Пенфилда, другой популярный художник, Луи Джон Рэд, был по происхождению англичанином. В 1883 году он приехал в Америку и нашел здесь обширное поле деятельности, сотрудничая в основном с нью-йоркским журналом «Сан». Его плакаты отличались высоким профессионализмом. Не случайно он устраивал выставки своих плакатов, причем выставлял их и в Париже на престижном «Салоне ста», куда доступ был открыт только для известных художников. В числе его многочисленных плакатов есть портрет художника в полный рост с палитрой в руках, на котором он, по-видимому, изобразил самого себя. Рэд также сотрудничал с журналом *Скрибнер*, сделав для него рождественский плакат.

Вскоре к производству художественного плаката подключилась группа довольно значительных художников. Плакатные фирмы создавались не только в Нью-Йорке, но и в других крупных городах Америки — Сан-Франциско, Бостоне, Чикаго, Филадель-

фии. Автором замечательных плакатов был Уилл Бредли¹. Он родился в Спрингфилде, штат Массачусетс, а затем переехал в Чикаго, где стал владельцем журнала *Чеп бук*. В своей манере и стиле Бредли подражал английскому графику Обри Бёрдсли, мастеру гротескной черно-белой графики. Как и Бёрдсли, он помещал сюжеты в изысканную рамку на манер средневековой иллюминированной рукописи. Как и Бёрдсли, он помещал под рисунком текст, набранный художественным шрифтом. В плакатах Бредли появляются гротескные театральные маски. Большую популярность получил его плакат *Поцелуй* (1896), на котором играющий всеми цветами радуги павлин нежно целует девушку в белом платье. Оригинальным в художественном отношении был рекламный плакат *Голубая леди*, в котором фигура выделялась изысканной белой линией. Впоследствии журнал *Чеп бук* тиражировал эту тему — в нем появились также *Красная леди*, *Черная леди*. Иными словами, в журнале доминировал культ женской красоты, грации и изысканности.

В 1886 Бредли оставил Чикаго и вернулся в родной Спрингфилд, где он начал издавать журнал *Бредли: его книги*. Стиль, который он использовал в своем журнале, был во многом близок английским прерафаэлитам. Среди американских художников-плакатистов Бредли более, чем другие, был близок к модерну с его стремлением к эстетизму, фантастической тематике и изысканному рисунку. Работы Бредли представляют собой прекрасный образец американского варианта прерафаэлизма, они колоритны, красочны, фантастичны.

В числе других американских последователей Бёрдсли был его соученик Джордж Скотсон-Кларк, плакаты которого выделяются живописными женскими образами — *Леди Ирис*, *Леди павлиньих перьев*. Среди художников можно назвать имена Джозефа Гоулда, Джона Слоуна, Эрнста Хаскелла, Максфилда Парриша. Примечательно, что среди американских графиков появляется одна из первых профессиональных женщин-художников — Этель Рид, работавшая для *Санди Геральд* в Бостоне.

Американские художественные плакаты не были большими по размерам, так как они выставлялись в витринах магазинов, а не на плакатных щитах. Их размеры варьировались от 42 на 82 см до 84 на 164 см, они появлялись ежемесячно, в соответствии с выходом журналов.

Хотя каждый художник отличался индивидуальной манерой, общий стиль американского плаката был близок модерну. В нем проявлялись выразительность и изящество линии, декоративность, изысканность, юмор. Правда, американские плакаты того времени лишены эротизма, характерного для английских или французских плакатов. Американская девушка или молодая женщина должна была быть прежде всего спортсменкой, физическая сила исключала сексуальность. Поэтому в американском плакате, в отличие от европейского, мы не найдем традиционных флегматичных красоток, которые демонстрируют моду или макияж. Но зато здесь было много рекламы физической культуры и спорта — игроки в регби или бегуны на дистанции с препятствиями, любители велосипедных прогулок и кулачных боев.

Главная особенность художественного плаката, в отличие от коммерческого, заключалась в том, что центральную роль в его создании играл художник, его фантазия, стиль, мастерство. Теперь на плакате фигурировало только его имя, тогда как название типографской фирмы исчезло, поскольку типография была только техническим средством для воплощения замысла художника.

В американском художественном плакате порой присутствовала изрядная доля сентиментальности, в частности в изображении детей. В особенности это было присуще Сэмюэлу Шмукеру. Он получил хорошее художественное образование, изучал технику

¹ О его творчестве см.: Wong R. Will H. Bradley, American Artist and Craftsman (1868—1962). New York, 1972.

гравюры. Главной темой его плакатов и поздравительных открыток была «девочка-бабочка», очаровательное создание с яркими крылышками: она порхает с ветки на ветку, с цветка на цветок, сидит в рюмке, мочит крылышки в вине т. д. Издавал Шмукер также плакаты, приуроченные к праздникам — Рождеству, дню Святого Валентина, Хэллоуину. Плакаты Шмукера были яркими, декоративными, но их портила чрезмерная слащавость.

Художественный плакат отличался от коммерческого тем, что рекламировал некоммерческий товар. В американском художественном плакате на первом месте находились книга, процесс чтения. Довольно скоро издательские фирмы поняли, что издание плакатов с рекламой книги способствует не только продаже книг, но и повышению ее художественного качества. Поэтому к плакатному делу стали приобщаться издательские фирмы, которые рекламировали книгу. Девушка с книгой в руке, женщина за чтением книги или журнала стали символом высокого интелектуализма и вызывали симпатии зрителей.

Кроме того, одним из самых популярных сюжетов американских плакатов был спорт, в частности, недавно изобретенный велосипед. Он стоил дорого, и поэтому плакаты призывали не покупать велосипеды, а пользоваться ими, брать их в наем. Езда на велосипеде в одиночку, вдвоем или целой группой была новым способом развлечения, и поэтому велосипед занимал, пожалуй, одно из первых мест в американском художественном плакате на спортивные темы. Казалось, вся Америка — мужчины и женщины, дети и взрослые — оседлали велосипед. Велосипед был новинкой, он быстро эволюционировал, становился доступным всем. Поэтому ему отдавали предпочтение как средству физического и интеллектуального развлечения. Велосипедные плакаты во всем их разнообразии были главным техническим открытием эпохи. Многие художники делали плакаты с рекламой велосипедов, включая Пенфилда и Кокса. Даже артистический Бредли сделал четыре плаката для велосипедной компании «Виктор».

Некоторые рекламные фирмы стали объявлять конкурсы плакатов. Так, компания в Хартфорде (Коннектикут) проводила конкурсы на плакаты с велосипедами и велосипедистами, выплачивая довольно высокие премии победителям. Обычно победителем был Максфилд Парриш, который сам овладел приемами велосипедной техники. Журнал *Биринг* в особенной мере специализировался на велосипеде; художник Чарлз Кокс изобразил шесть велосипедисток, несущихся на большом велосипеде, причем каждая из них на ходу читает книгу или журнал (1896). В этом отношении американский художественный плакат опережал французскую продукцию, где главным мотивом оставались не спорт, а мода и эротизм.

Замечательное собрание художественных плакатов конца XIX века собрано в Музее Метрополитен. Музейный каталог¹ представляет работы 125 американских художников за период с 1893 по 1896 год. За это сравнительно короткое время было создано довольно много работ высокой художественной ценности.

Художественный плакат, в отличие от коммерческого, ориентировался в большей части на предметы интеллектуального спроса. Сюда включались развлечения — от чтения до театральной драмы. Большой интерес представляет театральный плакат этого времени, хотя он находился в начальном периоде своего становления. Широко использовался художественный плакат для привлечения публики в цирк, и поэтому цирковой плакат тоже привлекал художников своей динамикой.

Американский художественный плакат 1890-х годов не был простым подражанием европейскому плакату. С первых своих шагов он заявил о своем своеобразии и орга-

¹ American Art Posters of the 1890s in the Metropolitan Museum of Art / ed. by D. Kiehl. New York, 1988.

нической связи с национальной тематикой — бытом, модой, занятиями и интересами американцев. Все это делает плакат значительным документом культурной истории.

Более того, американский художественный плакат существенно отличался от французского или английского плаката этого времени. Это связано с тем, что главным спонсором и патроном американского плакатного искусства были издательства и журналы, что определило тематику и стилистику плакатов — большинство из них рекламировало чтение и книгу, довольно часто сами плакаты служили обложками книг. Во Франции главными темами плакатов были театр, варьете, кабаре. Именно театр и кабаре создали искусство французского художественного плаката. В Англии существовал прекрасный художественный плакат¹, но основными спонсорами плакатной индустрии там были транспортные и железнодорожные компании, поэтому доминировали плакаты, связанные главным образом с путешествиями и путешественниками.

В американском искусстве конца XIX — начала XX века, как и в других европейских странах, сказалась тенденция к эстетизму. Эта тенденция связана, конечно, не только с плакатом, но здесь она проявилась особенно ярко и стала признаком обиходной, повседневной культуры. Однако художественный плакат просуществовал недолго, не больше одного десятилетия. Своими творческими находками он привлекал публику к книгам и журналам, был успешной рекламой. Не случайно некоторые издательства рассылали своим подписчикам плакаты бесплатно. Уже в первой декаде XX века художественный плакат был поглощен коммерческим и стал средством потребительской культуры. В первые годы XX столетия реклама рубашек, путешествий, развлечений заглушила художественную рекламу. А за коммерческой рекламой последовали военные плакаты Первой мировой войны. Собрания коммерческих плакатов, реклама продуктов, жевательной резинки и прочих символов американского изобилия сохранились и до сегодняшнего времени, они выставляются, продаются, коллекционируются любителями и представителями коммерческих компаний².

В условиях Великой депрессии эстетизм перестал быть популярным, его, как мы знаем, сменила эстетика Школы «мусорных ведер». Социальный реализм, господствующий в этот период американской истории искусства, критически относился к жанру плаката. В последующем искусство поп-арта гальванизировало плакат, превратив его в коммерческую рекламу. Поэтому период конца XIX — начала XX столетия оказался уникальным и неповторимым явлением в истории американской плакатной графики, он продемонстрировал наличие в нем изощренных стилистических поисков, в частности стиля модерн.

Как утверждают американские критики, художественные плакаты 1890-х годов оказали влияние на коммерческий плакат и графику XX века. Но дух артистического эстетизма, который господствовал в американских художественных плакатах последнего десятилетия XIX века, уже никогда не возродился в американской графике.

¹ См.: Английский литографический постер. Из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина / авт.-сост. И. А. Никифорова. М., 2009.

² См.: American Advertising Posters of the 19th Century / ed. by M. Black. New York, 1976.

Глава VIII

ШКОЛА «МУСОРНЫХ ВЕДЕР»: БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ

«Позолоченный век» с его прославлением красоты, связанной с богатством, недолго просуществовал в искусстве Америки. Вскоре против него возникло движение демократически настроенных художников. Во главе его стояли Роберт Генри и группа художников, получившая название «Восьмерка»¹. В нее входили Джон Слоун, Морис Прендергаст, Джордж Лакс, Эверет Шинн, Артур Дэвис, Уильям Глаккенс и другие, которых объединило неприятие академизма и снобистского искусства «Позолоченного века». Их искусство оказалось антиподом эстетики богатства и расточительства, оборотной стороной позолоченной медали. Художники «Восьмерки» изображали сцены нью-йоркской жизни: посетителей пятицентовых кинотеатров, бездомных, сцены в метро, ресторанах, участников кулачных боев, толпы людей на улице. Это был эпос повседневной жизни со всеми ее радостями и печалью. Критика назвала выставку их работ живописью «мусорных ведер», а ее участников — «апостолами безобразного».

«Восьмерка» состояла из молодых художников, которые учились в Пенсильванской Академии художеств. Потом почти все они переехали в Нью-Йорк, были связаны с различными журналами, в которых работали в качестве иллюстраторов. Начало века было расцветом журналистики, и поэтому художники-реалисты обладали острым глазом, вкусом к новостям и способностью наблюдать характерные детали реальной жизни большого юрда.

Лидером движения был Роберт Генри (1865—1929). Его жизнь тесно связана с историей Америки. Он родился и вырос в Небраске, где его отец, Джон Коза, был фермером. Жизнь в Небраске была сложна, фермерам приходилось защищать плоды своего труда от набегов индейцев, грабивших посевы, и от ковбоев, угонявших скот. В одной из стычек с грабителями отец застрелил угонщика скота. Чтобы избежать преследования, семья бежала сначала в Нью-Йорк, а потом в Атлантик-Сити; там Роберт Анри Коза и стал Робертом Генри.

В 1886 году Роберт Генри поступил в Пенсильванскую академию художеств, где его преподавателем был Томас Аншуц, ученик Томаса Икинса. Здесь Роберт Генри прочно усвоил уроки реализма. Через два года он отправился во Францию, где на него большое впечатление произвела живопись Эдуарда Мане. Вернувшись в Америку в 1891 году, Роберт Генри поселился в Филадельфии; его мастерскую по адресу 806 Уолнат-стрит, вскоре превратившуюся в клуб и лекционный зал одновременно, с энтузиазмом посещали талантливые молодые художники.

¹ Подробный и обстоятельный анализ творчества художников «Восьмерки» содержится в кн.: Матусовская Е. М. Американская реалистическая живопись. Очерки. С. 52—115.

Роберт Генри провозглашал эстетическое богатство американской повседневной жизни, он видел особый эстетический смысл в небоскребах, в городской толпе, в жизни большого города. Художник незаурядного реалистического дарования, он писал портреты простых людей самых разных национальностей. В 1905 году он получил премию Художественного института в Чикаго, в 1906-м — стал членом Национальной академии рисунка. Но Академия невысоко ценила произведения реалистов, и поэтому Роберт Генри самостоятельно организовал серию выставок антиакадемической направленности.

Роберт Генри был талантливым педагогом. В 1899 году он получил место преподавателя в Нью-Йоркской школе искусств, а в 1904 году основал в Нью-Йорке собственную школу. Он сыграл большую роль как реформатор художественного воспитания. У него учились многие молодые художники, ставшие впоследствии знаменитостями: Эдвард Хоппер, Рокуэлл Кент, Джордж Беллоуз и многие другие. Его рассуждения об искусстве и советы художникам собраны в книге *Дух искусства*.

Одним из ярких представителей «Восьмерки» был Джон Слоун (1871—1951). Его, начинающего журналиста, к занятиям живописью склонил Роберт Генри, ставший его наставником и другом. Первоначально Слоун занимался графикой, но затем под влиянием Генри обратился к живописи. Объектом его работ была жизнь на улицах Нью-Йорка: вокзалы, парикмахерские, кабачки, гостиницы, трущобы. Город со всем его разнообразием типажей, определенным ритмом жизни стал для Слоуна источником большинства его картин, его эпосом и поэзией. Не случайно его называли американским Хогартом — работы Слоуна отличались наблюдательностью и критической направленностью. Он внимательно наблюдал жизнь Манхэттена, изображая характерные бытовые сцены, как, например, в картине *Воскресенье. Девушки сушат волосы* (1912). Показанная на выставке «Армори шоу», эта картина удостоилась похвалы президента Теодора Рузвельта. Ученик Роберта Генри, Слоун пошел дальше своего учителя, его мировоззрение эволюционировало к социалистическим взглядам. Слоун сыграл большую роль в формировании демократической направленности американского искусства начала XX века.

Еще одним членом «Восьмерки» был талантливый художник Уильям Глаккенс (1870—1938). Вначале он тоже занимался журналистикой, считая, что «только фотографический глаз может принести успех». Во время испанско-американской войны он был корреспондентом одной из филаделфийских газет на Кубе. Это принесло ему славу храброго военного корреспондента и материальный достаток, позволивший стать независимым корреспондентом в Нью-Йорке.

Постепенно Глаккенс отошел от журналистики ради живописи. Он учился на работах Халса, Гойи, французских импрессионистов, используя их технику для изображения американской реальности, сцен в ресторанах, цирке и театре. Глаккенс нарушил американское табу, изображая обнаженную натуру (*Обнаженная с яблоком*, 1905). Он обладал острым чувством характерного, что проявилось в *Портрете жены художника* (1905) или картине *Покупательницы* (1908). На выставке «Восьмерки» в 1908 году эти работы были признаны вульгарными критикой, привыкшей к традиционной идеализации женского образа.

В 1912 году он получил возможность проявить себя не только как художник, но и как коллекционер. Доктор Альберт Барнс, с которым Глаккенс вместе учился в Филадельфии, изобрел лекарство от насморка — эргирол, что сделало его миллионером. Барнс поручил Глаккенсу купить для него картины французских импрессионистов. Всего за 20 тысяч долларов Глаккенс приобрел известнейшие картины Ренуара, Дега, Ван Гога, Сезанна, которые составили основу знаменитой коллекции Фонда Барнса в Филадельфии.

Настоящим воплощением американского духа с его непоседливостью, динамизмом, буйной веселости и шутливости был Джордж Лакс (1867—1933). Он происходил из ин-

телигентной семьи, мать его была художницей, брат — скрипачом. Но его всегда тянуло к профессиям, связанным с тяжелым физическим трудом — он называл себя углекопом, рассказывал о своих занятиях профессиональным боксом. Все это было чистой фантазией. На самом деле он был журналистом, работал сначала в Филадельфии, а затем в Нью-Йорке, был военным корреспондентом на Кубе во время испанско-американской войны.

Уроки живописи Лакс получил у Роберта Генри. Героями его картин были, как правило, дети, играющие на улицах и в трущобах большого города (*Игруньи*, *Мальчик-разносчик*), нищие, бродяги, пьяницы, проститутки. Вслед за Икинсом, он много писал на темы спорта (*Нокдаун*, *Между раундами*, *Борцы*).

В 1905 году он написал серию своих лучших картин: *Старая герцогиня* — грязно одетая женщина с красным носом, *Маленькая модистка*, *Доки Ист-Сайда*. Быть может, порой ему не хватало усидчивости и сосредоточенности, работы над композицией или цветом. Тем не менее в его картинах чувствуется энергия и экспрессия.

Еще одним членом группы «Восьми» был Эверетт Шинн (1876—1953). Он приехал учиться в Филадельфию, но вместо занятий в техническом колледже стал посещать Пенсильванскую академию художеств. Он сдружился с Лаксом и, как и Лакс, зарабатывал себе на жизнь трудом журналиста. В 1900 году Шинн отправился в Париж, где открыл для себя творчество Дега. Шинн много работал для журналов, в том числе и для самых модных, как *Харпере Уикли*. В отличие от других членов «Восьмерки», Шинн не отказывался от заказов на портреты. В поздние годы его интересовала монументальная живопись, некоторое время он работал в театре и кино.

Члены «Восьмерки» не были революционерами в искусстве, их объединяла любовь к городской жизни, эстетизация повседневности. Но они реформировали язык искусства; традиционное, бытовое и даже уродливое они сделали предметом любования. И, что самое главное, они приучили публику получать удовольствие от всего этого. Об этой эстетической функции членов «Восьмерки» писал Рокуэлл Кент, который был их современником и сам ощущал очистительное воздействие их искусства. «В первые годы второго тысячелетия нашего века движение независимых художников безусловно доминировало в культурной жизни Нью-Йорка. Я назвал это движение за обновление искусства, а не за революцию в искусстве, ибо его ведущими представителями являлись гуманисты реалистического толка: Генри, Слоун, Лакс, Глаккенс и другие члены группы «Восьмерка» и их последователи — ученики Роберта Генри. Относясь с глубоким уважением к еще жившим в то время Уинслоу Хомеру и Томасу Икинсу и к реалистам прошлого, представленными Мане, Дега, Курбе и Домье, они не отвергали традиционный язык искусства, а, отбрасывая сентиментальные клише, к которым свели его академики, стремились лишь к его очищению и обновлению»¹.

Любопытно, что найдя свой язык и темы, художники «Восьмерки» редко подражали европейской живописи. Характерно, например, что французский импрессионизм не оказал на них почти никакого влияния. Как отмечает Е. Матусовская, «важным отличием этих художников от импрессионистов было то, что они никогда не ставили перед собой чисто художественных задач. В частности, они совершенно не интересовались проблемами передачи солнечного света. Если им было необходимо изобразить солнечный день, они естественно пользовались теми открытиями, которые импрессионисты сделали достоянием и словарем всех художников»². Гораздо больше внимания они уделяли движению, положению фигур во время спортивных соревнований или во время работы. Динамика жизни занимала их в большей степени, чем эстетика света.

¹ Кент Р. Это я, Господи. М., 1966. С. 253—254.

² Матусовская Е. М. Американская реалистическая живопись. С. 101.

Художники «Восьмерки» были людьми с разными биографиями, разными характерами, владеющими разными техническими и стилистическими приемами. Но тем не менее в их творчестве было много общего по духу, настроению, восприятию жизни. Почти все они занимались в молодости журналистикой, работали в газетах и журналах. Этот репортерский стиль работы отразился в их живописи, в постоянном стремлении открывать новые темы, новые сюжеты. Они никогда не останавливались на достигнутом, не повторяли себя. Жажда нового и радость первооткрывателей делали их творчество школой реалистического видения мира, которое легло в основу американского искусства XX столетия.

Выступая против академического искусства, художники проводили свои выставки, организатором которых был Роберт Генри. Первая из них в 1901 году не вызвала большого интереса ни у публики, ни у прессы. Вторую, открывшуюся через три года в Национальном клубе искусств Нью-Йорка, пресса уже не обошла вниманием, но мнения были скорее отрицательными и критическими. Газеты писали, что это «выставка, в которую никогда не заглядывает радость». Художников стали называть «разгребателями грязи».

В 1908 году выставка «разгребателей грязи» открылась в галерее Уильяма Макбета. На ней были представлены восемь художников, включая примкнувших Эрнеста Лоусона, Артура Дэвиса и Мориса Прендергаста, что и дало объединению название «Восьмерка». На этот раз выставка собрала большую публику, у галереи стояла толпа, и полиция вынуждена была организовывать очередь. Успех превзошел все ожидания — после Нью-Йорка выставка переехала в Бостон и Филадельфию, где тоже имела бурный успех.

Характерно, что работы художников «Восьмерки» демонстрировались не в модных галереях, а в помещениях, доступных для широкой демократической публики. Так, следующая групповая выставка состоялась в апреле 1910 года в помещении склада на Западной 35-й улице, в ней приняли участие новые члены, ученики Генри, — Беллоуз, Хоппер, Кент, которые формально не были членами «Восьмерки», но были близки ей по демократическому духу.

Финалом войны художников «Восьмерки» против академического искусства была выставка 1913 года, получившая название Арсенальной, или «Армори шоу». Этот момент в развитии независимого искусства очень точно отразил Рокуэлл Кент: «Нормы Академии отражали вкусы имущего класса, покупавшего ее картины. Торговцы картинами приспособились к вкусам покупателей. Чувствуя все растущую неудовлетворенность клиентов мазней академиков, они бросились искать новинки, реально учитывая при этом культурный престиж Европы. В тот период истории нашей страны реализм, олицетворяемый зачинателями движения независимых, не мог завоевать длительного признания. И движение, ставившее во главу угла свободу, создавало лишь условия для своего распада»¹.

Оценивая значение этого объединения, авторы книги *Американская живопись: 1900—1970* пишут: «“Восьмерка” стала одним из самых энергичных движений в американском искусстве. Сражение за реалистическое искусство, которое вели Генри и Школа “мусорных ведер”, было выиграно, и таким образом наиболее жизненная художественная школа утвердила себя в Америке»².

Традиции реализма, развитые Школой «мусорных ведер», получили дальнейшее развитие. В ближайшие десять лет эстафета попала в руки одного из учеников Генри — Эдварда Хоппера (1882—1967). После обучения в Нью-Йорке, Хоппер в 1906 году отправился Европу, чтобы завершить там свое образование и познакомиться с евро-

¹ Кент Р. Это я, Господи. С. 254.

² American Painting: 1900—1970. New York, 1970. P. 20.

пейским искусством. Он побывал во Франции, Англии, Бельгии, Голландии, Германии. Вернувшись на родину, Хоппер испытал разочарование страной, но вместе с тем проникся уверенностью в своем призвании художника. Сначала он занимался гравюрой, а в 1920-е годы перешел к акварели и масляной живописи.

В это время определилась главная тема его творчества — одиночество человека на фоне индустриального пейзажа. Он был как бы предшественником экзистенциалистской философии в живописи. Сюжетами его картин стали конструкции мостов, фабричные трубы, бесконечные автострады, прокопченные локомотивы, автомобили и бензозаправочные станции. В отличие от других художников, Хоппер не упивался красотами и железной логикой конструкций, он был далек от того, чтобы романтизировать технику. С другой стороны, он, как никто другой, показал своеобразие нового, индустриального пейзажа.

В этом пейзаже человек одинок. Он редко живет у себя дома, а находится в отелях, барах, кинотеатрах. Эта обстановка отражена в его картинах *Комната в отеле*, *Полуночники*, *Отель у железной дороги*. Стены комнат, офисов или баров не соединяют, а разделяют людей. Люди живут и умирают в одиночестве, в отчуждении друг от друга.

Особую роль в картинах Хоппера приобретает свет. В отличие от художников «Восьмерки», его картины яркие, он часто прибегает к контрасту цветов, к разнообразию освещения в различное время дня и ночи. Но вместе с тем свет у Хоппера отличен от света французских импрессионистов. У них — вибрирует, живет, играет, дышит, создает новые формы окружающих предметов. Хоппер не интересуется нюансами цвета, их переходами и оттенками. У него свет и цвет — прочная и далеко не всегда прозрачная субстанция. Соотношения цветов у него основаны не на принципах гармонии, а не резких контрастах, вопиющих диссонансах. Но это придает картинам яркость и интенсивность цветового звучания.

Хоппер был наследником художников «Восьмерки», но вместе с тем и их продолжателем. Он отказался от их динамизма, мозаичности, эклектики, но вместо этого добился в своих картинах состояния стабильности, уравновешенности, прочности. Время в его картинах как бы застывает, уступая место тревожащей доминанте пространства. Через его творчество американский реализм находит новые, неизведанные пути к возрождению и развитию. От Хоппера дорога ведет к символическому реализму Эндрю Уайета, который высоко ценил Хоппера и вместе с Икинсом называл его своим любимым художником.

Со школой Роберта Генри связан еще один художник реалистического склада — Рокуэлл Кент (1882—1971). Кенту не пришлось принимать участие в знаменитых выставках художников «Восьмерки», с которыми, впрочем, он был хорошо знаком. По совету Роберта Генри он покинул Нью-Йорк и поселился в маленькой рыбацкой деревушке на острове Монхегане. Здесь он вел трудовую жизнь, рыбачил, строил лодки. Вместе с тем здесь он создал свои первые пейзажи, отражающие суровость северного края. В 1907 году он выставил их в Нью-Йорке и получил положительные отзывы критики.

С 1910 года Кент начал заниматься графикой, и с этого времени графические работы становятся, пожалуй, наиболее успешной стороной его творчества. Рокуэлл Кент много путешествовал, открывая для себя то одну, то другую часть света: Аляску, Огненную Землю, Ирландию, Гренландию. Путешествия стали столь же неотъемлемой частью его жизни, как и художественное творчество.

Пожалуй, наиболее удачной областью творчества Кента является книжная иллюстрация. Он создал иллюстрации к *Моби Дику* Мелвилла, *Листьям травы* Уолта Уитмена, пьесам Шекспира, *Декамерону* Боккаччо. В них его стиль напоминает черно-белые гравюры Уильяма Блейка, но, в отличие от философской символики и провидческих картин Блейка, гравюры Рокуэлла Кента реалистичны.

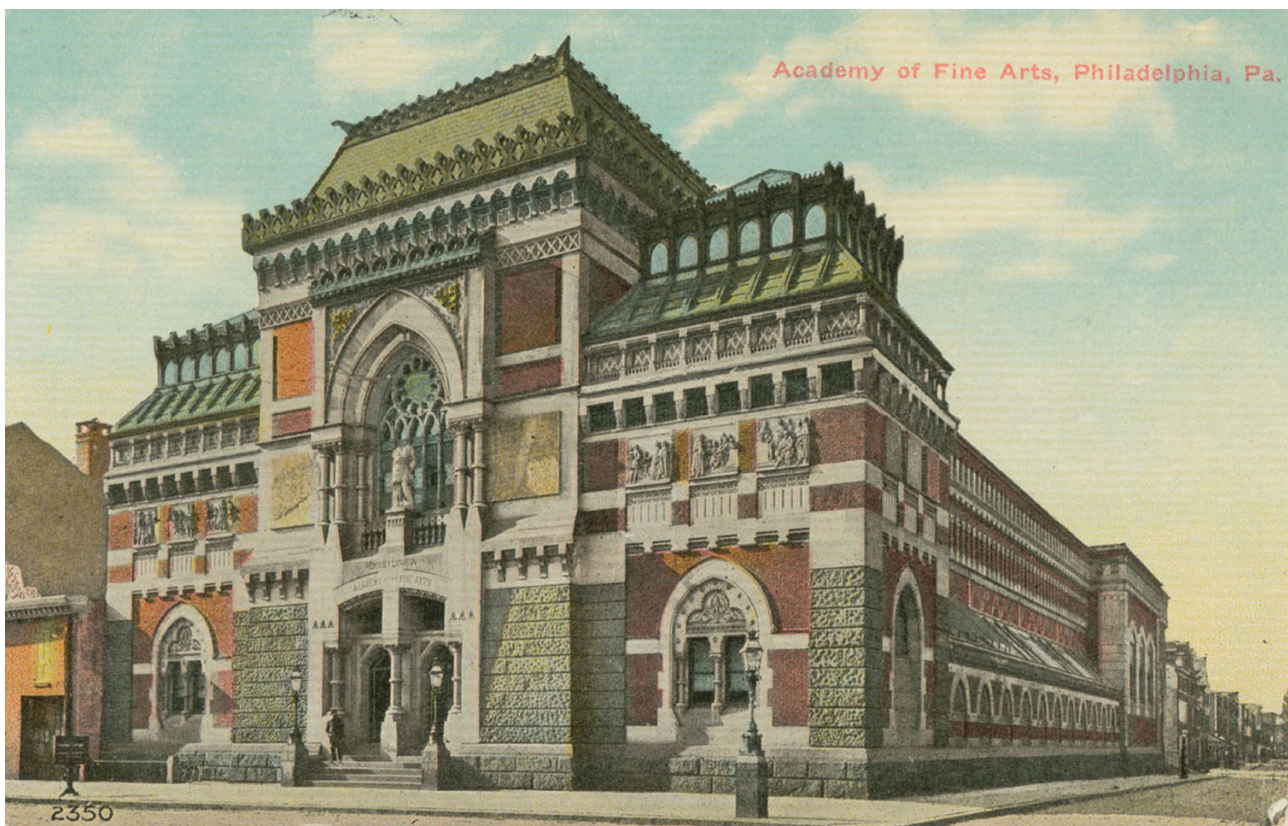
Наряду с художественным творчеством, Кент занимался общественным деятельностью, выступал в защиту мира, часто выставлялся в Советском Союзе, стал почетным членом Академии художеств СССР. В какой-то мере активная международная деятельность, бесконечные поездки по миру привели к отторжению Рокуэлла от Америки. В современных обзорах американской истории искусства имя Кента упоминается редко и только в связи с деятельностью «Восьмерки». Тем не менее Кент был тесно связан с Америкой, ее традициями, ее корнями. О своей жизни, об отношении к миру и к Америке он написал в автобиографической книге *Это я, Господи!* (1955), используя в качестве заголовка строки негритянского спиричуэлса.



Мэтью Пратт. Американская школа. 1765. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Старое здание Пенсильванской академии художеств в Филадельфии



Здание Пенсильванской академии художеств в Филадельфии



Джеймс Эббот Макнейл Уистлер. Ноктюрн в синем и золотом. Старый мост в Баттерси. 1872—1875. Галерея Тейт, Лондон



Уинслоу Хомер. Пленные с фронта. 1866. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Уинслоу Хомер. Вест Пойнт. 1900.
Художественный институт Стерлинга и Франсин Кларк, Вильямстоун, Массачусетс



Уинслоу Хомер. Карнавал. 1877. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Томас Икинс. Между раундами. 1899. Художественный музей, Филадельфия



Томас Икинс. Клиника Гросса. 1875. Медицинский колледж Университета Томаса Джефферсона, Филадельфия



Джеймс Эббот Макнейл Уистлер. Аранжировка в сером и черном: портрет матери художника. 1871—1872. Лувр, Париж



Джон Сингер Сарджент. **Мадам Х (Портрет госпожи Готро).** 1884.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



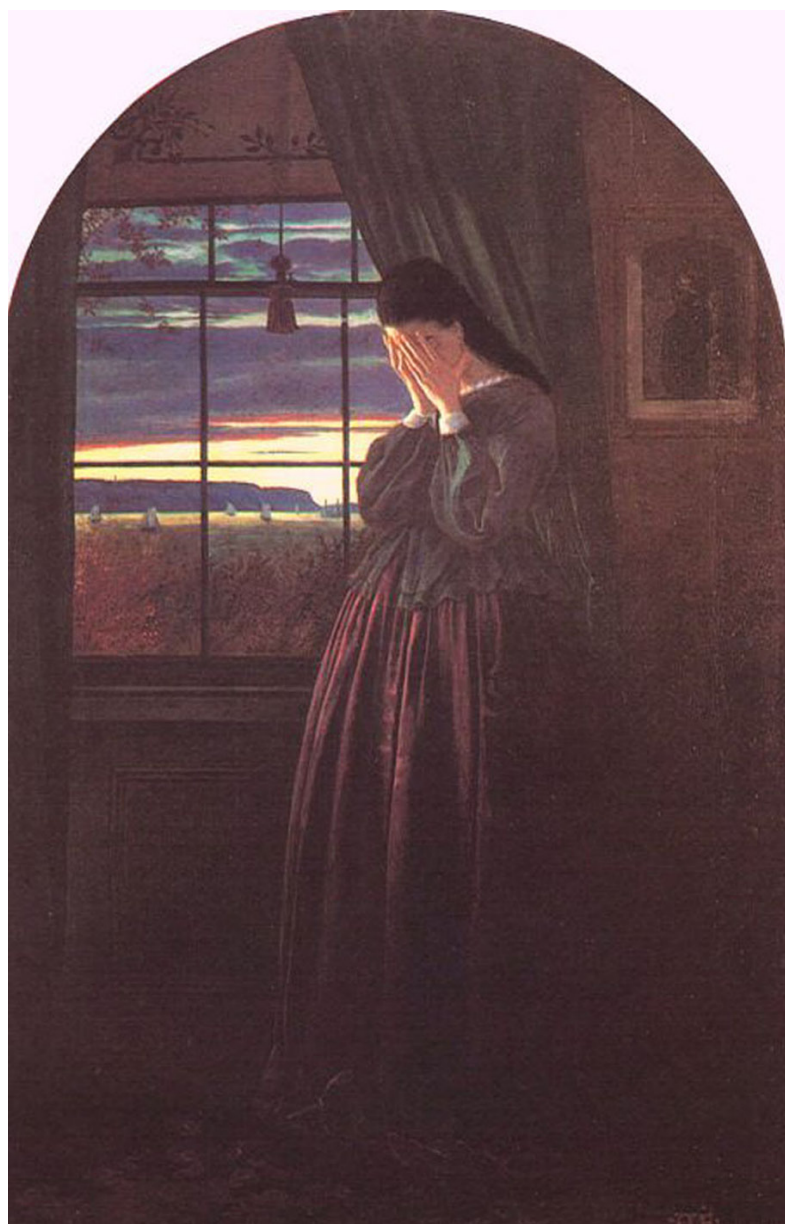
Джеймс Эббот Макнейл Уистлер. Гармония в синем и золоте. Комната павлинов.
1876—1877. Галерея Фир — Смитсоновский институт, Вашингтон



Джон Сингер Сарджент. Портрет Изабеллы Стюарт Гарднер. 1888.
Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон



Уильям Меррит Чейз. Дружеский визит. 1895.
Национальная галерея искусства, Вашингтон



Томас Фаррер. Ушел. 1860



Луис Комфорт Тиффани. Магнолии. Витраж. Около 1886.
Музей американского искусства Чарлза Хосмера Морса, Уинтер Парк, Флорида



Луис Комфорт Тиффани. Кормление фламинго. Витраж. Около 1892.
Музей американского искусства Чарлза Хосмера Морса, Уинтер Парк, Флорида



Эдвард Пенфилд. Май. Плакат для журнала «Харпер». 1896. Цветная литография



Джозеф Лейендекер. Август. Плакат для издательства «Зе сентюри». 1896. Цветная литография

EXPOSITION SPÉCIALE DE SOIXANTE NOUVELLES
AFFICHES INÉDITES de

LOUIS RHEAD



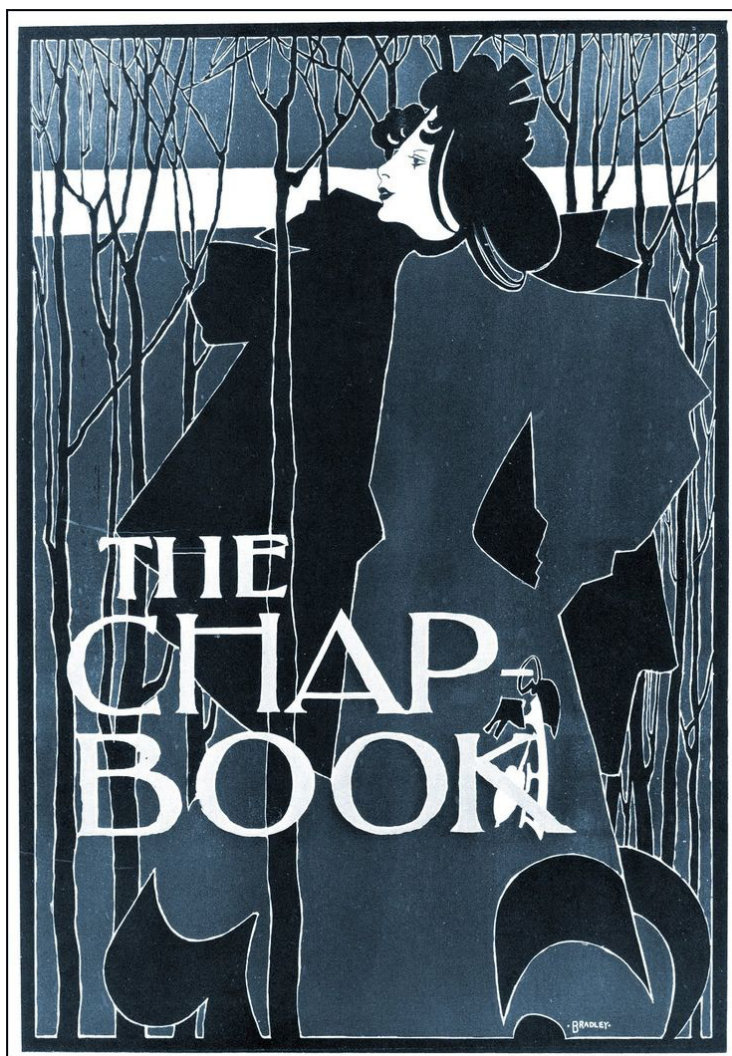
SALON DES CENT

31, Rue Bonaparte Paris

DU 20 AVRIL AU 10 MAI 1897

Affiches artistiques de la Plume. 31, rue Bonaparte. Imp. Chaux. Paris. (Encre Lorrain).

Луи Джон Рэд. Выставка шестидесяти новых плакатов.
Афиша выставки в «Салоне ста». Париж, май 1897



Уилл Бредли. Голубая леди. Плакат для журнала «Чеп бук». 1894. Цветная литография



Уилл Бредли. Поцелуй. Плакат для журнала «Бредли: его книги». 1896. Цветная литография, ксилография



Эдвард Пенфилд. Велосипеды Стерна. Плакат. 1897. Цветная литография



Эрнст Хаскелл. Рождество. Плакат для журнала «Труз». 1896. Цветная литография



Уильям Глаккенс. В ресторане «У Мукена». 1905. Художественный институт, Чикаго



Роберт Генри. Танцовщица в желтой шали. 1908. Художественная галерея, Колумбус, Огайо



Джон Слоун. Пятая авеню. 1909. Пенсильванская академия художеств, Филадельфия



Джон Слоун. Ночь выборов. 1907.
Мемориальная галерея Университета Рочестера, Нью-Йорк



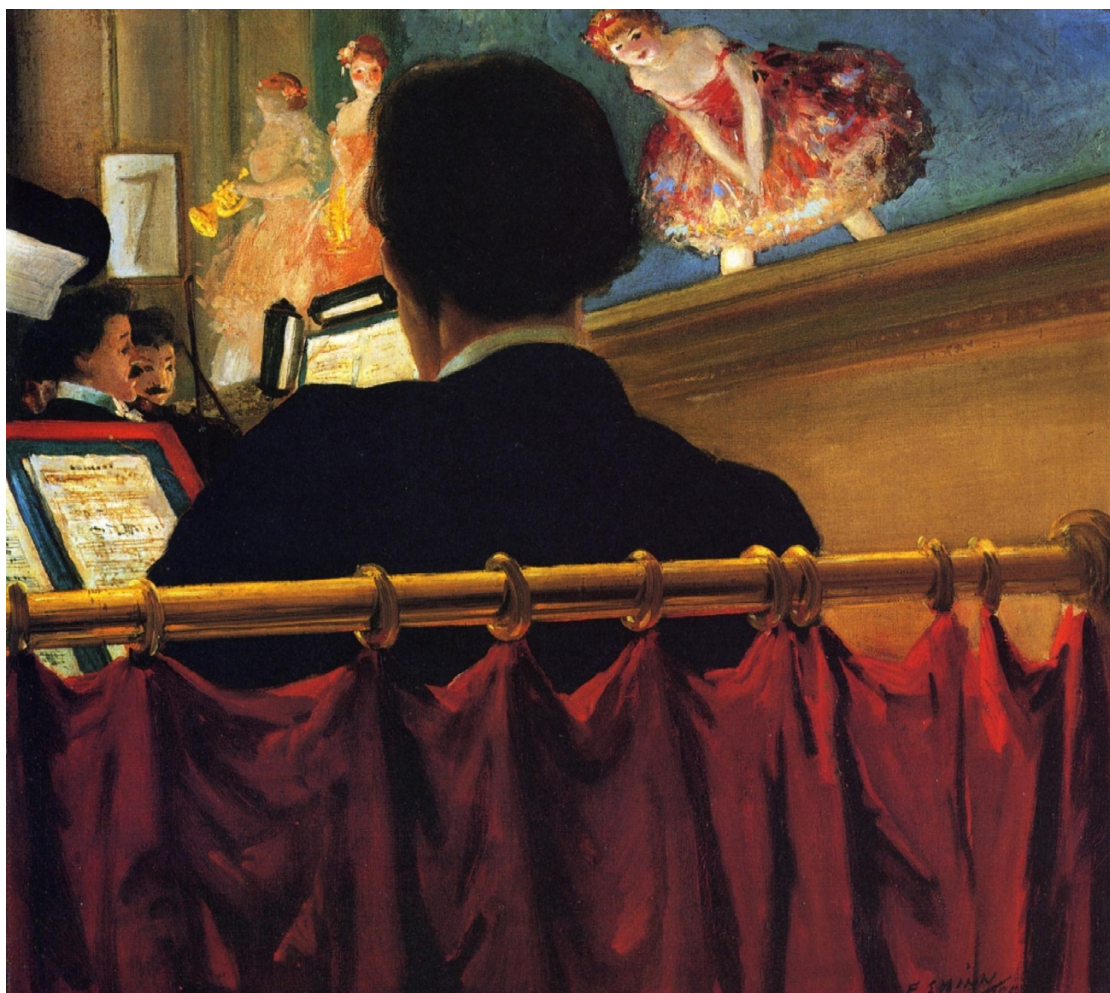
Уильям Глаккенс. «Риф Гарденс» в Хаммерстейне. 1901. Музей американского искусства



Джордж Лакс. Борцы. 1905. Музей изящных искусств, Бостон



Джордж Беллоуз. **Сорок два мальчишки.** 1907. Галерея Коркоран, Вашингтон



Эверетт Шинн. **Оркестровая яма театра Старого Проктора на Пятой авеню.**
1906—1907. Частное собрание



Джордж Беллоуз. Докеры. 1912. Музей Майера в женском Рандольф-Мейсон-колледже, Линчбург, Виргиния



Джордж Беллоуз. Поединок в клубе «Шарки». 1909. Музей искусств, Кливленд



Рокуэлл Кент. Охотник. Музей американского искусства, Уитни, Нью-Йорк



Морис Прендергаст. Сцена на пляже. Около 1910—1913.
Художественный музей Вильямс-Колледжа, Вильямстоун, Массачусетс



Эдвард Хоппер. **Приближаясь к городу.** 1946. Коллекция Филлипс, Вашингтон



Эдвард Хоппер. **Комната в Нью-Йорке.** 1932. Картинная галерея штата Небраска, Линкольн



Эдвард Хоппер. **Полуночники (Ночные птицы).** 1942. Художественный институт, Чикаго



Эдвард Хоппер. **Дешевый ресторан.** 1929. Частное собрание, Нью-Йорк

Глава IX

«АРМОРИ ШОУ» И РОЖДЕНИЕ МОДЕРНИЗМА

Считается, что США в большей мере, чем другие страны, культивировали культуру и искусство модернизма. Но прежде чем говорить о модернизме в Америке, следует как-то определить само понятие модернизма. К сожалению, это понятие довольно часто применяется слишком широко и неопределенно. В советское время это был ругательный термин; официальная критика обозначала им «упадок современного буржуазного искусства». Советские идеологи создавали пухлые обличительные тома, в которых смешивались в одну свальную кучу все направления современного искусства как проявления упадка и деградации художественной культуры. Модернизм был модной мишенью для критики западной культуры, и десятки авторов занимались опровержением модернизма, зарабатывая на этом политический капитал¹. Сегодня, говоря ученым языком, парадигма иная, в модернизме теперь видят процессы развития и прогресса.

Английский искусствовед Чарлз Харрисон, автор книги о модернизме, ссылается на три термина, которые представляются ему тесно связанными: «модернизация», «модернити» (современность) и «модернизм». «Модернизация» означает процессы, происходящие в технологии и политике XIX—XX веков, «модернити» — это отражение процесса модернизации в социальной области и образе жизни; «модернизм» — это отражение первых двух процессов в искусстве и культуре. Харрисон дает следующее определение модернизма: «Модернизм является специфической революцией в культуре XX века, порождаемой быстрым технологическим прогрессом, включающей поиски изменений и принимающей форму воинственного авангардизма и экспериментализма в искусстве»².

Модернизация технологии и экономики началась в Америке со времен индустриальной революции. За этим последовал быстрый процесс модернизма в искусстве. В начале XX века центром американского искусства, куда стекались художественные таланты из других городов Америки, становится Нью-Йорк. Еще два столетия назад это был небольшой город, уступавший место таким более развитым в экономическом и художественном отношении городам, как Филадельфия или Бостон. Но в XX веке Нью-Йорк становится самым значительным городом Америки и превращается в центр культуры и искусства. Правда, эта культура не была однородной. С одной стороны, в ней присутствовали новые художественные течения, привозимые эмигрантами из Европы: модерн, кубизм, фовизм, экспрессионизм. С другой стороны, здесь более заметно давала себя знать афроамериканская культура с ее культом джаза, пения и танца. И к тому же в Нью-Йорке расцветали поэзия, литература, журналистика. Все это по-

¹ См. изданную в «Политиздате» стотысячным тиражом книгу И. С. Куликовой *Философия и искусство модернизма*, 1980.

² *Harrison Ch. Modernism. London, 1997. P. 11.*

вращало город в центр модернистского искусства. Как пишет Роберт Хьюз, «Нью-Йорк создавал модернизм, модернизм создал Нью-Йорк».

Первая волна модернизма относится к началу XX века. Большинство из художников-модернистов, заявивших о себе в начале века, сочетали отечественный опыт с европейским авангардом. Среди них были представители самых разнообразных авангардистских течений в искусстве: футуристы (Джозеф Стелла), кубисты (Лайонел Фейнингер, Чарлз Демут), абстракционисты (Морган Рассел, Стентон Макдональд-Райт, Джорджия О'Кифф), экспрессионисты (Альфред Маурер, эмигрант из России Макс Вебер, Джон Марин, Марсден Хартли). Это было еще неоформившееся движение, которое просуществовало сравнительно недолго. Начиная с 1925 года, оно было вытеснено искусством протеста и социального реализма. Вторая волна модернизма наступает в послевоенное время, с начала 1950-х годов.

Характерно, что первая волна модернизма выбрасывает на американский берег новое, невиданное еще в Америке живописное течение — абстракционизм. Первоначально абстрактным называлось любое нефигуративное искусство, даже если художник специально не стремился к абстракции. Термин «абстракция» часто употреблялся как синоним оригинальности или концептуальности. Даже Роберт Генри, защитник и патрон реалистического искусства, не отказывался от абстракции, считая, что она носит интеллектуальный характер и способствует разнообразию в искусстве. И молодой Эндрю Уайет, который писал исключительно реалистические картины, говорил, что он не только реалист, но и абстракционист. «Некоторые любят мои картины, потому что они видят в них каждую травинку. Но они видят только половину дела. Они не слышат тона. Если соединить реализм и абстракцию, получается нечто замечательное». Но в творчестве Уайета мы не найдем ни одной абстрактной картины. Очевидно, что под абстракцией Уайет понимал не беспредметное искусство, а нечто такое, что придает смысл картине.

Работы первого поколения модернистов не порывали связи с предметностью. Так, например, красочные картины Джорджии О'Кифф изображали в абстрактной форме цветы — ирисы, петунии, подсолнечники, увеличенные до гигантских размеров. Ее пейзажи, написанные в Мексике, носят абстрактный характер, но сохраняют связь с реальностью, с закатами, холмами, скелетами животных.

Следует отметить, что корни абстракционизма лежали не в американской почве, а в зарубежном художественном опыте. На первых американских абстракционистов большое влияние оказали работы Василия Кандинского. «Абстрактное искусство родилось и выросло в Европе, а не в Америке. Его основатели имели глубокие корни в революции, которая произошла в европейском искусстве во второй половине XIX века. Мане и импрессионисты шокировали Париж нетрадиционными сюжетами, взятыми из повседневной жизни, и обескураживающими, остроумными и очаровательными экспериментами с цветом. За ними последовали Сезанн, Ван Гог и Гоген, которые перевернули с ног на голову ренессансные каноны живописи, утверждая геометрическую изысканность натуральных форм и энергичные, нереальные цвета, что насытило их искусство эмоциями»¹.

В самом начале второго десятилетия XIX века в Америке сформировались три различные школы: реализм, академизм и абстракционизм. Академизм занимался своим привычным делом — художественным образованием и выставочной деятельностью. Реализм пожинал заслуженную популярность, которой добилась Школа «мусорных ведер» (*Ashcan School*) во главе с Робертом Генри. Абстракционизм только что зарождался благодаря влиянию европейского авангарда, который шумно пропагандировал Стиглиц в своей студии «291».

¹ McCoubrey J. W. The impact of Abstraction // American Painting: 1900—1970. New-York, 1970. P. 37.

Все эти три направления создали в 1911 году общую Ассоциацию американских художников и скульпторов, объединившую под своей крышей академиков, реалистов и новоявленных абстракционистов. Сразу же встал вопрос о создании большой выставки, которая показала бы публике все сегменты американского искусства. Для этой цели был выбран комитет во главе с художником Астуром Дэвисом. Он не был крупным художником. В свое время он был членом объединения «Восьмерка» и писал реалистические картины, но затем стал частым посетителем студии Стиглица и постепенно перешел на позиции модернизма. Теперь он встал во главе выставки, которая получила название «Армори шоу» — Арсенальной, потому что для выставки было выбрано большое здание бывшего арсенала на углу Лексингтон-авеню и 25-й стрит. Официально она называлась Международной выставкой современного искусства (*International Exhibition of Modern Art*).

В большом здании в феврале-марте 1913 года было собрано 1250 экспонатов — произведений живописи и скульптуры. Артур Дэвис вместе со своим помощником Уолтом Куном решили показать на выставке не только американское искусство, но и достижения современного европейского искусства. Поэтому в 1912 году они совершили поездку в Европу и отобрали для выставки произведения Пикассо, Гогена, Матисса, Леже, Сезанна.

Если судить по отзывам очевидцев, это было грандиозное, но эклектичное предприятие, в котором участвовали все, кто хотел. Никакой отборочной комиссии не было, были представлены все школы, американское искусство соседствовало с французским отделом. На выставке впервые были широко представлены абстракционисты. Характерно, что на меню обеда для членов выставки была воспроизведена интригующая картина Марселя Дюшана *Обнаженная, спускающаяся по лестнице*. По ее поводу критики острили, что это скорее картина на тему «Лестница спускается по обнаженной». Но как бы то ни было, абстракционизм впервые получил на этой выставке право представительства. Результатом выставки была не интеграция американского искусства, как это задумывалось первоначально, а разделение школ реализма, академизма, абстракционизма — и обострение борьбы между ними.

Настоящим адептом европейского модернизма в Америке был фотограф и коллекционер Альфред Стиглиц (1864—1946). Выходец из богатой еврейской семьи в Нью-Джерси, он изучал фотографию в Германии. Стиглиц много раз ездил в Европу и привозил оттуда образцы модернистского искусства. Его собственная фотостудия в доме 291 по Пятой авеню в Нью-Йорке превратилась в клуб, где впервые в Америке можно было увидеть акварели Сезанна, Пикассо и Матисса, скульптуру Родена или Бранкузи. Он коллекционировал и работы первых американских абстракционистов. Джорджия О'Кифф, вышедшая за него замуж, под его влиянием начала писать экстравагантные абстрактные композиции. Темами ее картин были растительные формы; она рисовала крупным планом цветы, которые приобретали символический, чаще всего эротический, смысл. Находясь в Мексике, она написала череп коровы на голубом фоне, обрамленном красными полосами. Картина так и называлась: *Череп коровы. Красное, белое и голубое* (1931). Очевидно, Стиглиц не обладал большим художественным вкусом и не имел определенной художественной программы. Он был фотографом и собирал все необычное и экстравагантное. В частности, он поддерживал Марселя Дюшана.

Постепенно в Америке сформировалась довольно большая группа художников-абстракционистов. Среди них были Стюарт Дэвис, Джон Марин, Артур Доу, Марсден Хартли, Морган Рассел, Стентон Макдональд-Райт, Чарлз Демут.

Одной из первых форм абстракционизма был так называемый синхромизм, представляющий сочетание различных цветов без определенного сюжета. В этом стиле работал Стентон Макдональд-Райт, один из основателей этого течения. Ему принадлежит

картина *Абстракция спектров* (1915), представляющая комбинацию различных окружностей, раскрашенных в яркие цвета — красный, синий, оранжевый, зеленый. Морган Рассел, музыкант по образованию, строил свои абстракции как «музыкальные произведения», в которых роль музыкальных тонов играют различные цвета, сочетаемые по законам гармонии. Такова его картина *Синхромия в желтом* (1913—1914).

Влияние зарубежного искусства на первую волну американского абстракционизма очевидно. Марсден Хартли провел некоторое время в Германии и его картины, как, например, *Живопись № 50* (1914—1915), носят на себе явное влияние немецкого экспрессионизма. Джон Марин в абстрактных акварелях, посвященных Манхэттену, использует опыт французского кубизма. Молодой Джозеф Стелла в своих абстракциях (*Война света. Кони-Айленд. Масленица*, 1913—1914) исходит из открытий итальянского футуризма. Чарлз Дермут создает кубистическую абстракцию *Я видел цифру 5 в золоте* на основе поэмы Уильяма Карлоса Уильяма, инициалы которого фигурируют на картине. Сюжетом этой картины была пожарная машина под номером 5, несущаяся по городу.

Знаменательную эволюцию претерпел Стюарт Дэвис (1894—1964). Он происходил из интеллигентной семьи, его отец был редактором филадельфийской газеты и часто давал работу художникам Школы «мусорных ведер». Дэвис учился у Роберта Генри, который привил ему вкус к реалистическому и социально ориентированному искусству. Вместе с Джоном Слоуном он делал иллюстрации к повседневным сюжетам в газете *Зе Мессис* (*The Masses*). В выставке «Армори шоу» он участвовал как реалистический художник, но с годами его стиль менялся, в работах проявилась склонность к абстракции. Сам Дэвис писал в 1922 году: «Прежде всего, исполнение должно быть внеперсональным. Сюжетом может быть все, что вам нравится. Ваше произведение может выражать любые качества, которые могут быть только изобретены или найдены. Это могут быть наблюдения над характером или над чисто абстрактными качествами, но во всех случаях они должны иметь свою логику».

В картинах начала 1920-х годов Дэвис использует формы кубизма, с которым он познакомился на выставке 1913 года, приспособивая их к американскому быту и американскому окружению. Его излюбленным сюжетом становится типично американский способ коммерции — пакетирование. Одна из первых его абстрактных картин, *Лаки Страйк* (1921), изображает пачки сигарет. Дэвис был первым американским художником, который стал изображать коммерческие предметы как художественные объекты. Его картина *Одол* (1924), рекламирующая средство для полоскания рта, изображает бутылку с одолом с надписью «Это очищает» и стакан, отражающиеся в зеркале ванной комнаты. Это картина в духе поп-арта, написанная в то время, когда поп-арт еще не родился.

Наряду с кубическими композициями бывший реалист начинает создавать серии абстрактных картин. К 1928 году относится картина *Взбивалка яиц* — резиновые перчатки, электрический вентилятор и машинка для сбивания яиц изображены так, что детали этих предметов фигурируют в композиции как бы в разобранном виде, не сразу открываясь зрению. В одном из интервью Дэвис рассказывал о своем методе: «Моя цель состоит не в том, чтобы создать совершенно абстрактную композицию, но свести реальный физический предмет к его символу. Все мои сегодняшние картины, по сути дела, основаны на идее сбивания яиц».

В 1928 году Стюарт Дэвис едет в Париж. Знакомство с французским модернизмом убеждает его в оригинальности и жизненности американской живописи, связанной с бытом и социальным окружением урбанистической культуры Америки. Перед ним, как и перед многими американскими художниками, встает проблема поисков идентичности. Он говорил: «Я — американец, как и всякий другой американский художник. В Америке в расовом отношении каждый из нас — англо-американец, американец ир-

ландского, русского или еврейского происхождения, а в художественном отношении мы либо американцы в духе Рембрандта, либо американцы в духе Пикассо. Но поскольку мы живем и рисуем здесь, мы прежде всего американцы».

Дэвис перенес абстрактный стиль в стенную живопись. В 1932 году ему предложили декорировать мужскую курительную комнату в Радио Сити мюзик-холл в Нью-Йорке. Дэвис изобразил здесь мир мужских предметов и занятий, назвав свое панно *Мужчины без женщин*. Здесь фигурируют курительные трубки, сигареты, машины, корабельный колокол, яхты. Все это изображено в абстрактном, но зрительно узнаваемом виде. В более абстрактном стиле создано панно *Свингующий пейзаж*, написанное для нью-йоркского порта по заказу Федерального художественного проекта. В этом панно изображаются не предметы, а краски, вибрирующие и завораживающем ритме джаза. Правда, панно расходилось с социальными идеями Федерального проекта и поэтому не попало в здание морского порта. Сегодня оно находится в Художественном музее Университета штата Индиана.

Своими работами Стюарт Дэвис устанавливал мост между первой и второй волной абстракционизма. Он продолжал писать абстрактные картины в 1950-е годы, модифицируя в абстрактном стиле формы кубизма. Свою картину этого времени он так и назвал — *Колониальный кубизм* (1956).

Первые американские абстракционисты были эклектичны. Их произведения являлись попыткой адаптации к американскому культурному окружению европейского авангарда. Они не претендовали на особую концептуальность, сохраняли видимую связь с предметным миром и носили в основном декоративный характер.

Первая волна американской абстракционизма относится ко второму десятилетию XX века. Дальнейшее развитие абстракционизма было прервано Великой депрессией, когда социальные проблемы и искусство социального реализма вытеснили эксперименты с цветом и формой. Только в 1950-х годах американское искусство возвращается к проблемам абстрактного искусства, и в послевоенное время возникает мощное движение, получившее название абстрактного экспрессионизма.

Американские художники традиционно совершали паломничество в Европу, чтобы набраться там художественного опыта и познакомиться с новейшими достижениями в искусстве. В парижских салонах они знакомились с новейшими направлениями европейской живописи — кубизмом, импрессионизмом, конструктивизмом, футуризмом. Все эти направления получили общее название — модернизм.

В начале XX века модернистское искусство экспортировалось из Европы — из Франции, Германии, Италии. Так происходило вплоть до тридцатых годов XX века. После этого ситуация совершенно изменилась. Наступило время, когда поток изменил свое направление и повернул вспять. Теперь европейские художники сами потянулись в Америку. Два обстоятельства способствовали этому. Во-первых, в Америке раньше, чем в Европе, окончился экономический кризис. А во-вторых, и это было главное, в Германии стал поднимать голову нацизм, который преследовал не только авангардные направления в искусстве, но и также многих художников только за то, что они были евреями. В Германии в 1933 году был закрыт Баухауз, и его представители, выдающиеся архитекторы Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ, Ласло Мохой-Надь вынуждены были покинуть страну.

В Англию эмигрировала знаменитая библиотека по искусству Аби Варбурга, которая сегодня составляет часть Лондонского университета в качестве Варбургского института. Вместе с ней из Германии уехали многие историки и теоретики искусства, такие как Эрвин Панофский и Рудольф Арнхейм, нашедшие себе приют и работу в Америке. Почти целиком в Америку эмигрировала Франкфуртская школа социологии, основанная на соединении марксистской и фрейдистской методологий, которая внесла огромный вклад

в изучение культуры и искусства. В Англии и Америке нашли себе место многие представители Венской школы истории искусства, включавшей лучших историков искусства XX века¹. *Биографический словарь немецкоговорящих историков искусства в изгнании* насчитывает биографии 150 человек, покинувших Германию и Австрию перед самым приходом нацизма к власти². Теперь не американские художники ехали в Берлин, Вену или Рим, а в Америку хлынул поток художников и искусствоведов из Европы. Некоторые из них оставались в Америке несколько лет, другие остались здесь навсегда. Это были немцы, австрийцы, французы, русские, поляки, датчане. Приход Гитлера к власти привел к тому, что в Америку перебралась целая плеяда талантливых художников. Как говорили сами американцы, «Гитлер трясет яблоню, а мы собираем яблоки». Американский «плавильный котел» переваривал всю эту разноязычную массу талантов и интеллекта в одну нацию — американцев. Вместе с эмигрантами в Америку прибывали новейшие жанры и формы искусства.

В предвоенное время Нью-Йорк дал приют многим европейским художникам в изгнании. Они нашли в этом городе укрытие от «коричневой чумы» и войны, бушевавшей в Европе. Здесь они продолжали работать, демонстрировать американской публике главные достижения европейского искусства. О том, кто был в изгнании в Америке в это время, свидетельствует любопытный документ — фотография, сделанная в нью-йоркской галерее Пьера Матисса, сына известного французского художника Анри Матисса. На ней запечатлены скульптор Осип Цадкин, сюрреалисты Ив Танги и Макс Эрнст, Марк Шагал, Фернан Леже, Андре Бретон, Пит Мондриан, Андре Массон, скульптор Жак Липшиц, Павел Челищев. Такому собранию европейских талантов могла бы позавидовать любая выставка. В большинстве случаев это были изгои, беглецы от тоталитарных режимов. Нью-Йорк принимал всех.

Два художника немецкого происхождения способствовали экспорту модернистских идей и интеграции европейского модернизма с американским искусством. Это были Ханс Хофман и Джозеф Алберс. Хофман работал в Мюнхене, но в 1930 году приехал в качестве приглашенного профессора в Беркли. Это помогло ему впоследствии натурализоваться в Америке. Хофман преподавал в летней школе, стремясь возродить идею абстрактного искусства, которая утратила свою популярность в связи с широким распространением социального реализма в 1920—1930-х годах. Он экспериментировал с контрастами темных и светлых цветов, разработал технику передачи пространства, которую обозначил не очень ясным термином *«push and pull»*. Его художественная и преподавательская деятельность в известной мере подготовила возникновение абстрактного экспрессионизма в Америке.

Джозеф Алберс эмигрировал в США после того, как нацисты закрыли Баухауз. В 1934 году он основал в Северной Каролине художественный колледж «Блэк Монтейн», в котором учились и преподавали выдающиеся американские художники — Виллем де Кунинг, Франц Клайн, Роберт Мазервел. В своих лекциях и картинах Алберс экспериментировал с цветом, показывая, что цвета меняют свое эмоциональное воздействие в зависимости от соседства друг с другом. Эти наблюдения Алберс изложил в трактате *Взаимодействие цветов*. Эти эксперименты лежали в основе его абстрактных картин.

Вместе с Хофманом и Алберсом в Америку накануне Второй мировой войны переехали многие крупные художники. Среди них — французский кубист Фернан Леже, голландский художник Пит Мондриан. Последний поселился в Нью-Йорке и приобрел здесь большую популярность. Начав как кубист, Мондриан изобрел свой стиль абстрактной

¹ См.: Шестаков В. П. Трагедия изгнания. Судьба Венской школы истории искусства. М., 2005.

² Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil / Hrsg. U. Wendland: Bd. 1—2. München, 1999.

живописи, который назвал неопластицизмом. В картинах он использовал прямоугольные структуры и яркие основные цвета: белый, синий, красный, желтый.

В Америке Мондриан нашел горячих сторонников и последователей. Среди них были ученик Хофмана Бургонь Диллер и Фриц Гларнер. Оба они продолжили предложенный Мондрианом геометрический абстракционизм. Гларнер изготавливал в стиле Мондриана панно для офисов, этот стиль широко использовался в одежде, был моден в Америке.

Среди модернистских течений в США был хорошо известен и сюрреализм. В 1930-е годы в США приезжали самые известные в Европе художники-сюрреалисты — Макс Эрнст, Андре Массон и Андре Бретон. Вслед за ними в Америку с выставкой прибыл испанский сюрреалист Сальвадор Дали, который поразил американцев не только своим энигматическим искусством, но и своей экстравагантной личностью.

Творчество сюрреалистов в США активно поддерживала Пегги Гуггенхейм, богатая женщина, представительница семьи американских шахтовладельцев. Пегги отличалась свободой нравов и увлекалась не столько искусством, сколько художниками. Хотя у нее было несколько неудачных браков, у нее были также любовные романы с Ивом Танги и Максом Эрнстом. В конце концов она вышла замуж за Эрнста и привезла его из Европы в Америку.

Сюрреализм, опиравшийся на философию Зигмунда Фрейда, культивировал идею бессознательного. Помимо этого сюрреалисты обращались к восточной мистике. Американский художник Марк Тоби, прежде чем осесть в Сиэтле, путешествовал по Японии и Китаю, где познакомился с дзен-буддизмом. С Востока Тоби вывез каллиграфическую технику письма, но его собственные картины оставались в рамках кубистической живописи.

Пожалуй, ближе к живописи сюрреализма находился другой американский художник, Моррис Грейвз. Он изображал в своих мистических картинах образ птицы как некоего живого начала в нашей душе (*Птица в душе*, 1941). Но у него также не хватило фантазии для создания сюрреалистических образов. Следует сказать, что сюрреализм так и не прижился на американском почве. Он оставался модным жанром европейского искусства, который удивлял, забавлял, но не затрагивал души американцев.

Пропагандистом сюрреализма в Америке был Марсель Дюшан. Он привез в Америку не только сюрреализм, но и дадаизм — течение, которое, по сути дела, отрицало само искусство как творчество материальных и духовных ценностей. Название это течение получило от французского слова, означающего детскую игрушку. По другой версии, «дадаизм» — это слово для обозначения вульгарной латыни. Авторы книги о дадаизме дают следующее его определение: «Дада — это не стиль, но, скорее всего, определенная художественная практика, обладающая изощренной стратегией расшатывания несбыточных ожиданий и шокирования публики»¹.

Впервые дадаизм возник в Швейцарии, где в 1916 году существовало кафе под этим названием. Затем мода на дадаизм распространилась в других странах Европы. В 1920-е годы дадаизм появился и в Америке. Распространение дадаизма в США связано с именем французского художника Марселя Дюшана (1887—1968). Он родился в Нормандии, в юности изучал искусство, но затем стал заниматься математикой. Вместе со своими братьями он организовал «Салон золотого сечения», члены которого пытались найти идеальные пропорции как основу красоты. Свои первые художественные работы, написанные под влиянием импрессионизма и кубизма, Дюшан выставил в 1909 году. В 1911—1912 годах он написал абстрактную картину *Обнаженная, спускающаяся по лестнице*. Тогда эту картину никто не понял, потому что на ней не было ни лестницы, ни обнаженной. Это была загадочная картина, которая породила много шуток. Критика назвала картину «взрывом на макаронной фабрике».

¹ Blythe S., Powers Ed. Looking at Dada. New York, 2006. P. 5.

В 1914 году Дюшан эмигрировал в США, где позднее получил гражданство. Он жил по преимуществу в Нью-Йорке, участвовал в выставках экспериментального искусства. В 1917 году в Нью-Йорке происходила грандиозная выставка, на которой были представлены 2500 произведений искусства, созданных тысячами художников. Никакого жюри на выставке не было, не было и никакого отбора, никакой селекции. За незначительную плату каждый мог представить на выставку все, что хотел. Здесь экспонировалась картина Дюшана *Обнаженная, спускающаяся по лестнице*, которая ранее украшала меню обеда в честь открытия «Армори шоу» в 1913 году.

На выставке 1917 года Дюшан не просто заинтриговал, а прямо-таки шокировал и публику, и критику. Он представил на выставку в качестве своего авторского экспоната писсуар, иронически назвав его *Фонтан*. Он был подписан авторским псевдонимом — Р. Мутт, свое имя Дюшан указывать не стал по вполне понятным соображениям. Директор выставки Уильям Глаккенс вовремя обнаружил дурно пахнущий шедевр и снял его с экспозиции, резонно мотивируя свои действия тем, что *Фонтан* — не произведение искусства, хотя и полезный предмет, который должен находиться в другом месте. Казалось бы, дело завершилось небольшим скандалом. Но история с писсуаром на этом не закончилась.

Буквально через несколько дней произведение Дюшана появилось в галерее «291», принадлежащей знаменитому поборнику модернизма, американскому фотографу и художнику Альфреду Стиглицу. В этой галерее Дюшан обосновался надолго. К тому же в виде поддержки в журнале *Слепой человек* появилась заметка, в которой унитаз признавался произведением искусства и даже назывался «Буддой туалета». Дюшан также опубликовал статью, в которой защищал свое произведение искусства, утверждая, что оно «имморально не в большей степени, чем ванна. А создавал мистер Мутт это произведение своими руками или нет, не имеет никакого значения. Важно, что он его выбрал. Он взял обычный предмет домашнего обихода, назвал его другим именем и создал новую концепцию для этого объекта». Таким образом, писсуар получил статус произведения искусства.

Так началась история дадаизма в Америке. Сам Дюшан, проживший долгую жизнь, много раз выставлял свой *Фонтан*, используя различные писсуары. К тому же он создавал и другие свои произведения дадаистского толка, используя «*ready made*» предметы — *Велосипедное колесо* (1913), поставленное на табуретку, *Сушилку для бутылок* (1914) и всякий прочий хлам, называя его произведениями искусства. В дальнейшем Дюшан создавал шоковые или концептуальные произведения. В 1920 году он представил на парижскую выставку дадаистов портрет *Моны Лизы* с подрисованными усами и бородкой. Под портретом была интригующая надпись LHOOO. Парадоксально, что владельцем этого шедевра стал коммунист Луи Арагон, который, правда, позднее подарил его Национальному музею современного искусства в Центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Дюшан выставлял также оконную раму с зачерненными стеклами, назвав ее *Овдовевшая*. Филадельфийский музей хранит произведение Дюшана, состоящее из двух оконных рам, поставленных одна на другую, и абстрактной композицией между ними, которое называется *Невеста, раздеваемая своими холостяками* (*Большое стекло*; 1915—1923). В этом произведении некоторые находят зародыш концептуального искусства, развившегося во второй половине XX века. В последующем Дюшан ограничивался набросками, носящими, по его мнению, концептуальный характер¹.

Писсуар Дюшана открыл огромные возможности самоуничтожения искусства. Последователем дадаизма в Америке был художник Ман Рей. В своей картине *Танцовщица*

¹ Schwarz A. The Complete Works of Marcel Duchamp. London, 1997.

на канате, аккомпанирующая себе собственной тенью (1916) он превращает живопись в нонсенс, бессмысленную шутку. Франсис Пикабия (1879—1953) в своих картинах сравнивал сексуальность женщины с динамо-машиной — *Универсальная проституция* (1916—1917). Шоковую технологию живописи взяли на вооружение такие художники, как Макс Эрнст и Отто Дикс.

Артефакты дадаизма успешно демонстрировались не только в живописи, как, например, в сюрреализме или в концептуальном искусстве, но и в театре, в уличных политических демонстрациях, различного рода хэппенингах. Модернизм взял на вооружение дадаизм как некую форму протеста против культуры и цивилизации вообще. Но цена этого протеста — разрушение искусства, отрицание не только прекрасного, но и всяких художественных ценностей. Дадаизм — это самоубийство искусства, превращение его в вульгарное шаманство, отрицающее не только принципы эстетики, но и нормы морали. Это — вид интеллектуального нигилизма, отрицающего само искусство, превращающего его в шутовство. Впрочем, среди критиков существуют поклонники и защитники дадаизма и его классика — Марселя Дюшана¹.

Сам Дюшан посчитал свою художественную миссию законченной. В 1923 году он бросил занятия искусством и стал заниматься шахматами. Но «роман с писсуаром» сделал Дюшана гением модернистского искусства. Модернистская критика объявила его «крупнейшим реформатором искусства XX века» и даже теоретиком искусства. Действительно, став мэтром, Дюшан выступал с лекциями, в которых пропагандировал свое дадаистское кредо.

В апреле 1957 года он сделал доклад в американской федерации искусств в Хьюстоне. В нем он обосновывал несколько довольно тривиальных положений. В частности, он утверждал, что не существует плохого или хорошего искусства, так как плохое искусство — это тоже искусство и поэтому оно не должно игнорироваться. Этот тезис, если рассматривать его по отношению к кратковременному, но скандальному творчеству самого Дюшана, звучит как попытка самооправдания. Другой тезис заимствован из арсенала самого махрового иррационализма. Художник, по мнению Дюшана, — это медиум, творящий исключительно интуитивно. Поэтому никакой рациональной и осмысленной интерпретации его творчества дать невозможно. Все зависит от фантазии публики, которая вправе понимать творчество художника по своему усмотрению. Причем все эти положения Дюшан никак не обосновал, оставив их в виде абстрактных постулатов. Так что его вклад в теорию искусства остается сомнительным, хотя некоторые критики объявляют его крупным теоретиком искусства.

Дадаизм не завершился в начале XX века, он широко использовался искусством сюрреализма. В 1950—1960-х годах появилась попытка возродить это движение под именем неодадаизма. Инициатором этой реанимации казалось бы давно умершего движения стал авангардный композитор Джон Кейдж (1912—1992). Он устраивал хэппенинги в «Блэк Монтейн колледже», ставшем центром авангардизма и абсурдизма, приглашал сюда музыкантов, актеров, художников, которые разыгрывали без всякого сценария различные сценки, чаще всего абсурдного содержания.

В Сан-Франциско и в нью-йоркском Грин Виладже мастером хэппенинга стал актер Ален Карпов (род. в 1923). Он разыгрывал довольно бессмысленные хэппенинги, например на тему «Человек-курица», откладывая яйца и кудахтая. В 1963 году в честь Марселя Дюшана, родоначальника дадаизма, в Пасадене, Калифорния, была организована ретроспектива, представленная живописью и «*ready made*» артефактами. В подражание знаменитому Фонтану дадаист Брюс Науман представлял себя живым фонтаном-унитазом, сплевывая воду изо рта. Этот номер назывался *Автопортрет в виде фонтана*.

¹ Lebel R. Marcel Duchamp. New York, 1959; Schwarz A. The Complete Works of Marcel Duchamp. New York, 1969.

Так что *Фонтан* Дюшана продолжает фонтанировать. Дадаизм и сегодня sporadически воскресает в работах некоторых художников, как абстракционистов, так и сторонников поп-арта. Это открытое отрицание искусства как художественного и эстетического явления, претендующее тем не менее на статус искусства.

Глава X

РЕГИОНАЛИЗМ VERSUS СОЦИАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ

В 1930-е годы Америка переживала глубокий экономический кризис. Депрессия тяжело ударила по социальному и экономическому положению американцев, она болезненно отразилась и на искусстве. В этой ситуации возникла дилемма: либо американское искусство должно изолироваться и «вариться в собственном соку», либо же оно должно стать орудием социальной критики, борьбы с бедностью, противостоянием философии богатства и преуспевания. Эта альтернатива была четко представлена противостоянием регионализма и социального реализма, которая во многом определила духовную атмосферу 1930-х годов в Америке.

Понятие «регионализм» относится ко многим сферам американской жизни, включая экономику, политику, культуру. Применительно к искусству регионализм означал попытку художников выразить особенности и дух различных областей (*region*) Америки, и не только Юга, Севера, Запада и Востока, но и менее крупных районов страны. Это было связано с ростом художественных центров в различных штатах, в том числе и тех, которые традиционно считались не связанными с искусством.

Депрессия в Америке породила стремление к бегству от индустриальной и городской жизни в американскую глубинку, туда, куда еще не проникла атмосфера кризиса, социальных конфликтов, безработицы, где сохранились старые американские ценности, привезенные еще пуританами и квакерами.

Движение регионализма возглавили три крупных художника — Томас Бентон (1889—1975), Грант Вуд (1892—1942) и Джон Карри (1897—1946). Регионализм возрождал идеологию национализма в искусстве. Сюжетами их картин были сцены из жизни аграрных районов Среднего Запада. Томас Бентон изображал Миссури, Грант Вуд — Айову, а Джон Карри — Канзас. Они исходили из представления о красоте и значительности провинциальной и сельской Америки. Как остроумно заметил Роберт Хьюз, «представление реалистов о сельском рае в Америке обладало двумя общими чертами, которые свойственны всем представлениям о рае: оно разделялось многими людьми и оно никогда не существовало в реальности». Скорее всего, оно было больше связано с ностальгическими воспоминаниями о прошлом Америки, чем с ее будущим или настоящим.

Кроме того, это движение было откровенно антимодернистским. Оно стремилось к защите традиционных, патриархальных ценностей не только в жизни, но и в искусстве. Правда, ни Бентон, ни Вуд, ни Карри никогда не работали вместе друг с другом. Регионализм сформировался стихийно, на основе общности идей его основателей.

Заслуга в популяризации и распространении регионализма принадлежит журналисту Мейнарду Уокеру, который организовал в 1933 году выставку 35 художников в Художественном институте Канзаса. Очевидно, выставка ограничилась бы местным успехом,

если бы ее не поддержал нью-йоркский журнал *Тайм*, который в 1934 году выпустил рождественский номер с портретом Томаса Бентона на обложке и с иллюстрациями картин регионалистов. С этого времени появился живой интерес к тому явлению, которое позже стало называться так же, как одна из главных и, как оказалось, провидческих картин Гранта Вуда — «Американская готика».

Художник Грант Вуд родился в Айове. Первоначально он учился живописи в Париже, но практика импрессионизма оказалась ему не по душе. Зато поездка в Германию открыла перед ним новый мир нидерландской живописи и немецкой готики. Стилистику немецкой готической живописи Вуд пытался применить при изображении сюжетов, связанных с жизнью своей родной Айовы. Результатом этих попыток явилась картина *Стоун-Сити, Айова* (1930). На ней изображен маленький городок с небольшими кукольными домами, со стилизованными деревьями. По своей манере она напоминает картины непрофессиональных художников XVIII века. Иными словами, Вуд возвращается к «наивному искусству», хотя он имел хорошее профессиональное образование, и его «примитивизм» был скорее стилистическим приемом, чем отсутствием профессионализма.

В таком же стиле написана картина *Полуночная скачка Пола Ревира* (1931) на тему американской истории. На ней изображен маленький городок с церковью и домишками, очень похожий на игрушечный. Вдоль него расстилается лента дороги, по которой галопом мчится всадник. Вся эта сцена скорее напоминает кукольный спектакль.

Склонность к примитиву сказывается и в другой картине Вуда, *Легенды пастора Вуда* (1939). В ее основе — рассказ о том, как Джордж Вашингтон, будучи маленьким мальчиком, срубил топориком вишневое дерево и получил за это выговор своего отца. Замечательно, что Вуд изобразил Вашингтона с телом шестилетнего мальчика и головой взрослого президента, взятой из известной картины Гилберта Стюарта. Серьезный морализм и детская наивность парадоксально сочетаются в этом назидательном рассказе.

Вуду принадлежит также серия женских портретов — *Викторианская женщина* (1931), *Женщины в провинциальном городе* (1931), *Дочери революции* (1932). На них изображены мрачные, не улыбающиеся старухи. Они — главные хранительницы духа американской революции.

Главная картина Гранта Вуда — *Американская готика* (1930). Она стала символом провинциальной Америки, ее пуританского духа, упорства и моральной нетерпимости. На ней на фоне дома с готическим окном наверху изображены отец и дочь, она — одетая в старое, строгое черное платье, он — в черный пиджак и с вилами в руках. Эта картина приобрела широкую известность и получила сотни интерпретаций, как серьезных, так и сатирических, но самое главное — стала символом американского национального самосознания. Как пишет Роберт Хьюз, каждый американец знает «*Американскую готику* так же хорошо, как *Мону Лизу* Леонардо или *Мать Уистлера*. За последние 50 лет на ее основе сделано бесчисленное количество карикатур, реклам, сатирических имитаций. Семейная пара, стоящая на фоне дома, превращалась и в хиппи, и яппи, и в куклуксклановцев, она становилась и Джонсоном, и Рейганом, и Картером, и Фордом, и Никсоном, и Клинтоном, и Джорджем Уоллесом, стоящим вместе со старухой-негритянкой, она превращалась во всех политических лидеров, за исключением Джона и Джеки Кеннеди. И к тому же картина использовалась для рекламы всевозможных товаров, от виски до электроники»¹.

Действительно, картина *Американская готика* превратилась в Америке в ярмарочный муляж: каждый может сунуть в нее голову и сфотографироваться. Все политические деятели Америки оказываются в положении героев картины Гранта Вуда, они

¹ Hughes R. The American Images. P. 449.

защищают готический мир американских ценностей с вилами в руках. Конечно, это ярмарочный прием, все дело в том, насколько хорошо отточены эти вилы.

В одной из журнальных статей Грант Вуд рассказывает, как у него появился замысел изобразить готическую Америку: «Однажды я ехал на машине по штату Айова. Повсюду я видел одинаковый ряд белых коттеджей и таких же белых крылец и окон, построенных по готическим линиям. Мне пришло в голову найти и изобразить двух человек с твердым характером, чтобы представить их на фоне такого дома. Но рядом никого не было. Тогда я позвонил нашему местному дантисту. Лицо женщины я срисовал с фотографии своей сестры Нэн из семейного альбома. Белый коттедж стал крепостью за их плечами»¹.

Никто из историков американского искусства не может объяснить толком причины тех трансформаций, которые происходили и происходят с картиной Вуда. В конце концов Вуд изобразил на ней лица обычных американцев. Быть может, дело заключалось в парадоксальной ситуации. Величественную, индустриальную Америку пара крестьян пыталась спасти от мирового кризиса с помощью вил. Оружие Сатаны, которое служит ему для транспортировки душ грешников в ад, превратилось в орудие защиты от сатанизма цивилизации. Этот образ содержал в себе крупный заряд сатиры, который постоянно эксплуатируется и обновляется применительно к различным ситуациям американской политической и гражданской жизни. Любому, даже неискушенному в искусстве зрителю само понятие «американская готика» представляется несомненным парадоксом. Тем более, что в республиканских Соединенных Штатах готика как оригинальный стиль искусства и тем более как мировоззрение никогда не существовала.

Другой представитель регионализма, Томас Харт Бентон (1889—1975), родился в маленьком городке в штате Миссури в семье преуспевающего политического деятеля. Его отец дважды избирался в Сенат от штата Миссури. Он хотел, чтобы сын пошел по его стопам, и поэтому определил его на учебу в Западную военную академию. Но Томас проучился там всего один год и отказался от занятий военной стратегией, поскольку хотел заниматься живописью.

В 1907 году Томас Бентон поступил в Художественный институт в Чикаго, а через два года уехал для продолжения своего художественного образования в Париж. Здесь он работал в музеях, занимаясь копированием известных картин. Во Франции Бентон познакомился с мексиканским художником Диего Риверой и Стентоном Макдональд-Райтом, который культивировал в своих работах стиль синхромизма, основанный на технике абстрактного искусства. Под влиянием Макдональд-Райта Томас Бентон написал свои первые абстрактные картины, которые, к сожалению, нельзя признать удачными.

Вскоре занятия абстрактной живописью надоели художнику. «Я не могу нарисовать Джорджа Вашингтона в виде радуги», — заявил он. Позднее, вернувшись в Америку, он решительно отказался от абстракционизма и начал писать в духе реализма, обращаясь к сюжетам из жизни провинциальной Америки. Если Грант Вуд воспевал жизнь штата Айова, то Бентон делал то же самое по отношению к штату Миссури. Так, например, в стенной росписи *Социальная история Миссури* (1935—1936) он воссоздал картины трудовой жизни Среднего Запада. В панно *Политика, фермерство и закон в Миссури* присутствуют рабочие, пилящие деревья, крестьяне, работающие в поле, торговки, продающие нехитрые товары. Жители Джефферсон-Сити живо слушают выступление своего политического лидера, а в центре картины молодая мать подтирает зад своему ребенку. Готикой в этой картине не пахнет, но маньеризма и эклектики хоть отбавляй, включая пастиш фресок Микеланджело.

В своих стенных росписях Бентон попытался создать изобразительный эпос Америки, всю ее историю, начиная от прибытия первых колонистов на американский кон-

¹ Wood G. An Iowa Secret // The Art Digest. 1938. October. P. 6.

тинент. В какой-то мере его замысел удался. Но его картина американской истории ограничивается историей Среднего Запада: его героями стали рабочие Миссури, строящие железную дорогу, фермеры, выращивающие зерно и кукурузу, сборщики хлопка, укротители разъяренных быков.

История больших городов не входит в его эпос, а если и появляется, то только в качестве карикатуры и морального осуждения — *Голливуд* (1937), *Искусство в городе*. Большой город представляется исчадием ада, здесь господствуют преступность, мафия, секс. В противоположность этому маленькие городки и сельские фермы Среднего Запада изображаются как антитезы индустриальной Америке, как счастливые острова в океане враждебного человеку индустриализма. Здесь господствуют религия, спокойствие, безмятежность, гармоничная связь с природой.

В эпическом цикле Бентона доминирует тема американского дома. Убогий сельский дом или ферма, окруженная свиньями, предстают в его картинах как основа американизма. Здесь звучит тот же мотив, что и в картине Гранта Вуда *Американская готика*: защита американизма от чуждых влияний Европы. Патриотическое восприятие провинциальной Америки Бентон разбавляет суровой религиозностью. В картине *Господь мой пастырь* за скудной трапезой сидят двое стариков, вдохновляемые молитвой. Они напоминают нам *Дочерей революции* Гранта Вуда.

Следует отметить, что наряду с картинами провинциальной Америки в картинах Бентона неожиданно появляются библейские и мифологические персонажи — *Сусанна и старцы* (1938), *Прозерпина* (1939). Библейские сцены изображаются в сельской обстановке Миссури, фермеры исподтишка подглядывают за обнаженной женщиной. Очевидно, Бентон стремится показать, что Миссури — «рай на земле», который существует именно здесь. Он не нуждается в больших городах и в их сомнительных удовольствиях. Вера и суровый труд (*hard work*) — вот основные ценности эстетики Бентона.

Хотя Бентон двадцать лет прожил в Нью-Йорке, он никогда позитивно не изображал картины большого города. В многочисленных стенных росписях Бентон создает образ обыденной, повседневной, консервативной, аграрной, бездуховной Америки. Не случайно, создавая картины повседневной жизни в штате Индиана для выставки в Чикаго, Бентон с симпатией рисует портреты членов общества Ку-Клукс-Клан со всеми их регалиями и расистской символикой. Бентон часто героизировал обывателей, представляя их мускулистыми суперменами, героями «средней Америки».

Бентон был не только художником, написавшим многочисленные стенные панно. Он был также художественным критиком и преподавателем. После того как популярность регионализма сошла на нет, Бентон занялся преподаванием. В 1935 году он покинул Нью-Йорк и переехал в Канзас, где стал преподавателем в Художественном институте. Парадоксально, что у него учился родоначальник абстрактного экспрессионизма Джексон Поллок. Очевидно, что после этих занятий Поллок навсегда потерял охоту к реализму. Об этом Поллок неоднократно говорил в своих воспоминаниях.

Одновременно Бентон занимался художественной критикой. В 1969 году он издал книгу *Американцы в искусстве. Профессиональная и техническая автобиография*, в которой помимо воспоминаний поместил статью *Американский регионализм. Персональная история движения*. Этот замечательный документ в социальном и в эстетическом отношениях может быть ключом для многих загадок, которые содержатся в искусстве и эстетике регионализма.

Прежде всего Бентон защищал американскую провинцию, которая, по его мнению, не уступает большим городам: «Старое европейское представление об отсталой “провинции” и прогрессивной “метрополии” должно быть выкинуто на свалку. Критики и художники, которые попались в сети современного парижского эстетизма и другого интеллектуального импорта и которые совершенно игнорируют своеобразие американ-

скою развития, не понимают, как важны для нас периферийные области. Они смотрят на нас, как на европейских крестьян. Они не понимают, что в Америке изменения часто идут из фронта и поэтому ошибочно приклеивают регионализму ярлык провинциальности. Для общественного мнения мы те, кто строит города, кто выращивает корни травы, и мы ничего не знаем и не хотим знать о традициях искусства, которые культивируют городские снобы, денди и эстеты»¹.

Бентон признается, что вся эстетика и практика регионализма основывается на теории фронта Фредерика Тёрнера. С позиций этой теории стимул развития в Америке находился на окраине страны, на ее границах. Теория фронта служит Бентону для защиты провинциальной, аграрной Америки. Именно это стало содержанием его консервативного регионализма. Не случайно Бентон выступал против радикальных течений в американской эстетике и искусстве. Он пишет что те, «кто ориентировался на русский марксизм, неминуемо приходят к диктаторству, и американцы не могут на это спокойно смотреть». Поэтому разочарование в марксизме, к которому приходила радикальная интеллигенция Америки в связи со сталинскими репрессиями, известия о которых приходили в Америку, лежало в основе регионализма.

Статья Бентона — полемика со многими процессами, происходящими в тогдашней Америке. Прежде всего, она была направлена против «Позолоченного века» и связанного с ним искусства. «Во время расцвета в конце XIX века нового американского богатства с его бесчисленными миллионерами искусство превращалось в простой символ престижа. Искусство ставилось на одну доску с тарелками из золота и паркетом, вымощенным серебряными долларами. Оно составляло предмет импорта, так как родное искусство не считалось искусством. Новое богатство, которое легко победило и подчинило себе всю систему производства и политику урбанизации, разрушило старую мораль отцов нашего протестантизма и признало отечественное американское искусство ненужным. Для этого широко использовалась система рекламы. Никогда в истории Америки искусство не деградировало, как тогда. Возник новый тип фотографического реализма, который превратил весь реализм в фальшивку»².

Статья Бентона, по сути дела, представляет собой своеобразный эстетический трактат, оценивающий все американское и европейское искусство 1930-х годов с позиций регионализма. В ней Бентон дает подробную, аргументированную критику французского импрессионизма, доказывая его неприменимость на американской почве. По его мнению, французские импрессионисты, широко используя цвет, теряют форму, предмет и саму реальность. Поэтому он предупреждает молодых художников против увлечения парижским модернизмом. С другой стороны, он атакует социальный реализм, утверждая, что тот строится на основе подражания русскому социалистическому реализму, ведущему к прославлению политической диктатуры.

«Джон Карри, Грант Вуд и я различными путями пытаемся придать эстетическим отношениям американский характер. Мы не должны пользоваться в Америке заимствованными взглядами. Мы чувствуем, что парижская эстетика отрицает те ценности, которые созданы в Америке. Мы считаем, что великое искусство Европы должно основываться на явлениях, имеющих общественное значение. Мы не стремимся следовать за парижскими снобами и приравнивать яблоко к Мадонне или даже к фермерам Среднего Запада»³.

Следует отметить, что полемика Бентона в защиту традиций американского искусства и против заимствований европейских модернистских влияний заслуживает внимания даже и сегодня. Беда только в том, что Бентон, как и другие регионалисты, прихо-

¹ Benton Th. American in Art. A Professional and Technical Autobiography. University of Kansas City, 1969. P. 151.

² Ibid. P. 190—191.

³ Ibid. P. 188—189.

дили к выводу о необходимости изоляции американского искусства и культивированию аграрной жизни Америки Среднего Запада в качестве эстетического канона. «Готическая Америка» представлялась лучшим противостоянием европейскому модернизму и марксистской эстетике. Бентон защищал американскую готику и как художник, и как художественный критик.

Наконец, последний член трио регионалистов — Джон Стюарт Карри. В его художественной биографии есть немало оригинального. Он родился в Канзасе, учился в Канзас-Сити, Чикаго и недолгое время в Париже у русского художника-эмигранта Василия Шухаева, ученика Ильи Репина. Темы картин Карри — жизнь в прерии, сюжеты из быта Среднего Запада.

Одна из главных его картин — *Крещение в Канзасе* (1928). На ней изображен маленький городок в Канзасе с безобразными домишками и ветряной мельницей. В центов — толпа баптистов, поющих религиозные гимны, а в бассейне с водой старый баптист крестит молоденькую девушку в белой рубашке. На небе дурачатся ангелочки, витающие над толпой. Вряд ли здесь ощущается влияние Репина и, если говорить о русских влияниях, лучше всего вспомнить Шагала.

Другая картина Карри, *Буря на озере Отсего* (1929) изображает приближающийся смерч, который заставляет семью американцев в страхе бежать из дома, бросая имущество и домашних животных. Эта картина была предупреждением о многих бедах, которые в скором времени ожидали американцев. Надвигалась Великая депрессия, и от нее, как от торнадо, было некуда бежать.

Как и Бентон, Карри занимался стенной живописью. Им расписаны интерьеры Департамента юстиции в Вашингтоне. Здесь представлены две темы из недавней американской истории: Миграция на Запад и Правосудие, останавливающее самосуд толпы. Обе сцены героизируют американское правосудие и американскую историю.

Регионализм — чисто американское явление, очень изолированное и обособленное от всего мира. Извечную дилемму Америки — изоляция от мира или общение с ним — регионалисты решали в пользу изоляции. Только таким образом, по их мнению, американцы могут сохранить национальное самосознание и культурную идентичность. Регионализм в политическом отношении был формой крайнего национализма. Не случайно в своей книге об антирасизме в американском искусстве Сесиль Уитинг сравнивает регионализм с нарождающейся «гитлеровской шовинистической догмой»¹.

1930-е годы — период охватившей страну Великой депрессии. Она больно ударила и по искусству, так как художники не могли продавать свои картины. Из 150 рынков, на которых продавались произведения искусства в 1929 году, в 1933 году осталось только 50. Для улучшения положения дел в стране президент Рузвельт объявил политику «Нового курса» не только в области экономики, но и искусства².

Инициатором этого проекта, который имел цель помочь художникам и спасти национальное искусство, был Джордж Биддл, член влиятельной семьи в Филадельфии. Поскольку он учился вместе с Рузвельтом, то был вхож в правительство. В результате президент подписал предложенный Биддлом проект. Были учреждены две организации: Администрация прогресса труда (WPA) и Федеральный художественный проект (FAP). Эти организации давали работу пяти тысячам художников, которые выполняли государственные и общественные заказы: стенные росписи, скульптуры в публичных местах, плакаты, эскизы одежды, обучение детей искусству. На содержание художников, участвующих в общественных проектах и работах, было выделено 400 миллионов долларов. Каждый художник, независимо от квалификации, получал около 40 долларов

¹ Whiting C. Antiracism in American Art. New Haven; London, 1962. P. 99.

² McKenzie R. The New Deal for Artists. Princeton, 1973.

в неделю за свою работу. Этот проект позволил, с одной стороны, спасти деградирующее искусство, которое никто не покупал, а с другой — улучшить художественное оформление городов, офисов, почтовых отделений, улиц, общественных зданий.

Своеобразие этого проекта заключалось в том, что в нем могли участвовать художники самого различного толка: и регионалисты, как, например, Томас Бентон, и многие представители социального реализма, даже те, кто рисовал карикатуры и плакаты, и даже будущий глава абстрактного искусства Джексон Поллок. Но в первую очередь в этой программе участвовали художники левого толка, в том числе представители социального реализма. Среди них были художники-реалисты, такие как Уильям Гроппер, Бен Шан, Мозес Сойер, многие мексиканские художники — Сикейрос, Диего Ривера. Они изображали в основном социальные сюжеты, близкие политической карикатуре или плакату.

В этом ключе работал и Бен Шан (1898—1969). Бенжамин Хирш Шан родился в Литве в городе Ковно (Каунас). В 1906 году его семья эмигрировала в Америку. Бен Шан получил образование в Студенческой лиге в Нью-Йорке, затем учился в Нью-Йоркском университете и в Национальной академии рисунка. В 1920-х годах он путешествовал по Европе и Северной Африке. Вернувшись в 1929 году в Нью-Йорк, он примкнул к группе художников, работавших в духе социального реализма. В это время он занимался не только живописью, но и плакатами, иллюстрацией, рекламой и фотографией.

Работы Бена Шана носили социально-критический характер, он рисовал плакаты с призывами к рабочим. Его картины — *Совет директоров*, *Современный инквизитор* — были прямой атакой на власть имущих. В 1927 году Бен Шан сделал 27 гуашей на тему убийства Сакко и Ванцетти и выставил их на продажу для поддержки рабочих. Во время депрессии Бен Шан участвовал в Федеральном художественном проекте по украшению государственных и общественных зданий. Он работал вместе с мексиканским художником Диего Риверой над оформлением Рокфеллеровского центра. После Второй мировой войны Бен Шан обратился к теме судьбы еврейского народа, подвергнувшегося истреблению во время фашистской оккупации Европы. В 1946 году он написал картину *Братья*, символизирующую мечту о мире и братстве человечества.

Наследником предыдущего поколения реалистов выступил Эдвард Хоппер, развивший тему современного города.

Революционно настроенные художники из Мексики, такие как Ороско, Ривера, Сикейрос, внесли существенный вклад в американское искусство. Ороско декорировал фресками колледж Помона в Нью-Йорке, Ривера создал цикл Калифорния на Телеграфном холме в Сан-Франциско, который и сегодня является достопримечательностью этого космополитического города.

В духе социального реализма работали братья Мозес и Рафаэль Сойеры. Они родились в Борисоглебске, но в 1916 году эмигрировали в США, а в 1925 году получили американское гражданство. Рафаэль Сойер учился в Студенческой лиге искусств в Нью-Йорке, в Национальной академии рисунка. В годы депрессии братья Сойеры участвовали в Федеральном художественном проекте, работая над стенными росписями в Нью-Йорке и Филадельфии. В их творчестве доминировали городские темы — Бродвей, Юнион-сквер, Грин Вилладж. Это — тема картины Рафаэля Сойера *Прощание с Линкольн-сквером* (1959). Мозес Сойер написал картину *Художники Администрации прогресса труда*, иллюстрирующую эту эпоху и работу художников по правительственным заказам. Тематика работ Сойера были безработные, люди труда, люди, выброшенные на улицу.

Великая депрессия породила интерес к критическому и сатирическому искусству. В этом ключе работал художник Джек Левин. Ему принадлежит сатирическая картина *Похороны гангстера* (1953) — тема, которая сегодня получает новое звучание не только в США. Серию сатирических картин создал художник Гроппер.

В условиях экономического кризиса в Федеральном художественном проекте участвуют не только художники-реалисты, но и представители американского модернизма — Марк Ротко, Джексон Поллок, Вильгельм де Кунинг. Прежде чем писать абстрактные картины, эти художники участвовали в создании произведений, предназначенных для общественного пользования.

В период депрессии интерес к реализму и даже потребность в нем вызывает интерес к такому виду искусства, как фотография. Безработных фермеров снимает фотограф Доротея Ланг. В это время активно работает лучший американский фотограф Ансельм Адамс. В своих фотографиях он стремился зафиксировать дикую природу Америки, ее возвышенную красоту.

Регионализм и социальный реализм представляют собой два главных направления в американском искусстве 1930-х годов. Регионализм обращался к темам провинциальной Америки, находя в них новый дух и новую эстетику. Напротив, социальный реализм питался интернациональными идеями и образами. Несмотря на острую борьбу этих двух направлений, между ними было много общего, в частности неприятие европейского модернизма, попытки правдивого изображения народной жизни, обращение к реализму. Но связь с политикой сыграла плохую роль для этих художественных направлений: социальный реализм стал воспроизводить эстетику и идеологию советского социалистического реализма, который все более становился тоталитарным искусством, а регионализм с его культивированием национализма все более становился консервативным искусством.

Следует признать, что в противостоянии регионализма и социального реализма победил социальный реализм. Он был тесно связан с борьбой против Америки богатых за права и интересы трудящейся Америки. Поэтому фронт работ социальных реалистов был более широким, тогда как регионализм был представлен всего несколькими художниками.

Приход Сталина к власти, политические процессы 1937—1938 годов в СССР привели к ослаблению левых сил в Америке. Сталинские репрессии стали пугалом для европейской интеллигенции. Радикализм социальных реалистов быстро улетучился, оставив воспоминания о тяжелом периоде в развитии американского искусства и противостоянии двух различных взглядов на его будущее. В послевоенное время регионализм и социальный реализм сменили другие культурные и художественные движения.

Глава XI

АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

После Второй мировой войны в США произошли серьезные социальные и экономические изменения, которые отразились на положении искусства в этой стране. Прежде всего, улучшились условия для получения художественного образования. После войны занятия искусством и обучение искусству стало более доступным, особенно для тех, кто служил в армии. Согласно закону (G. I. Bill), бывшие военнослужащие могли бесплатно поступать в привилегированные школы и университеты. Это обеспечило приток молодежи в различные художественные центры. В некоторых городах, особенно в Нью-Йорке, открывались художественные школы и галереи. В них созревали новые творческие идеи, новые художественные направления.

Кроме того, в Америке появилось большое число художников-эмигрантов, которые составляли цвет европейского искусства. Они спасались от военных разрушений в Европе. Поэтому изоляция американского искусства от европейского, о которой так мечтали регионалисты, не осуществилась, да и в принципе она не могла осуществиться. Зарубежные художники, прибывавшие в Америку, несли с собой влияния новейших течений в европейском искусстве. Так, еще в 1930-е годы в Америку стали приезжать художники из Европы — Жоан Миро, Марк Шагал, Фернан Леже, Пит Мондриан, Павел Челищев, Жак Липшиц, Александр Колдер. В США переехали многие мастера Баухауза, в том числе Вальтер Гропиус, Ласло Мохой-Надь, Дьердь Кепеш. Здесь же оказалась большая группа сюрреалистов — Андре Массон, Ив Танги, Андре Бретон, Сальвадор Дали.

Сюрреализм в его чистом виде не оказал большого влияния на американское искусство. Лишь несколько художников последовали по пути европейских сюрреалистов. Но произошла интересная адаптация сюрреалистической техники с различными направлениями американского искусства. От сюрреализма были заимствованы биоморфные формы, символизм, часто сексуально ориентированный, автоматизм письма, психология бессознательного в юнгианском варианте. Результат не замедлил сказаться. Все это, положенное на опыт американского искусства 1940-х годов, в конце концов привело к появлению нью-йоркской школы живописи действия (*Action Painting*), или абстрактного экспрессионизма.

Сразу же после войны возникло течение, которое возглавил уже не эмигрант, а американец Джексон Поллок. Не отказываясь от различных европейских течений, он создал новую, оригинальную школу американского искусства, получившую название «абстрактный экспрессионизм». Впервые в XX веке Америка не подражала Европе, а учила ее. Как пишут авторы книги *Американская живопись. 1900—1970*, «после Второй мировой войны американские художники стали лидировать в мировом искусстве, создав оригинальный и влиятельный стиль, который стал доминирующим в искусстве. Названный абстрактным экспрессионизмом, он возник как результат различных влияний, но в конце концов оказался оригинальным американским продуктом. Быть может,

это был последний национальный стиль, так как развитие глобальных коммуникаций в послевоенное время создало международный стиль в искусстве. Как сказал однажды Джексон Поллок, первый великий создатель американской послевоенной живописи, «хотим ли мы того или не хотим, но живопись в Америке должна быть американской. Основная проблема современной живописи — это независимость от любой другой страны»¹.

Интересно возникновение самого термина «абстрактный экспрессионизм». Дело в том, что для новой нью-йоркской школы нужно было такое название, которое показало бы ее новаторство, отличие от европейского искусства. Традиционные термины не годились, так как они подчеркивали бы преемственность американской живописи, ее зависимость от парижской. Ближе всего был термин «абстрактное искусство», но опять-таки в нем не было ничего нового. Тогда критика стала предлагать парные термины — «абстрактная реальность», «абстрактный символизм». Но лучше всего прижился термин «абстрактный экспрессионизм», который впервые был предложен в 1946 году критиком Робертом Кутсом, сотрудником журнала *Нью-Йоркер*. Этот термин был призван отделить работы американских художников нью-йоркской школы от работ европейских модернистов. Он объединял в одно целое два разных художественных направления: экспрессионизм и абстракционизм, подчеркивая энергичный, экспрессивный характер американских художников абстрактного стиля.

Ничего подобного в Европе не было. Это обстоятельство немало вдохновляло американских художников, которые впервые почувствовали, что они находятся в самом авангарде модернистского движения и в своих работах создают новое, не похожее на европейскую живопись искусство.

Поворотным пунктом в развитии американского искусства большинство исследователей считают середину XX века. Это время американская пресса оценивала как победу не только в войне и противостоянии фашизму, но и в культуре. В 1943 году газета *Нью-Йорк Таймс* писала: «Как нация мы выросли и расстались с нашим политическим изоляционизмом. Теперь Америка — центр, где встречаются искусство и художники всего мира. Это время для нас принять культурные ценности в глобальном масштабе». Именно тогда на смену сравнительно мелким и эпизодическим движениям как консервативного, так и левого толка, пришли мощное направление абстрактного экспрессионизма. Оно заняло доминирующее положение в искусстве, заставив многих художников обратиться к абстракции. Центром художественной революции стал Нью-Йорк. Все главные выставки, вся критическая литература 1940—1950-х годов связаны исключительно с этим движением, сегодня ему в американской литературе посвящены десятки, быть может, и сотни исследований.

Многие американские художественные критики делают упор на том, что абстрактный экспрессионизм сыграл решающую роль в «холодной войне», в культурном и идеологическом противостоянии с Советским Союзом. Серж Гилбаут в книге с пространственным названием *Как Нью-Йорк украл идею современного искусства: Абстрактный экспрессионизм, свобода и «холодная война»* пишет: «После Второй мировой войны искусство стало свидетелем развития американского авангарда, что в короткий срок привело к тому, что культурный центр Запада сместился из Парижа в Нью-Йорк. Большинство исследователей видят в этом результат эстетических или стилистических изменений. В противоположность этому я полагаю, что американский авангард является результатом не эстетических или стилистических взаимовлияний, а идеологических изменений. Главный фактор возникновения абстрактного экспрессионизма заключался в освобождении от марксизма, а позднее — и в деполитизации групп левоориентированных ин-

¹ McCoubry J. W. Birth of a Native Style // American Painting. 1900—1970. P. 137.

теллектуалов, ставших на антисталинистские позиции, что объединилось с быстрым подъемом националистических настроений во время войны. После того как “холодная война” и План Маршалла победили, богатый и влиятельный средний класс утвердил в искусстве свои позиции»¹.

С этим мнением трудно согласиться. Дело в том, что все художники этого направления настаивали на исключительно субъективном характере их творчества, на полной независимости от политики. Очевидно, автор прав, полагая, что победа модернизма во всех сферах американской культуры, американизация мирового художественного рынка искусства означали, что центр мирового искусства — если иметь в виду международные выставки, художественные фонды, развитие масс-медиа — перемещается из Европы в Америку. Еще в 1941 году критик Джон Бишоп опубликовал в журнале *Кеннон* ревью статью, в которой писал: «Я утверждаю, что будущее искусства — это Америка. Только в Америке его будущее. Присутствие здесь европейских писателей, художников, композиторов, ученых не опровергает, а подтверждает этот факт. Для нас это так же важно, как в прошлом приезд в Италию византийских ученых после того, как их столица была завоевана турецкими ордами».

Абстрактный экспрессионизм породил эйфорическую идею о мировом значении американского искусства, о смещении мирового центра искусства из Парижа в Нью-Йорк, которую разделяют почти все американские исследователи. Историк искусства Джонатан Файнеберг пишет: «В послевоенное время нью-йоркская школа включала в себя экзистенциализм, сюрреализм, мексиканские влияния, европейский абстракционизм, в особенности стиль Кандинского, который противостоял Мондриану, отрицавшему роль интеллекта. Главным для всех представителей абстрактного экспрессионизма была свобода личного самовыражения»².

Действительно, абстрактный экспрессионизм — это время ничем не ограниченной индивидуальной свободы художника, восстающего против любых ограничений, любых табу, чтобы выразить свой индивидуальный стиль, свои внутренние переживания. Абстрактное искусство требовало абсолютной, почти анархической свободы, свободы от всего — от политики, идеологии, эстетики и даже морали.

Правда, можно согласиться с американскими критиками в том отношении, что само появление абстрактного искусства, объявившего абсолютную свободу самовыражения в искусстве, носило политический характер, если иметь под этим в виду политику аполитичности. Несомненно, что абстрактный экспрессионизм был использован в политических целях для утверждения приоритета американской культуры над европейской. Об этом свидетельствует много фактов, восторженное принятие его американской прессой, организация многочисленных выставок, поддержка со стороны федеральных органов правительства.

Но самым лучшим подтверждением политической ангажированности абстракционизма является выступление Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева на выставке художников-авангардистов в московском Манеже 1 декабря 1962 года. Не очень хорошо образованный, но обладавший огромной интуицией, Никита Сергеевич почувствовал в работах отечественных авангардистов проявление враждебной буржуазной идеологии. Абстрактные работы авангардистов были эзотеричны, их было трудно понимать, к ним нельзя было применить привычные идеологические критерии. Хрущев понимал, что таким искусством нельзя управлять, а тем более использовать его в идеологической борьбе с империализмом. Не будучи в состоянии рационально выразить свое неприятие абстрактного искусства, он в своем выступлении перешел на площадную ругань,

¹ *Guilbaut S.* How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and Cold War. Chicago; London, 1983. P. 1—2.

² *Fineberg J.* American Art Since 1940. New York, 1994.

почему-то упрекая авангардистов в гомосексуализме. Но одно критическое замечание он сделал вполне по делу, назвав работы авангардистов «мусором». Конечно, он не был знаком с американским термином «живопись “мусорных ведер”», которым консервативная американская критика наградила художников-реалистов 1900—1910-х годов. Для американцев социальный реализм был мусором, для Хрущева мусором стал авангард. Правда, это было уже другое время, и искусство было другое. Но знаменательно совпадение терминологии, а следовательно, и способов мышления. Как говорил К. Маркс, история повторяется: сначала как трагедия, а на последней стадии — в виде комедии или фарса. Хрущевская война с абстракционизмом относится к переходной фазе «трагикомедии», она наглядно показала неспособность политических верхов к пониманию культуры и управлению ею. В конечном счете она и привела Хрущева к потере власти. Так отозвался подъем абстрактного экспрессионизма США на другом географическом и идеологическом полюсе.

К числу представителей абстрактного экспрессионизма принадлежит большое число художников: Клиффорд Стилл, Аршил Горки, Джексон Поллок, Ли Краснер, Виллем де Кунинг, Марк Ротко, Адольф Готтлиб, Робер Мазервелл, Франц Клайн, Барнетт Ньюмен и другие.

Пионером абстрактного экспрессионизма был Клиффорд Стилл (1904—1980), о котором Джексон Поллок в 1940-х годах говорил, что «он лучший из всех нас». Стилл выставлялся в галерее Пегги Гуггенхейм в Нью-Йорке. О характере его работ свидетельствует картина *Индийский цвет красный и черный* (1946), которая представляет собой абстрактное видение пейзажа американского Запада, выраженное с помощью символики красного, белого и черного цветов.

Большую роль в формировании абстрактного экспрессионизма сыграли эмигранты. Они принесли с собой новое, порой экзотическое чувство формы и цвета. Одним из пионеров абстрактного экспрессионизма был армянин Аршил Горки (настоящая фамилия Адоян; 1904—1948). Критики называют его последним сюрреалистом и первым абстрактным экспрессионистом. Действительно, Горки можно считать пионером новой, экспериментальной живописи. Как пишет о нем критик Ким Терио, «Горки вдохновлялся воображаемыми образами в духе сюрреализма, пользовался методом рисунка, покрывающего всю поверхность, еще до Джексона Поллока, выдвигал чистый цвет еще до Марка Ротко, использовал вещественные цвета еще до Кунинга»¹.

Горки родился в деревни Хоркон, на территории Османской империи. Его мать была дочерью священника грегорианской церкви, отец — плотником. В 1915 году, пережив геноцид армян, будущему художнику с матерью и сестрами удалось бежать на территорию Российской империи. В 1920 году Аршил через Батуми уехал на пароходе в Америку. Шестнадцатилетний эмигрант жил в Провиденсе и Бостоне. Он занимался самообразованием, посещал музеи, зарабатывал себе на жизнь мытьем посуды. Затем переехал в Нью-Йорк, где поступил в Центральную школу искусств. Здесь он для поднятия своего имиджа некоторое время выдавал себя за родственника Максима Горького.

Хотя о короткой жизни Горки написано много книг², в его биографии остается много неясного и недостоверного. Этому способствовал сам художник, который не любил говорить правду о тяжелых годах детства и юности. Отсюда — вымышленное имя, вымышленные факты биографии. Своим друзьям Горки говорил, что до шести лет он не разговаривал ни с кем из людей, только с птицами. Очевидно, геноцид армянского народа нанес тяжелую травму художнику еще в детском возрасте.

¹ Thereault K. Rethinring Archile Gorky. Pennsylvania, 2009. P. 1.

² См., например: Matossian N. Black Angel. A Life of Archile Gorki. London, 1498; Spender M. From a High Place. A Life of Archile Gorky. New York, 1999; Herrera H. Archile Gorky. His Life and Work. New York, 2003.

Ранние работы Горки написаны в духе социального реализма. Таков замечательный, проникнутый ностальгией *Автопортрет с матерью* (1926—1936). Но вскоре Горки, изучавший работы Пикассо, Кандинского и Миро, перешел к абстрактным работам. В них часто соединяются крайности абстрактного экспрессионизма и сюрреализма. Он отказался от геометрических абстракций кубизма ради изображения органических форм, выражающих детские воспоминания и сексуальные импульсы. Это отчетливо проявляется в картине *Сад в Сочи* (1943). Смешение растительных и органических форм наблюдается в картине *Печень как петушиный гребень* (1944). Название это экзотично и малопонятно, если не знать, что Горки считал, что печень человека — свидетельство его здоровья — должна быть так же богата красной кровью, как и гребень петуха. Картина наполнена изображением как бы спрессованных воедино человеческих тел. Картины Горки подкупают ярким национальным колоритом, они наполнены энергией и экспрессией.

Жизнь Аршила Горки полна трагических событий. В 1941 году он женился на американке Агнес Магрудер, но не был приспособлен к спокойной семейной жизни. В 1946 году в его студии возник пожар, и огнем были уничтожены тридцать картин и множество набросков. Через несколько недель после пожара он перенес операцию по поводу рака горла. Несколько позже он попал в автомобильную катастрофу, в результате чего его правая рука потеряла подвижность. После того как жена покинула его, он совершил самоубийство в своей студии в Коннектикуте.

Аршил Горки был первым абстрактным экспрессионистом, который выработал свой личный стиль. В его картинах, например в *Агонии*, фигурируют некоторые элементы реальности, но они растворяются в общей абстрактной структуре, как бы озаренной языками пламени. Картина *Водопад* замечательно передает движение воды струями красок.

Другим эмигрантом, ставшим активным членом нью-йоркской группы абстракционистов, был Марк Ротко (1903—1970). Его настоящее имя — Маркус Роткович. Он родился в Двинске (ныне Даугавпилс) в Латвии в еврейской семье, где его заставляли учить талмуд. В 1913 году семья эмигрировала в Америку и поселилась в Портленде, штат Орегон. Здесь Марк получил хорошее образование и возможность продолжать учебу — в 1921 году он поступил в Школу изящных искусств Йельского университета, а в 1925 году переехал в Нью-Йорк, где началась его карьера художника.

На становление творческой манеры Ротко повлияли два художника — Милтон Эвери, который предпочитал использовать в своих картинах чистые цвета, и Адольф Готтлиб, который заразил Ротко интересом к юнгианской литературе. Вместе с Готтлибом Ротко организовал группу «Десять». В годы Великой депрессии он, как и многие художники его поколения, участвовал в Федеральном художественном проекте, организованном администрацией Рузвельта.

В начале 1940-х годов Ротко создавал сюрреалистические картины в духе Горки, Готтлиба и Миро. Но затем он пришел к сугубо индивидуальному стилю, пытаясь сочетать в картине два-три ярких цвета, как, например, в картинах *Синий, зеленый и коричневый* (1951), *Красный цвет на черном* (1957). При простоте форм картины Ротко, обычно больших размеров, производили сильное колористическое впечатление. В конце жизни Ротко перешел к серым и черным тонам.

В 1970 году, как и Горки, Ротко покончил жизнь самоубийством в мастерской в Нью-Йорке. Есть какой-то фатализм в том, что два выдающихся художника, выходца из России, покончили с собой. Что это? Неудовлетворенность собой, своим окружением, неспособность выдержать динамизм американского образа жизни?

Наиболее крупная фигура в среде американских абстракционистов — это, конечно, Джексон Поллок (1912—1956). Он родился в маленьком селении Коди в Вайоминге.

В семье, жившей на ферме, было пятеро детей. Вскоре семья переехала в Калифорнию, где Поллок учился в Художественной школе Лос-Анджелеса. В 1925 году он переехал в Нью-Йорк и поступил в Студенческую лигу искусств, в класс непредметной живописи. Характерно, что этим классом руководил художник-регионалист Томас Бентон. Несмотря на то, что Бентон помогал Поллоку и его брату Чарлзу, тоже художнику, Джексон был далек от его реализма и стремился найти себя в беспредметной живописи. Во время учебы он испытал влияние таких художников, как Рейдер, Миро, Пикассо, Кандинский. В Нью-Йорке Поллок жил в крайней бедности, безуспешно борясь с одолевающим его алкоголизмом.

В период Великой депрессии Поллок в течение восьми лет работал для Федерального художественного проекта: ежемесячно он получал по сто долларов, обязуясь изготовлять одну картину в течение восьми недель. Для Федерального проекта Поллок написал около 50 работ, не все из которых, к сожалению, сохранились. Это картины со строгой композицией и регионалистскими сюжетами, навеянные его учителем Томасом Бентоном (*Двигаясь на Запад*, 1934—1935). В это же время он начал работать в мастерской известного мексиканского художника-муралиста Сикейроса, осваивая технику фрески.

Программа Федерального проекта завершилась в 1943 году. Можно сказать, что она спасла американскую живопись во время Великой депрессии, дав работу 5000 художникам. С этого времени Поллок работал для Пегги Гуггенхейм, владелицы галереи «Искусство этого века». Она выставляла его работы в своей галерее и платила ему больше, чем Федеральный проект — 150 долларов в месяц. В галерее Гуггенхейм в качестве первой авторской выставки Поллока была представлена *Стена* (1943—1944) — стенная живопись, всегда интересовавшая его в работах мексиканских художников, которая содержала свободные сюрреалистические ассоциации.

Начиная с 1944 года Джексон Поллок посещал «Ателье 17», которым владел художник Стенли Хейтер, сторонник сюрреалистической живописи. Он разрабатывал метод автоматического письма, который применял в своих графических работах. Ателье Хейтера служило местом встречи художников разных национальностей. Это был как бы международный художественный клуб: здесь работали французский сюрреалист Андре Массон, венгр Габор Истерди, аргентинец Маурисио Лазански; здесь Поллок подружился с художником Мазервеллом, с которым они сделали совместный коллаж для галереи Пегги Гуггенхейм. Сюда приходили работать Марк Ротко и Франц Клайн.

В «Ателье 17» Поллок создал графическую работу, которая сейчас находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Это абстрактная композиция на излюбленную тему Пикассо — боя быков, — написанная широко рекламируемым Хейтером методом автоматизма. В этой композиции угадываются отдельные детали, но в целом это абстрактная картина, выполненная в экспрессивном стиле.

В 1945 году Поллок женился на художнице Ли Краснер, которая старалась упростить и облегчить его сложную и неустроенную жизнь. Вместе с женой Поллок переехал в фермерский дом на Лонг-Айленде.

В 1940-х годах стиль и содержание работ Поллока радикально меняются. Этому способствовало его знакомство с юнгианской литературой, в которой он нашел теоретическую основу для своего творческого метода. В отличие от Фрейда, Юнг исследовал образы «коллективного бессознательного», которые отразились в мифах, легендах, поэзии. Картины, написанные Поллоком в 1940-е годы, выражают тотемные, мистические образы животных или символы мужского и женского начала — *Волчица*, *Мужское и женское*, *Женщина-луна разрезает круг*, *Пасифая*.

Пасифая (1943) представляет собой не столько абстрактное, сколько сюрреалистическое произведение. На картине изображена критская царица, породившая Минотавра. Этот миф изображен Поллоком с явными фигуративными деталями, по краям картины

слева и справа стоят две фигуры, а между ними лежит тело некоего существа с тремя сосками, скрученное судорогами родов. Хаотичная по своей структуре картина выражает образы догомеровской мифологии. Но у Поллока есть и более гармоничные абстрактные картины, несущие в себе яркие впечатления от природы: *Запах лаванды* (1950), *Ритм осени* (1950).

Как отмечает историк искусства Милтон Браун, «наиболее своеобразная адаптация сюрреализма произошла у Джексона Поллока. В 1930-х и начале 1940-х годов он многому учился у Пикассо, Ороско, Сикейроса. В этот период Поллок создает тотемные фигуры, сексуальные и мистические символы, которые обретают хтоническую силу. Начиная с 1947 года его метод существенно меняется — он использует технику разбрызгивания краски на полотно. Поллок оставляет сюрреалистическое воображение для “*acting painting*” и следует за техникой американских индейцев, которые создавали магию через ритуал. Он трансформирует энергию жеста и экспрессионистический катарсис для создания своих картин, получивших название абстрактного экспрессионизма»¹.

Действительно, техника Поллока представляет собой новый подход к самому процессу творчества. Это не изображение предмета на полотне картины, а бессознательное, импульсивное самовыражение с помощью материала искусства, то, что называется *action painting*, то есть живопись через действие. Поллок говорил: «Источник моей живописи в сфере бессознательного. Когда я пишу, я не знаю, что из этого выйдет. Живопись живет своей собственной жизнью. Я только должен в нее войти. Если я допускаю ошибки, то из этого получается ерунда. Но если я вхожу в живопись удачно, возникает гармония».

Обычно картины Поллока не имеют центра, так же как и верха, и низа. Как правило, он писал, расстелив полотно на полу, заполняя его пятнами и брызгами краски. Поллок создавал картину, обходя ее со всех сторон, исступленно входя в ритм какого-то ритуального танца. Сам он признавался, что не знает, что рисует. По его словам, результат возникал задним числом. О методе письма Поллока, который получил название дриппинга, писали многие, так как это не было похоже на обычный метод рисования. Критик Клемент Гринберг, который рецензировал картины Поллока в журналах *Тайм* и *Нейшнл*, дал Поллоку прозвище Джек Брызгалка (*Jack the Dripper*), имея в виду его технику разливания или разбрызгивания краски на полотно.

Характерно, что Поллок не считал свои картины чистой абстракцией. Он говорил: «Я не придаю большого значения “абстрактному экспрессионизму” с его беспредметностью и нерепрезентативностью. Напротив, мои картины очень предметны и репрезентативны. Когда вы даете свободу подсознательному, оно выписывает фигуры и предметы. Все мы находились под влиянием Фрейда, и я долгое время был юнгианцем. Живопись — это способ существования, она — открытие самого себя. Каждый хороший художник рисует то, чем он является»². Это очень важное признание, так как в картинах Поллока действительно можно обнаружить визуальные рудименты пейзажа, отдельных предметов, фигур людей и животных, которые определяют эмоциональный тонус его картин.

Наряду с мифологическими сюжетами о Минотавре, Персефоне, в абстрактных картинах Поллока 1950-х годов обнаруживаются мотивы пейзажного характера, напоминающие декоративные картины Миро. Все это свидетельствует о том, что его суждения об изобразительности создаваемых им абстракций вполне оправданны.

Обычно Поллок писал картины большого размера. Но сохранилось несколько его рисунков на бумаге небольшого формата, созданных в 1941—1954 годах. Эти рисунки

¹ Brown M. One Hundred Masterpieces of American Painting. Washington, 1983. P. 34.

² Цит. по: Rodman S. Conversation with Artists. New York, 1957. P. 82.

дают яркое представление о развитии его метода и стиля. В этих рисунках, носящих экспериментальный характер, Поллок вырабатывает свое понимание линии, визуальных символов и цвета. В рисунках 1940-х годов ощутимо влияние живописи Пикассо. Например, рисунок, названный *Война*, — явное подражание Гернике. Здесь видны голова вздыбленной лошади, обнаженные человеческие тела, огонь, поглощающий все вокруг.

Первоначально в рисунках Поллока улавливаются отдельные штрихи или пятна. Затем появляются вертикальные и диагональные линии, которые придают хаотическим, абстрактным образам определенный ритм. Линия становится все более энергичной, доминирующей, она вьется и извивается, придавая живость и динамизм рисунку. Наконец, в рисунках более позднего времени появляется цвет, который носит характер вспышек.

Бернис Роз, опубликовавший рисунки Поллока, в предисловии к книге пишет: «В своих рисунках Поллок отходит от традиционной техники рисунка, исполняемого обычно карандашом, мелом или пастелью. С помощью техники дриппинга посредством краски, цвета, графики он переводит рисунок в живопись, выполненную в гомогенном стиле. Экспрессивная линия Поллока одновременно означает объект, средство и цвет. Граница между рисунком и живописью уничтожается, рисунок освобождается от фигуративности, становится абстрактным. Его фигуры создают пространство без композиции, они как бы приковывают к себе взгляд, который следует за циркулирующей линией. В рисунках Поллока линия играет двойную роль. Она описывает фигуры и одновременно растворяет их в абстрактном ритме. Линия, выполненная техникой дриппинга, — это изобретение Поллока»¹.

Небольшие по размеру рисунки на бумаге имеют, по сути дела, монументальный характер. Они мало чем отличаются от его больших живописных полотен, в них та же каллиграфия, та же техника автоматического письма. Очевидно, они служили Поллоку подготовкой к большим картинам, где так же динамично сочетаются визуальные пятна, доминирующая линия и цвет.

Постепенно к Поллоку приходило признание со стороны критики. Некоторые называли его «величайшим из живущих американских художников». Критик Гарольд Розенберг писал о «трансформации живописи в экзистенциалистскую драму в работах Поллока, в которых происходящее на полотне — не картина, а событие». Другой критик, Майкл Лейа, считал, что «Поллок на основе бессознательного подражания Пикассо создает свою сложную, современную живопись, в которой соединяются абстракция и сюрреализм»².

Творчество Поллока трагически оборвалось на 44-м году жизни. В 1956 году, управляя машиной в состоянии алкогольного опьянения, Поллок разбился насмерть в километре от своей мастерской. Для молодого американского поколения Поллок остался культовой фигурой, легендой современного искусства.

После смерти Поллока спрос и цена на его картины быстро росли. Если при жизни его работы продавались за 2—3 тысячи долларов, то 1957 году картину Поллока *Осенний ритм* Музей Метрополитен купил за 30 тысяч долларов. Музеи и художественная критика поддерживают произведения абстрактного экспрессионизма. О пионерской роли Поллока идут неугасаемые дебаты³. Популярный критик Мейер Шапиро в статье 1957 года писал о революции, произведенной Поллоком, приведшей к открытию «нового визуального языка».

¹ Rose B. Jackson Pollock: Works on Paper. New York, 1969.

² Leja M. Refraining Abstract Expressionism. New Haven; London, 1993. P. 277.

³ Pollock and After. The Critical Debate / ed. by F. Frascina. London, 2000; Friedman B. H. Jackson Pollock: Energy Made Visible. New York, 1972; Rohn M. Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstraction. Ann Arbor, 1987; Naifeh S., Smith G. W. Jackson Pollock: An American Saga. New York, 1989.

Следует сказать, что Поллок открыл путь в искусство многим художникам, окружавшим его. Каждый из них взял от него что-то особенное.

Большую роль в деятельности абстрактных экспрессионистов сыграл еще один эмигрант, американец голландского происхождения Виллем де Кунинг (1904—1997). Он родился в Роттердаме, в семье, которая занималась торговлей алкоголем. Очевидно, в детстве Виллем находился под сильным влиянием матери, обладавшей авторитарным характером. В 1916 году он начал посещать уроки живописи в Академии художеств в Роттердаме. Эти занятия привели его к коммерческой деятельности — он стал художественным директором большого супермаркета.

Но это положение не удовлетворяло молодого художника. В 1926 году он нелегально приехал в Америку и поселился на Манхэттене. Здесь он встретился с Аршилом Горки, и вскоре они стали друзьями. Вначале де Кунинг занимался фигуративной живописью. Главная тема его картин в этот период — образ женщины. Де Кунинг пишет шесть женских полуфигур. *Женщина I* в изображении де Кунинга — отнюдь не идеальный тип, скорее всего в ней просматриваются агрессивные, гротескные черты: оскаленные зубы, напоминающие пасть акулы, пустые, лишенные выражения глаза, обвисшая грудь. Во всем этом очевидно влияние фрейдистской эстетики и проявление подавленных сексуальных импульсов. Быть может, неосознанно, Кунинг соединил в своей женской серии кубизм с сюрреализмом. Его женщины — не портреты знакомых, а нечто среднее между символом и китчем, между гарпией и богиней. Несомненно, эти картины не только шокировали многих зрителей, но и возбуждали интерес. Де Кунинг признавался: «Я просто хотел их сделать забавными, чтобы они выглядели так же сатирично, как сивиллы». Здесь время вспомнить написанную еще в 1939 году статью известного критика Клемента Гринберга *Авангард и китч* — и то, и другое присутствовало в гротескных образах де Кунинга.

Постепенно де Кунинг под влиянием своего окружения перешел к абстрактному искусству. В его абстрактных картинах очевидна близость к Поллоку. Они тоже представляют собой живопись действия, энергичное, спонтанное самовыражение. Такова картина де Кунинга *Раскопки* (1950), представляющая сгусток спрессованных частей человеческих тел. Правда, в отличие от Поллока, в его абстрактных картинах всегда можно обнаружить реальные детали. Абстрактный стиль де Кунинг часто сочетал с фигуративным. К тому же де Кунинг часто менял свою манеру. В 1960-е годы он был более лиричным и даже сатиричным, в 1970-е стал более жестким и абстрактным, в 1980-е в его картинах появились линейность, полиморфность; как выразился один критик, у него «формы виснут друг на друге, как пассажи музыки».

Волею судьбы де Кунинг неожиданно превратился в лидера абстрактного экспрессионизма. Над нью-йоркскими абстракционистами словно тяготел злой рок: Аршил Горки покончил с собой в 1948 году, Поллок разбился на машине в 1956-м, Ротко совершил самоубийство в 1970-м, Франц Клайн умер от сердечного приступа в 1962 году. Один только Виллем де Кунинг оказался долгожителем, он прожил 93 года, хотя в конце жизни страдал от болезни Альцгеймера, потерял память и не был в состоянии работать. В конце своей долгой жизни он превратился в реликт некогда сплоченной и единой группы авангардистов. Это позволяло молодым художникам, Роберту Раушенбергу и Джасперу Джонсу, представителям поп-арта, пародировать стареющего мэтра.

Правда, появлялись новые последователи и подражатели. После смерти Горки близким другом де Кунинга стал Франц Клайн (1910—1962). Он родился в Пенсильвании, учился в Бостонском университете. В юности он писал реалистические картины с изображением угольных шахт и маленьких городов, в которых прошло его детство. Очевидно, эти сцены определили стилистику его картин, когда он занялся абстрактной живописью.

Наиболее удачные его картины представляют сочетание черных линий на белом фоне. Эти черно-белые картины очень похожи на японскую каллиграфию, поскольку Клайн занимался изучением японской живописи. Его экспрессивные линии можно рассматривать как увеличенные линейные фрагменты картин Поллока, с которым он подружился в 1943 году. Как и Поллок, Клайн стремился к автоматизму в творчестве, к живописи действия, пользуясь в работе одним-двумя мазками кисти. Черные экспрессивные линии на белом фоне символизировали энергию движения. Как и Поллок, Клайн писал большие по размеру картины, так как энергия его самовыражения нуждалась в пространстве. Его картина *Оранжевая и черная стена* (1959) была около трех с половиной метров в длину.

Клайн был женат на английской балерине Элизабет Парсонс и благодаря этому был связан с театральным миром. Ему принадлежат несколько интересных портретов Нижинского.

Большую роль в среде абстрактных экспрессионистов сыграл Эд Рейнхардт (1913—1967). Он обучался в Нью-Йорке в Колумбийском университете, художественное образование получил в Национальной академии рисунка. Первоначально он работал в стиле конструктивизма и кубизма, но в начале 1950-х годов стал писать абстрактные картины, в которых доминировали чистые цвета — голубой, зеленый или черный. Рейнхардт специализировался на изучении восточных культур, посещал Японию, Индию, Иран, Сирию, Египет. В своих работах он пытался осуществить восточную концепцию мира, происходящего из абсолютного Ничто.

К группе нью-йоркских абстракционистов принадлежал Роберт Мазервелл (1915—1991). Он происходил из состоятельной семьи, его отец был президентом банка в Сан-Франциско. Уже в 11 лет он получил стипендию для изучения истории и теории искусства и последовательно получал степени по эстетике сначала в Стенфордском, потом в Гарвардском университетах, слушал лекции левого теоретика искусства Мейера Шапиро. Изучая философию и искусство, Мазервелл не собирался стать художником, но именно Шапиро посоветовал ему заняться живописью. В 1941 году Мазервелл приступил к серии живописных работ в духе сюрреализма. Не добившись большого успеха в этой области, он обратился к абстракционизму и символизму.

Но главным в творчестве Мазервелла были попытки теоретической интерпретации новой художественной школы. Он писал критические статьи в журналах *Партизан ревью* и *Нью репаблик*, в 1944 году издал *Документы о современном искусстве*. Иными словами, он был «белой вороной» в кругу абстракционистов, которые редко интересовались теорией и историей искусства, полагаясь на интуицию и самовыражение. А он был художником-интеллектуалом.

В своих лекциях и статьях он рассматривал искусство как проявление эмоционального «я» художника. Мазервелл стал теоретиком абстрактного экспрессионизма. Достижения нью-йоркской школы он объяснял тем, что художники «обратилась к субъективному и эмоциональному, к абстрактной структуре, а не к описанию внешнего мира, к исследованию языка искусства, а не к стремлению передать образ человека».

В 1947—1948 годах он пишет картину *Обыкновенный протестант*, которая представляет собой абстрактный автопортрет. Женскую тему у него символизирует картина *Красная рубашка* (1947). В 1949 году Мазервелл начал работу над серией *Элегии Испанской Республики*. Хотя он никогда не был в Испании, гражданская война в этой стране стала символом борьбы за демократию, да и история Испании вдохновляла на философские размышления. В результате Мазервелл написал 150 версий *Элегий*, стремясь создавать простые по форме и цвету картины. Картина *Элегия Испанской Республики. № 34* (1953—1954) представляет собой абстракцию с изображением двух вертикальных черных линий фаллического характера. Все это должно было означать протест против

испанской диктатуры. Такие же вертикальные черные линии на красном фоне в картине *Танец II* (1952) символизируют ритмическое движение в танце.

В 1964 году Мазервелл создал новую серию, Африка. Больше всего его интересовала энергия света, и он широко использовал контрасты белого и черного цвета как символы жизни и смерти.

Это свидетельствовало о новых интересах, о новой роли художника, который, как Роберт Мазервелл, был не только живописцем, но и писал об искусстве, издавал работы по искусству и даже преподавал искусство. Время иррационального, мистического, но полного физической и психической энергии авангарда завершалось. На сцену выходили новые действующие лица. Они были борцами и проповедниками популярного искусства.

Проблемы абстракции цвета интересовали и других художников, в частности Барнетта Ньюмена (1905—1970). Сын польского эмигранта, торговавшего одеждой, он получил хорошее художественное образование и примкнул к нью-йоркской группе абстракционистов. Его картины — это огромные полотна, сочетающие два или три ярких, горячих цвета с традиционной вертикальной полосой, как бы разделяющей различные цветовые сферы. Они символизировали собою два мира — человеческий и божественный. В отличие от других своих коллег, Ньюмен имел определенную эстетическую программу, основанную на идее мистического познания тайны мира. Он считал, что искусство представляет собой «идеографическое письмо», лежащее в основе первичного, первобытного восприятия мира. Эти первичные эмоции Ньюмен стремился передать в своих картинах, например в *Новом Завете* (1949). В картине *Адам* (1952) на коричневой плоскости изображены две вертикальные красные линии. Но символизм Ньюмена не имел религиозного характера, он оставался в сфере эмоционального выражения художника. В статье *Возвышенное теперь* Ньюмен писал: «Вместо того чтобы создавать церковь для Христа, человека или “жизни”, мы должны построить ее для самих себя, для своих собственных чувств». «Стремление понять непознаваемое, — говорил он, — опережает стремление узнать неузнанное». Картины Ньюмена не сразу были приняты художественной критикой. Один из критиков, Клемент Гринберг, называл его *enfant terrible* абстрактного экспрессионизма. Тем не менее Ньюмен занял прочное место в среде абстракционистов.

Подобно Ньюмену, мистические контрасты цвета пытался запечатлеть в своих работах Адольф Готтлиб (1903—1974), который обращался к области мифа и примитивного искусства. Ему принадлежит картина *Два диска* (1963), на которой изображены две окружности — красная и желтая. Они должны символизировать собою вечные противоположности — небо и землю, свет и темноту, положительное и отрицательное, активное и пассивное. Желтый диск означает солнце или какое-то небесное светило, красный — землю.

Несомненным подражанием Джексону Поллоку являются работы Марка Тоби (1890—1976). Он работал в Художественном музее Сиэтла, затем совершил поездку в Киото, где занимался изучением дзен-буддизма. Под влиянием восточной живописи Тоби начал писать абстрактные картины, состоящие из массы каллиграфических линий, символизирующих универсальную энергию природы. Картины Тоби носят изысканный декоративный характер.

Технику «разбрызгивания» использовал абстракционист Сэм Френсис (1923—1994). Он окончил университет Беркли в Калифорнии, много ездил по миру, занимался литографией. Характер его письма передает картина *Голубое из белого* (1958), где изображены голубые пятна и вертикальные брызги на белом фоне, которые словно заставляют плыть цветовую массу к нижнему обрезу полотна.

Несмотря на эзотеричность, картины абстрактных экспрессионистов порой сохраняют отдельные реалистические детали, приобретающие символический характер,

содержат авторские указания, сохраняющиеся в названиях. Конечно, главная тема художника-абстракциониста — он сам, его подсознательные образы и иррациональные символы. Поэтому у Поллока многие картины и рисунки именуются *Без названия*. Однако некоторые из них сохраняют точное и определенное название, например *Война*, напоминающая *Гернику* Пикассо. Многие абстрактные картины символизируют собою пейзажи, водопады и другие явления природы. Вместе с тем произведения абстрактного экспрессионизма посвящены и явлениям культуры, в частности музыке. Распространенная тема таких картин — джаз, неотъемлемый элемент нью-йоркской жизни. На эту тему созданы работы Розы Пайпер *Смерть Бесси Смит* (1947), Сэма Френсиса *Блюз в синих тонах* (1957—1962), Чарлза Алстона *Певец блюза*.

Наибольший интерес в этом контексте представляет картина Норма Льюиса *Музыканты* (1945) — обобщенный портрет джазовых музыкантов, играющих на улице, причем можно различить отдельные джазовые инструменты: флейту, окрашенную в зеленый свет, саксофон, растворяющийся в голубом. В картине словно звучат синкопы африканской музыки. Художников-абстракционистов джаз привлекал прежде всего как искусство, в котором существует безграничная свобода импровизации. О такой импровизации, только в цвете, мечтали все художники, принадлежащие к абстрактному экспрессионизму.

К числу художников-абстракционистов принадлежит жена Поллока Ли Краснер (1908—1984). Она занималась живописью еще в годы Великой депрессии (1934—1943), когда вместе с Кунигом участвовала в Федеральном художественном проекте, занимаясь настенной живописью. Казалось бы, она могла имитировать приемы письма своего знаменитого мужа, но техника ее, хотя и близка Поллоку, вместе с тем отличается от него, поскольку в ней отсутствует организующее линейное начало. Об этом свидетельствуют ее картины *Голубая живопись* (1946) или *Композиция* (1949), в которых все пространство заполнено черными квадратами, перемежающимися со светлыми пятнами. Краснер продолжала работать и после смерти мужа, хотя ее собственное творчество отошло на задний план, поскольку она стала наследницей работ ведущего представителя абстрактного экспрессионизма.

Другой представительницей абстрактного экспрессионизма была художница Джоан Митчелл. Правда, ее работы не были особенно популярны. Среди них можно назвать картину *Река на закате дня* (1955), представляющую абстрактную композицию из желтых и голубых линий на белом фоне. Но она не принимала активного участия в выставках и дискуссиях нью-йоркской школы. В интервью 1986 года она, отвергая эстетику абстрактного экспрессионизма, заявила: «Абстракция — это вовсе не стиль. Это просто способ использования форм и пространства».

Как мы видим, абстрактный экспрессионизм не был однородным явлением. В нем выделяются различные направления и ориентации. Первое, и, пожалуй, самое главное, связано с «*action painting*» — живописью действия, с методикой выявления скрытых, подсознательных импульсов с помощью активного физического действия (Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Франц Клайн). Кроме того, существовало направление, делающее акцент на абстракции цвета, на поиске цветовой гаммы (Марк Ротко, Барнетт Ньюмен, Адольф Готтлиб, Эд Рейнхардт). И, наконец, третье направление ориентировалось на чистую символику цвета (Роберт Мазервелл). Все эти различия касались скорее техники и приемов выражения, но общим для всех этих художников было представление об искусстве как стихийном, подсознательном процессе. Эстетическим фундаментом абстрактного экспрессионизма были фрейдистская и юнгианская версии психоанализа, правда, усвоенные самым поверхностным и вульгарным образом.

Картины абстрактных экспрессионистов унаследовали свойственную американцам тягу к грандиозному. Правда, в американской художественной критике, да и у самих ху-

дожников часто фигурирует понятие *sublime* — возвышенное, но на деле в произведениях американского авангарда чувство возвышенного перерождается в стремление не возвышать, а подавлять, ошеломлять. Именно поэтому их картины были, как правило, большого размера. Как отмечает А. Якимович, «Поллок и Ротко, Ньюмен и де Кунинг верили в то, что они создают великое американское искусство. А великое не может быть миниатюрным или камерным, простодушно думали они. Физическая крупноразмерность их картин была, так сказать, метафорическим выражением их амбиций, их веры в свою мировую миссию. Разумеется, никто не стал бы даже в Америке доказывать, будто величие произволения измеряется квадратным и метрами. Для обоснования больших размеров изобретались более убедительные аргументы. Например, Клемент Гринберг доказывал, что живопись не должна давать иллюзию глубины, а в таком случае для компенсации масштабности она не имеет иного выбора, как расти в ширину и высоту»¹.

Поддержку абстрактному искусству оказывали художественные галереи и крупные музеи, проводящие выставки картин Ротко, де Кунинга, Поллока. Художественная критика была полна самых высоких, превосходных оценок: де Кунинга называли «американским Пикассо», Поллока — «лучшим из живущих американских художников». Влиятельные критики Клемент Гринберг, Гарольд Розенберг, Мейер Шапиро — постоянно писали об абстрактном экспрессионизме на страницах лучших американских газет и журналов. Еще при жизни художников-абстракционистов их картины покупались по бешеным ценам.

Большинство американских критиков видят в абстрактном экспрессионизме триумф американского искусства. «Абстрактные экспрессионисты нью-йоркской школы были гениальными эстетическими революционерами. Они нашли для себя основу в модернизме и сюрреализме художников, которые бежали от военных разрушений в Европе. Они отказались от реалистических тенденции, но заимствовали биоморфные формы, мистические символы и технику автоматизма сюрреалистов. Результатом был не эклектизм, связанный с европейскими источниками, а совершенно оригинальный стиль, который совершенно исключил фигуративное искусство. Хотя в картинах абстракционистов можно найти элементы пейзажа или фигур людей и животных, предмет как таковой из живописи был исключен. Вместо этого искусство обратилось к личному видению и подсознанию, в результате чего абстрактные экспрессионисты проникли вглубь своего собственного опыта и создали метафоры и символы, которые имели универсальное значение»².

Разнообразие художественных талантов, пришедших к абстрактному экспрессионизму, требовало объединения художников и выработки определенной художественной программы. Первоначально эту функцию выполняла «Студия 35», в которой проводились дискуссии и обсуждения художественных проблем, а в 1949 году был основан «Клуб», который в 1950-е годы продолжал быть местом для дискуссий и обсуждения теоретических проблем современного искусства.

Несмотря на широкое признание абстрактного экспрессионизма, его доминирующее положение в американском искусстве было недолгим. Оно завершилось уже в 1960-е годы. В начале 1970-х годов все крупные представители абстрактного экспрессионизма, такие как Клайн, Поллок, Ротко, Стилл, Ньюмен, Рейнхардт, уже ушли из жизни. Правда, на смену им пришло новое поколение художников, но их работы уже не были так популярны и вызывающи, как картины основателей школы. Абстрактный экспрессионизм сменился искусством совершенно иного толка, вырастающим из рекламы и комиксов. Наступила декада минимализма и поп-арта, которые постепенно вытесняют абстрактный экспрессионизм из музеев и художественных галерей.

¹ Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930—1990. М., 2009. С. 92.

² Hart M. J. de Art and Politics in Cold War America // Pollock and After. P. 170.

Тем не менее абстрактное искусство сохраняется в первое десятилетие XXI века. Его представляет новое поколение молодых художников, главным образом из Нью-Йорка, где сохраняются традиции абстрактного искусства. Но технология письма существенно меняется. Абстракционизм 1950-х годов использовал различную технику: Поллок разработал метод дриппинга, Ротко использовал яркие цветовые пятна, Клайн — энергичные, мускулистые линии. Новый абстракционизм тоже не пользуется кистью, в нем доминирует шелкография. Печать становится главным методом абстрактного письма. И размеры картин все растут и растут.

Абстрактное искусство расширяет сферу своего влияния, оно проникает в популярное искусство, в искусство коллажа, перформанса и других художественных стилей и жанров. Сегодня абстракционизм уже не просто безсюжетное искусство, «искусство ни о чем», он стал важным культурным феноменом Америки. Об этом свидетельствуют исследования современных американских критиков, например поистине монументальное издание Макса Генри *Абстрактная Америка*¹, которое уже содержит анализ творчества художников XXI века. Похоже, что традиции абстрактного экспрессионизма получают новое звучание в современной Америке.

¹ Henry M. Abstract America. New Painting and Sculpture. London, 2008.

Глава XII

ПОП-АРТ И КУЛЬТУРА МАССОВОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ

Развитие американского искусства в XX веке происходило в поражающей своей скоростью смене различных художественных направлений, которые не столько наследуют друг другу, сколько противостоят и соперничают за доминирующее место в системе художественного производства. После почти монопольного десятилетнего господства абстрактного экспрессионизма в 1950-е годы, ему на смену пришло новое направление в американском искусстве, прямо противоположное и по стилю, и по технике, и по отношению к публике. Это направление получило название поп-арт — сокращенное от термина «популярное искусство».

Поп-арт являет собой прямую полемику с замкнутостью абстрактного экспрессионизма, с его метафорической и символической многозначностью. Он отвергал самую идею самовыражения личности в искусстве. Поскольку абстрактное искусство потеряло связь с реальностью, популярное искусство решило вернуть искусство к действительности и восстановить фигуративность изображения. Сложной и эзотеричной технике абстракции с ее постоянным обращением к подсознательному поп-арт противопоставил использование популярных, всем понятных образов, основанных на привычных, повседневных предметах и образах массовой культуры. Меняется и общий эмоциональный тонус искусства. Художники поп-арта — представители нового, молодого поколения, которое не знало войны и тягот военного времени. Для них искусство — не трагедия, не тяжелый труд, а удовольствие; процесс его восприятия прост, как акт покупки товара. «Меняя духовную усталость на улыбку, художники поп-арта выражают в своих больших картинах удовлетворение обществом или во всяком случае амбивалентность в отношении к нему. Это направление абстрактный экспрессионизм никогда не мог себе позволить»¹.

Существовала еще одна причина недолговечности абстрактного экспрессионизма. Он возник в послевоенное время, когда в Америку, и прежде всего в Нью-Йорк, в попытке избежать ужасов войны перекочевали многие художники авангардистского толка из Европы. Любопытно, что во главе абстрактного экспрессионизма было не так уж много американцев по рождению. Это искусство создавалось армянином из России (Аршил Горки), литовцем из той же страны (Марк Ротко), голландцем Робертом Мазервеллом, хотя несомненным лидером был, конечно, Джексон Поллок. Абстрактный экспрессионизм возник из сложного синтеза американского и европейского искусства: французского экзистенциализма, немецкого психоанализа, русской авангарда (Кандинский и Марк Шагал) и т. д. Но все это было хорошо до поры и до времени, пока пе-

¹ Pop Art. A Critical History / ed. by S. Madoff. Berkeley, California, 1997. P. XIV.

ред американской публикой не встала проблема идентичности, соответствия высокого искусства американской повседневной реальности, в которой доминировала массовая культура.

Поп-арт, который пришел на смену абстрактному искусству — престижному, но малопонятному рядовому американцу, — создавал свои картины на основе коммерческой рекламы, плаката, фотографии, кино, популярных «звезд» политики или искусства. Поп-арт выражал эстетику потребительского общества, психологию американского консюмеризма. Для него процесс потребления искусства был таким же простым, как процесс выкуривания сигареты. Среди наиболее популярных авторов поп-арта появляются яркие имена Джаспера Джонса, Роберта Раушенберга, Энди Уорхола, Роя Лихтенштейна, Джеймса Розенквиста. Быть может, в американском искусстве поп-арт — самое «американское» направление, ведь ни одна другая страна в мире не имела такого грандиозного размаха потребительской психологии. Неслучайно, что среди представителей поп-арта были одни американцы, среди них не было ни одного эмигранта, хотя в послевоенное время Нью-Йорк буквально кишел от огромного количества художников из всех стран мира — французов, немцев, австрийцев, голландцев. Как считают многие американские авторы, с поп-арта начинается период постмодернизма в американском искусстве¹.

Если абстракционисты отвергали любую эстетику, так как полагали художественный процесс иррациональным актом, то представители поп-арта были не прочь создать свою эстетику. Они считали художественной любую вещь — от машины до оружия, от кухонной кастрюли, которую любовно рисовал Уорхол, до звездно-полосатого американского флага. Роберт Раушенберг (1925—2008), который охотно экспериментировал с нехудожественными объектами, говорил: «Я не доверяю идеям, в особенности высоким. Скорее я буду доверять материалам, с которыми сталкиваюсь в быту, потому что они связывают меня с неизвестным».

Поп-арт возрождал жанры искусства, отвергнутые абстракционистами, — пейзажи, портреты, натюрморты; использовал не только живопись, но и коллажи, графику, синтетические материалы.

Рождение поп-арта было подготовлено бурным развитием телевидения и рекламы, которые стали необходимым элементом каждого американского дома. Хотя первые ростки поп-арта появились в начале 1960-х годов в Англии, там он не получил широкого признания.

Одним из пионеров поп-арта является Энди Уорхол (1928—1987). Он родился в Филадельфии, в рабочей семье словацких эмигрантов. В молодости Уорхол не собирался быть художником. Сначала он поступил в Технологический институт, а с 1952 года жил в Нью-Йорке. Именно здесь начинается его блестящая художественная карьера, принесшая ему славу пионера поп-арта, который использовал и эстетизировал массовую культуру.

Первые его картины сопровождалась подписями в стиле традиционных комиксов. Особенного успеха они не имели. Тогда Уорхол обратился к предметам с коммерческим имиджем. Начиная с 1961 года, он работал над серией картин с изображением бутылок кока-колы. Это принесло успех. На следующий год Уорхол выставил новую серию с изображением супов «Кемпбелл» в металлических банках. В 1962 году состоялась первая выставка Уорхола в Лос-Анджелесе, где были представлены тридцать две картины с консервными банками, все различие которых состояло в разных подписях к супам. Благодаря Уорхолу, суп «Кемпбелл» стал символом совершенства и простоты американской пищи, вся технология которой состояла в инструкции «просто добавьте воды». Повторяемость образов томатного супа как бы отражала технологический процесс производства, который использовали американские заводы.

¹ Harrison S. Pop Art and the Origin of Post-Modernism. Cambridge, 2001.

В 1996 году серия *Супы Кемпбелла* была куплена Музеем современного искусства за 15 миллионов долларов.

Очень скоро студия Уорхола «Зе Фэктори» в Нью-Йорке становится Меккой для радикальной молодежи, рок-музыкантов, модельеров. Здесь Уорхол выступает с лекциями. Он дает интервью для журнала *Арт Ньюс*, в котором защищает советский конформизм против пресловутого американского индивидуализма. Ссылаясь на Бертольда Брехта, очевидно, на его зонг «Что тот солдат, что этот», он пишет в 1963 году: «Говорят, что Бертольдт Брехт мечтал, чтобы все люди были похожи друг на друга. Я тоже хочу этого. У Брехта эта идея была связана с его представлением о коммунизме. Советское правительство практически занималось этим. Но почему это обязательно связано с коммунистической идеей? Все люди одинаковы, все ведут себя одинаково, все мы становимся таковыми все больше и больше. Я думаю, все мы должны быть, как машины». Не случайно Уорхол проводил свои выставки в помещении фабрики.

Наконец, бутылки и банки сменяются сериями, тиражирующими образы звезд массовой культуры. После трагического самоубийства Мэрилин Монро Уорхол исполнил серию портретов киноактрисы, копируя ее фотографию. Затем он создал еще одну серию, *Губы Мэрилин Монро*, размножив улыбку кинозвезды, заимствованную из фильма *Ниагара*. Позже появились серии повторяющихся образов Элвиса Пресли и Марлона Брандо. Их бесконечное и однообразное повторение, такое же, как и бутылок и консервных банок, показывает, что массовая культура любую вещь может превратить в товар.

Как пишет А. Якимович, «Уорхол изображает товары массового спроса и долларовые банкноты, звезд кино, физиономии сенсационных личностей разного рода, аварии на дорогах, бутылки кока-колы и другие сюжеты, демонстративно принадлежащие к сфере самой пахучей массовой культуры. Живописание в обычном смысле (как эстетический, освященный музейной мифологией акт) здесь, разумеется, отсутствует. Умелое и основательное выделывание живописной фактуры, которое увлекало Джаспера Джонса, даром не нужно Уорхолу. Чаще всего берется фотография и посредством каких-либо технических приемов воспроизводится множество раз либо увеличивается до огромных размеров. Если изображение пишется кистью, то это полугладкая, условная скоропись, как в рекламных щитах. Принцип тиражирования (один из принципов массовой культуры) строго соблюдается, и довольно часто применяется техника шелкографии»¹.

Правда, иногда серии Уорхола содержат критический подтекст, пусть слабый, наивный, но исключающий банальную апологетику системы. Так, серия *Смерть и катастрофы* изображает в серийном, повторяющемся виде авиационные или автомобильные катастрофы. В *Оранжевых катастрофах* демонстрируется серия одиноких электрических стульев, этого санкционированного обществом орудия убийства. Но при этом его картины не содержат никакого отношения художника к изображаемому. Художник, подобно автомату, должен быть равнодушен, холоден и безразличен. «*To be cool*» — вот основное и, пожалуй, единственное требование к художнику, производящему изделия поп-арта.

Картины Уорхола были с восторгом приняты молодежью, поскольку в них осторожная критика массовой культуры сочеталась с культом этой культуры. Неслучайно в молодежной среде был выдвинут лозунг о «Соединенных Штатах Энди» (USAndy) как парафраз Соединенных Штатов Америки (USA).

Вообще говоря, поп-арт рассчитан в первую очередь на молодежь, на молодежную культуру с культом ее героев — Мэрилин Монро, Джоном Кеннеди, королем рок-н-ролла Элвисом Пресли. Да и создавали эту культуру молодые люди, только что покинувшие учебные заведения. Поэтому в поп-арте можно найти немножко протеста, немножко

¹ Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930—1940. С. 154.

юмора и, наконец, уже дозволенную эротику. А для американской молодежи идея революции чаще всего сводилась к идее «сексуальной революции».

Эстетика поп-культуры не любит разнообразия, здесь все должно быть, как стоп-кадр в кино, без движения, без развития. Мир культуры должен быть однообразен и одномерен. Консюмеризм — это торжество одномерности и повторяемости. Неслучайно поэтому одну из портретных серий Уорхола, которую он написал в 1972 году, составили десять портретов Мао Цзедуна. Эта китайская версия тоталитаризма, уничтожающая индивидуальность как физически, так и интеллектуально, становится нормой и целью поп-арта. Политическая наивность поп-арта не знала границ. В политическом отношении уничтожение индивидуальности объявлялось эстетическим и художественным идеалом. Последняя серия, созданная Уорхолом, — это автопортреты.

Такова история Уорхола. И сегодня поп-арт в его исполнении воспринимается свидетельством рекламы американского образа жизни, как бы критически он сам ни оценивал создаваемые им серии. Граница между его творчеством и коммерческой рекламой исключительно условна, эфемерна. Всем известно, что искусство Уорхола — это искусство рафинированной рекламы в ее открыто американском варианте¹. На картины Уорхола большой коммерческий спрос: *Марлон Брандо* был продан на аукционе «Сотби» за 32,5 миллиона долларов, а автопортрет — свыше чем за 25 миллионов.

В 1960-х годах графика становится популярной как дешевое и доступное средство выражения. В 1964 году под заголовком *1С Life (Одноцветная жизнь)* вышел сборник поп-арта с сериями графических работ, в частности Уорхола, Олденбурга, Лихтенштейна. Другой графический альбом в шести томах, *Международный авангард (1962—1964)*, издал Артуро Шварц. Пятый том этого издания — *Открытие Америки* — представляет гравюры Роя Лихтенштейна, Класа Олденбурга, Энди Уорхола, Роберта Индианы.

Одним из лидеров поп-арта был Рой Лихтенштейн (1923—1997). Он родился в Нью-Йорке. После окончания школы поступил в Студенческую лигу искусства. После завершения военной службы учился в Государственном университете штата Огайо, с которым был связан десять лет. Затем он переехал в Нью-Йорк, где работал и выставлялся в галерее Кастелли вместе с Уорхолом и Джаспером Джонсом. Для своих работ он использовал популярную рекламу и комиксы. Одни из критиков заметил, что «Лихтенштейн сделал для популярности комиксов столько же, сколько Уорхол для супа».

Лихтенштейн был великим мастером пастиша, он сознательно заимствовал сюжеты отовсюду, стилизуя их в образы популярного искусства. Ранние работы Лихтенштейна используют сюжеты и приемы комиксов. В противоположность абстрактному экспрессионизму Лихтенштейн обращался к методам коммерческой рекламы, понятной всем и каждому. Свои рисунки он сопровождал словесным изображением звука «VOOMP», возникающим при крушениях или катастрофах.

Его *Поцелуй (1961)*, где летчик целует девушку на фоне военного самолета, как бы воспроизводит стерильный секс и ультрапатриотизм комиксов военного времени. Популярными были его серии *Плачущая девушка*, *Тонущая девушка*. Публика легко и с удовольствием воспринимала картины Лихтенштейна, они были легко узнаваемы и понятны, в них постоянно проступали образы комиксов, рекламных плакатов. всего, что окружает в быту и не требует особого размышления.

Но с 1965 года Лихтенштейн перестал использовать комиксы. Теперь он был готов стилизовать и воспроизводить высокое искусство, представленное именами классических авторов: Пикассо, Матисса, Моне. Серия гравюр 1969 года *Соборы* напоминает картины Моне. Лихтенштейн изобразил Реймский собор в шести гравюрах, которые отличаются цветом и точкой зрения на архитектурный монумент. Лихтенштейн при-

¹ Gidal P. Andy Warhol. Films and Paintings: the Factory Years. New York, 1971.

бегают к методу повторяемости, так широко использованному его коллегой по поп-арту Энди Уорхолом. Все это служит доказательством того, что поп-арт способен воспринять и тиражировать любой стиль, любого художника — как классического, так и современного.

Как отмечает Роберт Хьюз, «Лихтенштейн фактически был академиком поп-арта подобно академикам английской Королевской академии художеств, например сэру Лоуренсу Альма-Тадеме, хотя и более скучным и однообразным. Остроумные и мастерские, его пастиши демонстрировали триумф техники над воображением. Его псевдодекоративная роспись в престижном здании Нью-Йорка позволила банальной страховой компании претендовать на эффектную ауру артистизма, но на самом деле она рекламировала патронат и ничего больше. Это демонстрировало только интеллектуальную пустоту постмодернизма. В ранних картинах Лихтенштейна присутствовал сумасшедший ученый, который спрашивал: “Что Вы знаете о моем методе копирования?”. Собственные образы Лихтенштейна были образцом универсального копирования всего и всех»¹.

Любопытно, что Лихтенштейн исходил из того, что язык современного искусства должен быть индустриальным. В одном из интервью он говорил: «Мое искусство носит индустриальный характер, и таким скоро будет весь мир. И Европа скоро будет такой. Поэтому не будет ничего американского, все будет носить глобальный характер». Он считал, что его картины должны быть живописным словарем индустриального мира. В его понимании индустриальный мир был только грандиозной сферой поп-культуры, в которой индивидуальность подчиняется стереотипу, и любой индивидуальный образ может быть легко заменен и дублирован другим, более доступным и популярным.

Лихтенштейн получил международную известность как художник поп-арта. Он был первым американцем, чьи работы были выставлены в 1966 году в лондонской Галерее Тейт. Его выставки демонстрировались в Вене и Амстердаме. Уже в наше время, в 2007 году, его работы вместе с работами Уорхола показывались в лондонской Национальной галерее.

Большую известность как художник поп-арт получил Роберт Раушенберг (1925—2008). Он родился в городке Порт-Артур, штат Техас. Художественное образование получил в «Блэк Монтейн колледже», где подружился с авангардистским композитором Джоном Кейджем. В последующем они продолжили творческие контакты в Нью-Йорке. В середине 1950-х годов Раушенберг присоединился к представителям поп-арта и начиная с этого времени в течение полувека работал в живописи, графике (серия *Dante Inferno* в сборнике *Canto*, 1960), скульптуре, театральной декорации, керамике, инсталляции, технике «*ready-made*» (*Револьвер*, 1967). Разнообразие техник, стилей и объектов, которые он использовал, свидетельствует о переходе Раушенберга к постмодернизму.

Вместе с Робертом Раушенбергом большую роль в переходе от абстрактного экспрессионизма к фигуративной живописи сыграл Ларри Риверс (1923—2002). Он родился в Нью-Йорке, первоначально занимался музыкой, зарабатывал себе на жизнь игрой на саксофоне. Но затем поступил в художественную школу, получил степень в Нью-Йоркском университете. Он занимался дизайном костюмов для оперного театра, в частности для оперы Игоря Стравинского *Царь Эдип*. Представляет интерес ностальгическая картина Риверса *История русской революции* (1965) — большое полотно, состоящее из 53 отдельных эпизодов, начиная с *Капитала* Маркса и кончая трагической смертью Маяковского.

Другим популярным художником поп-арта был Джеймс Розенквист (род. в 1933). Его ранние работы посвящены культу машин и образам, с этой культурой связанным. В кар-

¹ Huges R. American Visions. P. 528.

тине *Я люблю тебя вместе с моим «Фордом»* (1961) представлены три уровня популярной культуры, близкой американцам, — внутренняя обшивка машины «Форд», за ней — лицо спящей женщины, а на переднем плане спагетти, популярная пища американцев. Образы массовой культуры сливаются здесь в единое целое.

В 1964—1965 годах Розенквист пишет огромное, длиной в тридцать метров, панно *F-111*, выставленное в Музее Метрополитен. «F-111» — название бомбардировщиков, которые использовались американцами во Вьетнаме. В этой монументальной картине сочетаются бытовые образы со взрывом бомбы и сопоставляются аллегории пляжного и «атомного» зонтика. Здесь Розенквист передал настроения и страхи американцев 1960-х годов. Из всех художников поп-арта Розенквист предстает как наиболее политически и социально ориентированный автор.

Картина американского поп-арта была бы неполна без анализа его взгляда на американскую женщину. Ее образ представляет Том Вессельман (1931—2007). Он рисует не просто какую-то американку, а американскую Мадонну, представительницу американской женственности. Его *Великая американская обнаженная* (1961) имитирует картину Анри Матисса *Лежащая обнаженная*. Американская Мадонна отдыхает, заложив руку за голову, ее тело очерчено контуром и лишено материальности, живой плоти. Детали его плохо различимы и лишены эротики. Но зато хорошо видны на заднем плане символы государственности: американский флаг и орел. Два яблока под флагом означают, очевидно, благосостояние, даруемое государством. А может быть, это воспоминание о суде Париса, который тоже обеспечивал Венеру яблоками.

Одной американской Мадонны Вессельману было недостаточно. После «великой» американской обнаженной, он рисует «маленькую» великую американскую обнаженную. В ней более выразительно прописаны зоны тела, но политические символы на заднике остаются. Более того, к американскому флагу на заднем фоне добавляется портрет Вашингтона. Вессельман демонстрирует, что в поп-арте культ женственности действительно носит политический и патриотический характер.

Начиная с Вессельмана, обнаженное тело начинает широко тиражироваться в американском искусстве, сначала в поп-арте, затем в «новом реализме». Дэвид Маккарти, автор книги *Обнаженное тело в американской живописи 1950—1980-х годов*, пытается объяснить этот бурный взрыв живописного эротизма, а точнее говоря — нудизма. По его словам, «в 1960-х годах идеал обнаженного человеческого тела был протестом против некоторых особенностей американского официального общества: против попыток регулирования сексуальности, против цензуры на сексуальные материалы, против коммерсализации тела в рекламе и даже против войны во Вьетнаме. Это приводило к росту эротизма. Неслучайно в 1964 и 1966 годах в Нью-Йорке происходило несколько выставок эротического искусства»¹.

Очевидно, Вессельман задел художников и публику за живое. Долгое время обнаженное тело было под запретом в американском искусстве. А здесь обнаженная оказывается охранительницей американской государственности. В подражание Вессельману Аллен Д'Арканжело пишет *Американскую Мадонну* (1961). Эта Мадонна мало напоминает европейский образ Богоматери, скорее она похожа на рекламу, о чем свидетельствуют надпись на заднем плане картины: «Американский экспорт» и мужская и женская головы из *Американской готики* Гранта Вуда у ног.

Роберт Индиана (род. в 1928) прославился лаконичными изображениями популярных образов. В 1964 году по заказу Музея современного искусства в Нью-Йорке он изготовил рождественскую открытку с конфигурацией четырех красных букв «LO» и «VE» (любовь), превратившейся впоследствии в скульптуру, которую можно увидеть в Нью-

¹ McCarthy D. The Nude in American Painting 1950—1980. Cambridge, 1998. P. 113.

Йорке, Филадельфии, Аризоне. Образную форму он придал и другим словам — «EAT» (Ешь), «HUG» (Обнимай). Доходчивый и банальный смысл этих императивов приобрел в работах художников поп-арта наглядное, символическое значение.

В отличие от абстрактного экспрессионизма поп-арт часто обращался к политическим темам. Объектами его изображения являются война, оружие, патриотические образы. В этом смысле показательны работы Джаспера Джонса (род. в 1930). Биография его ничем не примечательна. Он родился в штате Джорджия, полтора года учился в Университете Южной Каролины. В 1950 году приехал в Нью-Йорк, где был вынужден работать в книжном магазине. Но знакомство с Раушенбергом и Кейджем открыло ему дверь в искусство.

Первая серия работ Джонса изображала американский флаг. Он придавал флагу различную величину, объединял несколько флагов, создавал из него активный фон американской истории. В это время американцы воевали в Корее, поэтому нуждались в моральной поддержке. Вторая серия его работ была связана с мишенями, то есть опять военной темой. Джаспер Джонс создает десять графических изображений, одинаковых по размеру, но отличающихся по номеру внутри мишени.

В Америке яркое, красочное искусство Джаспера Джонса очень популярно. Хотя он отказывается от принадлежности к поп-арту, но именно он, быть может, более чем кто-либо другой преуспел в рекламе популярных американских образов, внеся в американскую иконографию две важные темы: флаги и мишени. Джонс рассказывал, что флаг ему приснился во сне. Наутро он нарисовал его, а потом изображал его много раз, используя разные материалы и техники: масло, карандаш, литографию. Американский флаг в изображении Джонса действительно и символ, и абстракция. Хотя в нем ничего нет лишнего, только 48 звезд и 13 полос, он выглядит нерушимо, как стена. Флаг огромный, тяжелый, на ветру он не колышется. Возникает вопрос: выражает ли флаг Джаспера Джонса любовь к родине или любовь к эстетике? Патриотизм или эстетизм? Может быть, ему просто нравилось рисовать полосы и звезды? Иными словами, рисовал ли Джонс ради эстетики или же ради политики? Был ли он политическим художником, а если был, то какую Америку он защищал под сенью своего флага? Правда, Джаспер Джонс никогда не позволял себе никаких демонстраций у флага, как это сделала Фейт Рингголд в картине *Флаг, забрызганный кровью* (1967). Флаг у него в полном порядке, это монумент, монолит, фундамент американских ценностей, основа патриотизма.

Гораздо более откровенный политический смысл имеет его серия *Мишени*. Мишень — это элемент военного арсенала. Если есть мишень, то где-то рядом есть и оружие, чтобы эту мишень поразить. «Изображения мишеней, — пишет Роберт Хьюз, — у Джонса выражали атмосферу “холодной войны”. Вся нация чувствовала себя мишенью. Журналы, газеты, телевидение и политические речи без конца повторяли эту тему, ковыряясь в коллективном воображении, как шилом. Мишени Джонса выражали распространенное чувство — быть мишенью в глобальном апокалипсисе»¹.

Можно сказать, что Джонс выбрал правильную мишень для своих картин. Флаги и мишени сделали популярным его имя. В 1963 году его назначают президентом Фонда исполнительского искусства в Нью-Йорке. А в 2011 году он получил из рук президента Обамы Президентскую медаль свободы.

В области скульптуры идеи поп-арта получили воплощение в работах Класа Олденбурга и Джорджа Сигала. В их работах характер поп-арта, его ориентация на потребление, эксплуатация грандиозных размеров проявляется более чем наглядно.

Олденбург — сын шведского дипломата, родился в 1929 году в Стокгольме, но еще в детстве переехал в Чикаго. Окончив чикагский Художественный институт, он пере-

¹ Hughes R. American Visions. P. 514.

ехал в Нью-Йорк. Здесь он исполнил несколько скульптурных проектов, используя для них увеличенные во много раз бытовые предметы. Так, для Йельского университета он установил в центре общежития грандиозную красную губную помаду, абсурдный монумент, напоминающий фаллос. На центральной площади Филадельфии он построил в 1976 году гигантскую, высотой 13 метров, прищепку из настоящего дерева и проволоки. Назначение прищепки не очень ясно, но выглядит она весьма забавно. Сломанная пуговица во дворе университета в Пенсильвании вызывает такое же недоумение, как и грандиозная прищепка.

Другой представитель поп-арта, скульптор Джордж Сигал (1924—2000), специализировался на белых гипсовых фигурах, усаживая их в общественных местах города — на остановках автобуса или за обеденным столом. Кстати сказать, еда, особенно в ее американской упаковке, — один из популярных предметов поп-арта. Уэйн Тьебо сделал скульптуру *Стол для ланча* (1964), имитируя двадцать кусков пирога различной формы и цвета. Эта аппетитная скульптура хранится в Художественном музее Стенфордского университета в Калифорнии.

История поп-арта не завершилась в 1960-е годы. Позднее была сделана попытка его реанимации в «новом поп-арте», который, правда, не получил такой популярности, как поп-арт 1960-х годов. Представителем «нового поп-арта» является Джефф Кунс, работающий в Нью-Йорке. Его картины и скульптуры, например серия *Сделано в раю* (1991), представляют собою ярко раскрашенную смесь китча, рекламы и предметов повседневного обихода. «Новый поп-арт» пользуется проверенными рекламными приемами старого. Например, Эллен Галлахер (род. в 1965) использует серийные повторяющиеся образы Уорхола, изображая многочисленные головы белых и черных красавиц.

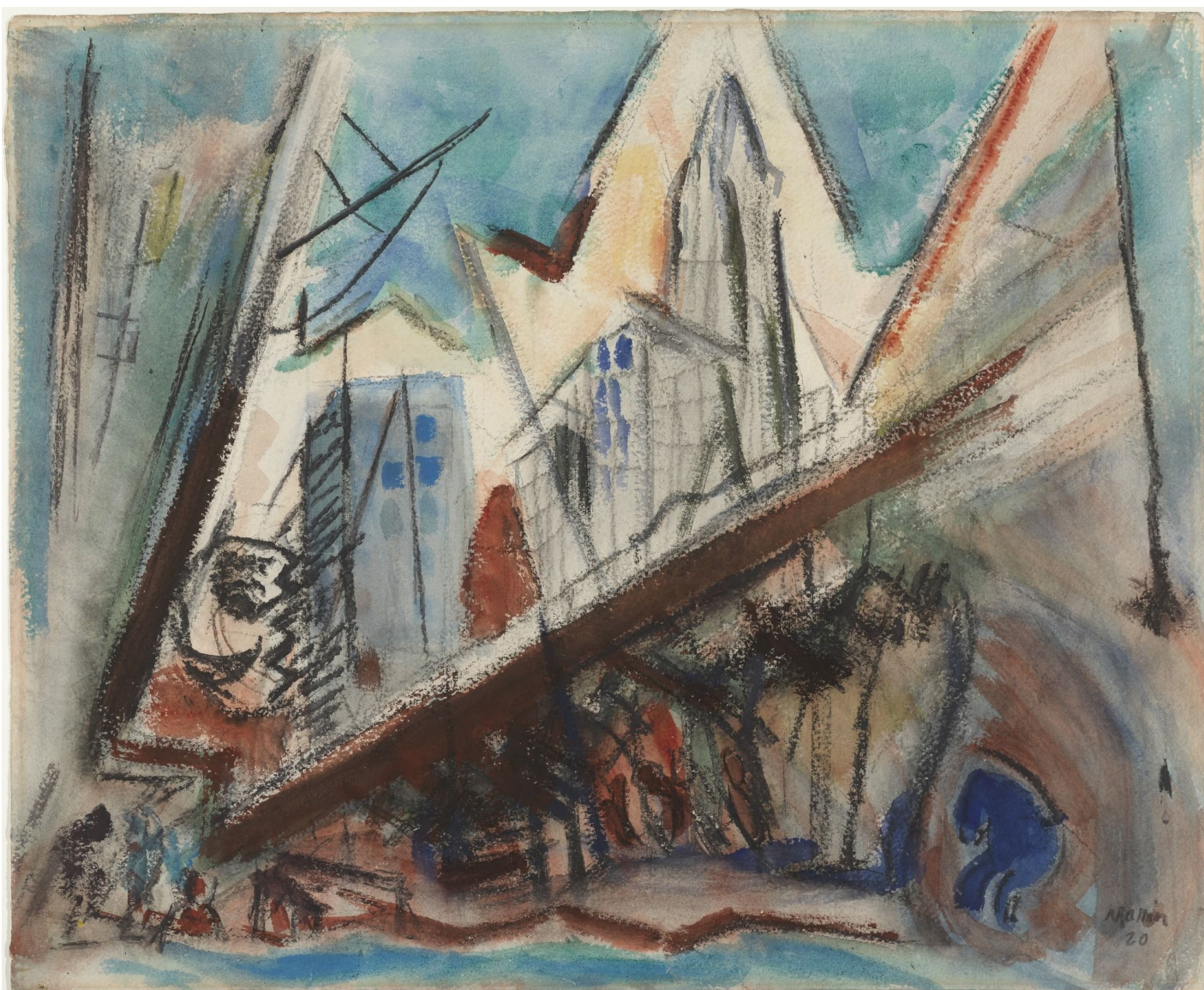
Действительно, тривиальность и девальвация красоты — это та дань, которую платит поп-арт за свою популярность. Как бы там ни было, поп-арт сыграл большую роль в эволюции американского искусства и, по всей видимости, продолжит сохранять свою популярность и в нашем столетии.



Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице № 2. 1912.
Музей искусств, Филадельфия



Лайонел Фейнингер. Бенц VI. 1914



Джон Марин. Нижний Манхэттен. 1920. Музей современного искусства, Нью-Йорк



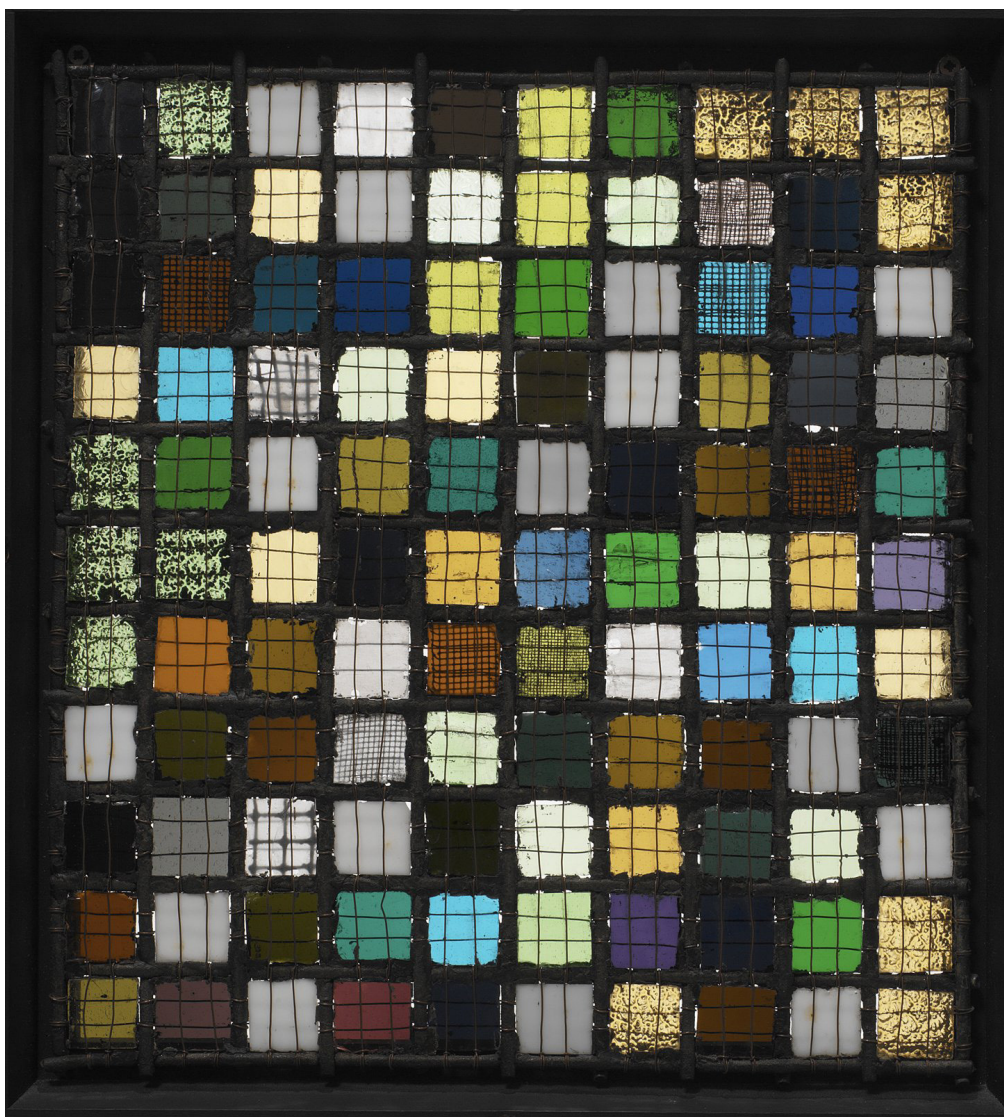
Джорджия О'Кифф. Черный ирис III. 1926. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Стюарт Дэвис. Колониальный кубизм. 1956



Джорджия О'Кифф. **Череп коровы. Красное, белое и голубое.** 1931. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Джозеф Альберс. **Установленная сетка.** 1921



Джозеф Стелла. Война света. Кони-Айленд. Масленица. 1913—1914.
Картинная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут



Макс Вебер. Два музыканта. 1917. **Музей современного искусства, Нью-Йорк**



Марсель Дюшан. Мона Лиза с усами. 1919.
Национальный музей современного искусства — Центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж



Грант Вуд. Юность. 1933. Частное собрание



Грант Вуд. Американская готика. 1930. Художественный институт, Чикаго



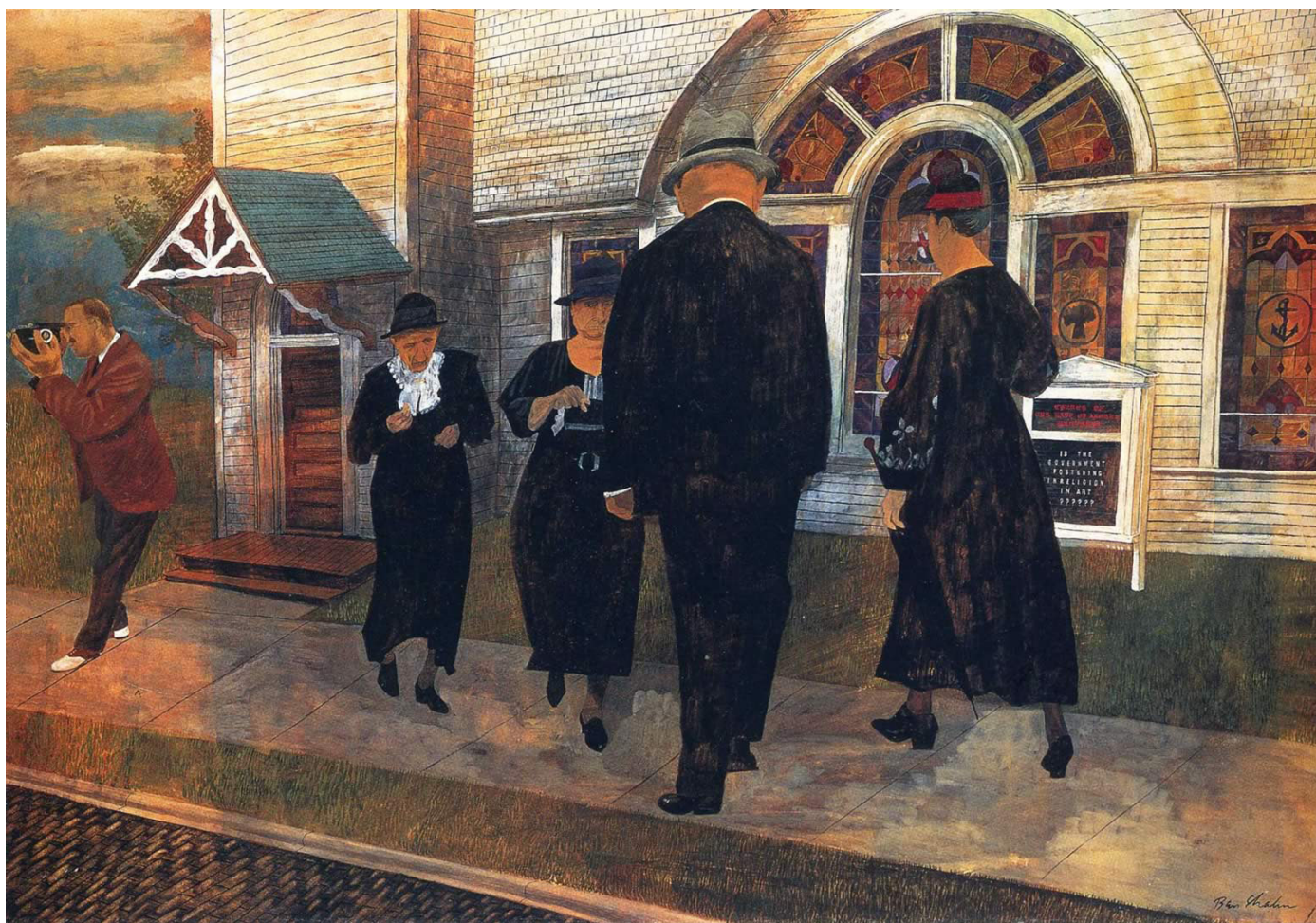
Томас Харт Бентон. Городские развлечения и подземка. 1930. Компания «Эквитабл», Нью-Йорк



Томас Харт Бентон. На рисовых полях Луизианы. 1928



Джон Стюарт Карри. Буря на озере Отсего. 1929. Музей изящных искусств, Бостон



Бен Шан. Автопортрет среди прихожан церкви. 1939. Музей искусств округа Оранж, Калифорния



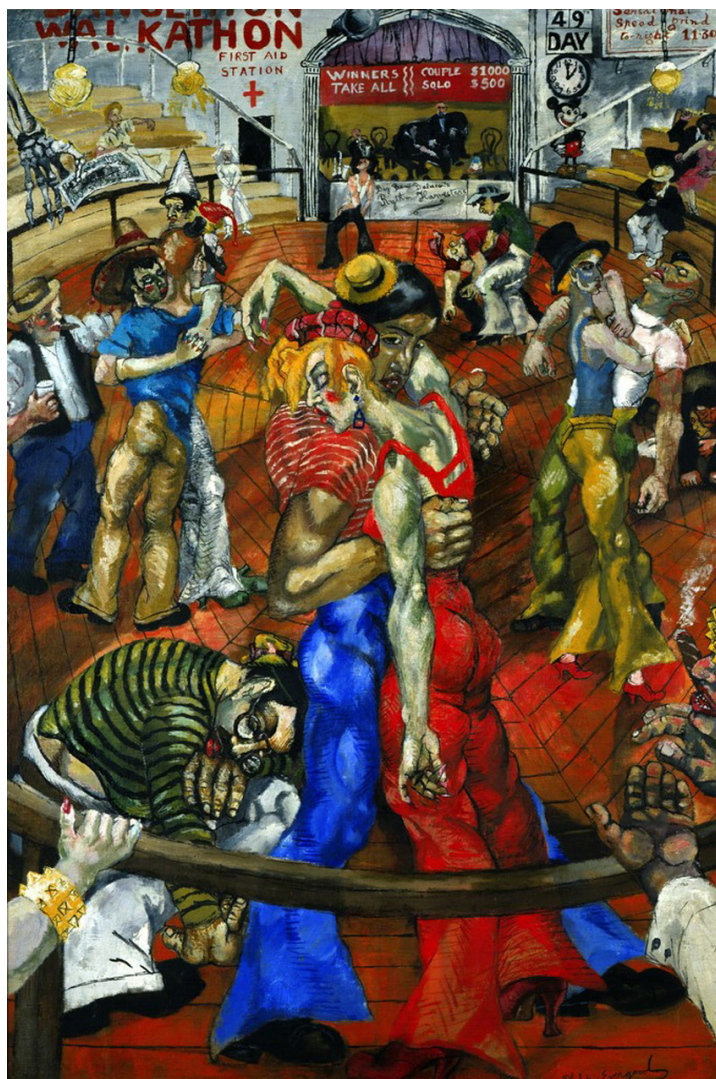
Бен Шан. Похороны Сакко и Ванцетти. 1931—1932. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк



Рафаэль Сойер. Прощание с Линкольн-сквер. 1959



Джек Левин. Похороны гангстера. 1953



Филип Эвергут. Танцевальный марафон. 1933.
Художественная галерея Арчера М. Хантингтона, университет штата Техас, Остин



Аршил Горки. Водопад. 1943. Галерея Тейт, Лондон



Марк Ротко. Красный на бордовом. 1959. Галерея Тейт, Лондон



Зал с панно Марка Ротко для Сигрем-билдинг в Тейт-Модерн



Джексон Поллок. Без названия (Круг). 1938—1941. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Джексон Поллок. Волчица. 1943. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Джексон Поллок. Собор. 1947. Музей изящных искусств, Даллас



Виллем де Кунинг. Раскопки. 1950. Художественный институт, Чикаго



Барнетт Ньюмен. Opement I. 1948. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Сэм Френсис. **Блюз в синих тонах.** 1957—1962. Галерея Тейт, Лондон



Норман Льюис. **Музыканты.** 1945



Энди Уорхол. Большая банка супа «Кемпбелл» с разорванной этикеткой. 1962.
Кунстхалле, Цюрих



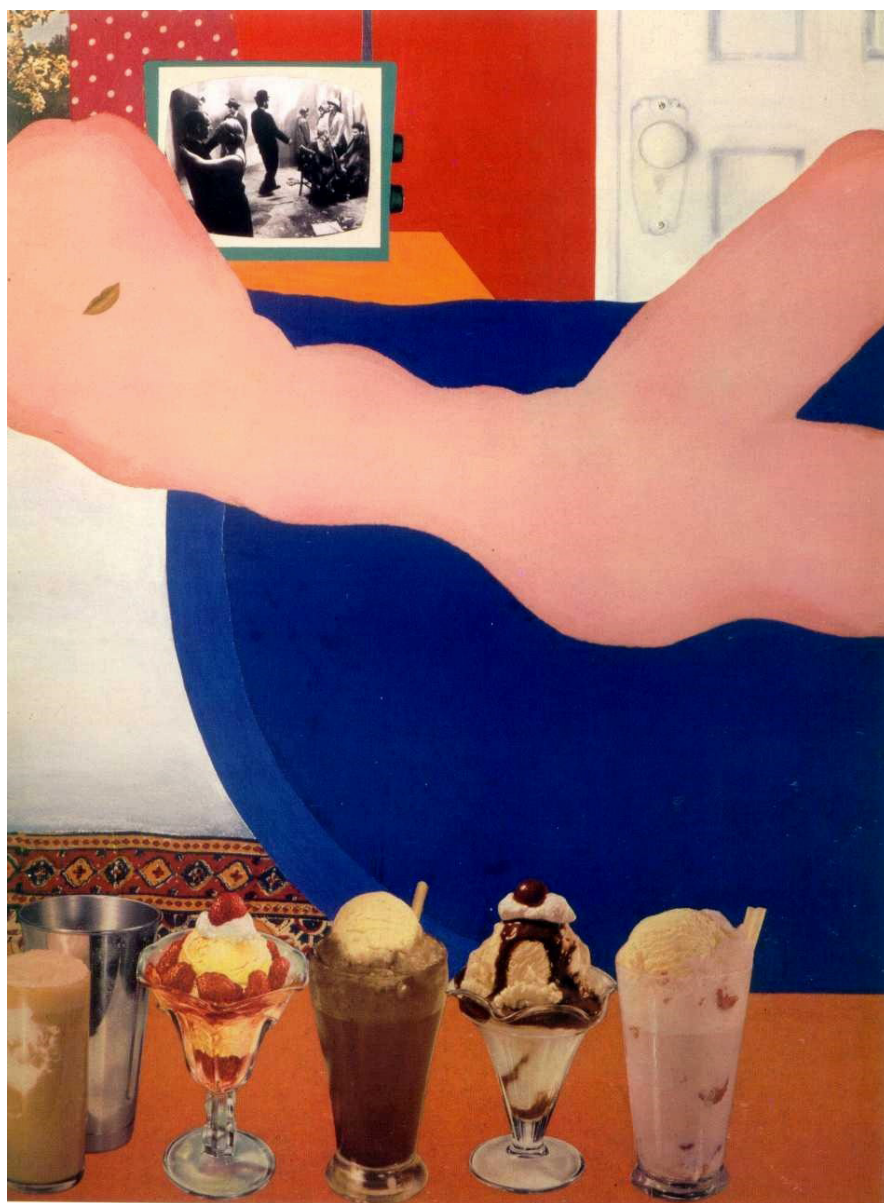
Энди Уорхол. **Сделай сам (Пейзаж).** 1962. Галерея Лео Кастелли, Нью-Йорк



Рой Лихтенштейн. **Поцелуй II.** Частное собрание



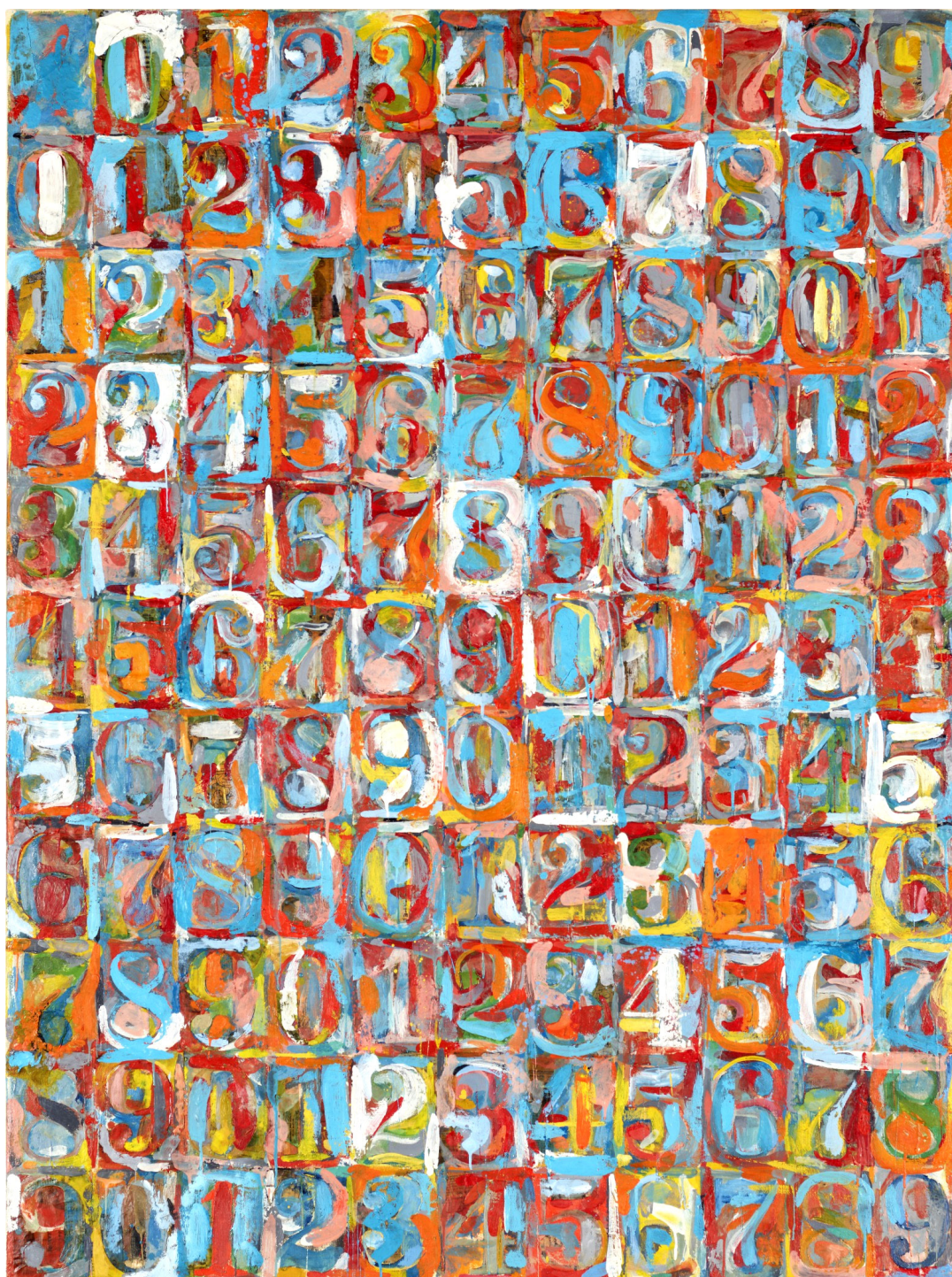
Джеймс Розенквист. **Этюд к портрету Мэрилин.** 1962. Частное собрание



Том Вессельман. **Великая американская обнаженная № 27.** 1962.
Галерея Мейер, Лондон



Роберт Индиана. Американская мечта. 1961. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Джаспер Джонс. Цифры в цвете. 1958—1959. Галерея Олбрайта Нокса, Буффало



Джефф Кунс. Майкл Джексон. 1988. Галерея Зоннабенда, Нью-Йорк



Джефф Кунс. Balloon Dog. 1994—2000

Глава XIII

МИНИМАЛИЗМ И КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Наряду с поп-артом, в американском искусстве 1960-х годов широкое распространение получил минимализм. Минимализм был реакцией одновременно и на абстрактный экспрессионизм, и на поп-арт. Но вместе с тем между ними было очень много общего. Минималистов не устраивали сложность и эзотеричность абстрактного экспрессионизма. Они полагали, что формы искусства должны быть более простыми, отношения сведены к минимуму (отсюда и термин: *minimal* — простой, минимальный). Минималисты стремились свести живопись к элементарному изображению простых форм и цветов, показать динамические отношения между цветом и формой. На этом строится композиция картин и скульптур минималистов. По простоте и доступности минималисты не хотели уступать поп-арту, хотя и стремились деидеологизировать искусство, увести его от рекламы потребительских или политических образов, которой занимался поп-арт. Можно сказать, что минимализм в определенном смысле был мостом между абстракционизмом и поп-артом. Во всяком случае критика постоянно отмечала связь американского минимализма с поп-артом. Очевидно, что корнями минимализма в американском искусстве была идущая от дадаизма идея «*ready made*», использование уже готовых предметов быта или промышленности в качестве произведений искусства.

Впрочем, точной дефиниции минимализма в работах американских авторов не существует. Например, Джеймс Мейер, автор книги о минимализме, считает основной его особенностью «ограниченность ресурсов», выражение «первичных структур»¹. Роберт Хьюз видит в минимализме «выражение традиций американского пуританизма, отказ от всего, что является чувственным в абстракции»². Он пишет об общности минимализма и поп-арта, между которыми находит общие черты: «Существует нечто общее между минимализмом и поп-артом: это проявляется в их интересе к технической стороне дела, независимо от того, какую форму примет результат. Художником поп-арта, близким минимализму, был Энди Уорхол, который признавался, что хотел бы быть машиной, производящей серии картин, и который был уверен, что в шестидесятые годы люди забудут, что такое эмоции. Он говорил, что никогда не будет думать в понятиях любви. Отказываясь от воображения, минималисты отказываются от природы. И это проявляется в их отказе от пейзажа как чего-то несуществующего, внеземного»³.

Представителями этого движения являются Элсворт Келли и Фрэнк Стелла в живописи, Дональд Джадд, Дэн Флавин, Сол Ле Витт, Роберт Индиана — в скульптуре. Теоретическим органом минималистов стал журнал *Артфорум*, в котором обсуждались технические и эстетические принципы минимализма. Первая выставка искусства минимализма состоялась в 1968 году.

¹ Meyer J. Minimalism. London, 2001.

² Hughes R. American Visions. P. 558.

³ Ibid. P. 563.

Нельзя сказать, что эстетика и практика минимализма отличаются целостностью и продуманностью принципов. С одной стороны, минималисты стремятся к тому, чтобы их произведения не выражали никакого эмоционального отношения к экспонируемому ими объекту. По их мнению, оно должно быть сведено до минимума, чтобы искусство оставалось «охлажденным», «прохладным», начисто лишенным индивидуального «я» художника. С этим связано стремление к монохромности, которое на практике часто сводится к серости и банальной повторяемости форм. Но, с другой стороны, в минимализме, например в работах Фрэнка Стеллы, проявляется яркое цветовое и декоративное начало, не имеющее ничего общего с монохромностью или пресловутой «охлажденностью».

Минимализм часто связан с техническими инновациями. В этом отношении интерес представляют цветковые инсталляции Дэна Флавина (1933—1996). Сын священника из Бруклина, он после обучения в Колумбийском университете примкнул к кругу абстрактных экспрессионистов. В 1961 году Флавин оформлял скульптуры для Американского музея национальной истории в Нью-Йорке, украшая их подсветкой электрическими лампочками. Это дало толчок поиску новых средств выражения. Он начал иллюминировать различные помещения — залы, коридоры, холлы. Флавин делал и тематические инсталляции. Его инсталляция *Образ* представляет собой окрашенный квадрат из дерева, который сверху освещается лампочками, поскольку свет ассоциируется с божественным началом. Флавин выступал и как скульптор. Он больше двадцати лет работал над скульптурой *Татлин*, посвященной русскому конструктивисту.

Минималистская скульптура основывалась на повторении элементарных геометрических форм, лишенных всякого образного или символического значения. Произведение искусства должно быть прежде всего физическим объектом. Типичным образцом такого творчества являются скульптуры Дональда Джадда (1928—1994). В штате Техас он использовал брошенный военный склад, превратив огромную территорию с тридцатью двумя зданиями в своеобразную выставку минимализма. На этой выставке нет ничего, кроме тщательно отполированных алюминиевых ящиков, которые должны отражать солнечный свет, когда он попадет в ангар. На этой выставке нет ни скульптур, никаких других культурных объектов. А куски алюминия ничего не говорят, не несут в себе никакого смысла, никакого представления о творческой, созидательной функции художника.

Своеобразным синтезом абстракционизма и минимализма являются работы Элsworthа Келли (род. в 1932). Келли экспериментирует, создавая полотна различной геометрической формы — от квадрата до эллипса, — с цветовыми пятнами, отражающими профили различных геометрических фигур.

В большинстве случаев минималисты занимаются графикой, стремясь найти наиболее выразительную геометрическую форму. Роберт Райман следует за опытом супрематической живописи, открытой Казимиром Малевичем еще в начале XX века. Роберт Мэнголд использует геометрические формы от треугольника до полуокружностей. Брайс Марден варьирует различные формы квадрата. Все они добиваются простоты, надеясь, что она лежит в самой основе живописной техники.

Известный интерес представляют графические работы минималиста Сола Ле Витта, который экспериментирует не только с квадратами, но и с линиями. В гравюре *Линии сбоку, из центра и с углов* (1977) он проводит на черной основе сотни светлых, сияющих линий во всех направлениях, которые, пересекаясь, как бы создают модель предмета.

Минимализм не столько создает синтетический образ, сколько стремится разложить его на детали: квадраты, сегменты, линии. В этом отношении представляет интерес литография Альфреда Йенсена *Пифагорейские записки*. В 1600 году ученый монах Лука Пачоли написал пифагорейский трактат *О божественной пропорции*. Книгой заинтере-

ресовался и сделал к ней 98 иллюстраций Леонардо да Винчи, представивший различные виды геометрических фигур — сфер, прямоугольников и многоугольников. Йенсен как бы повторяет работу Леонардо, вырисовывая на своей литографии различные геометрические фигуры, составляющие, по мнению Пифагора, структуру всех вещей на Земле. Конечно, его минималистская работа уступает грандиозной работе Леонардо, но даже и в этом варианте она свидетельствует об интересе минималистов к теории.

Все эти эксперименты представляют, пожалуй, интерес для художника, архитектора, скульптора. Но они лишены художественного и эстетического интереса, и хотя музеи прячут их в свои архивы, вряд ли минимализм может заинтересовать широкую публику. Но и в минимализме порой появляются неожиданные открытия, имеющие эстетическую ценность. Следует сразу же сказать, что зачастую они находятся в явном противоречии с эстетической программой минимализма, отрицающего в искусстве его творческий потенциал и синтезирующее начало.

Одним из ярких художников круга минималистов является Фрэнк Стелла (род. в 1936). Его картины поражают декоративностью, яркой красочной гаммой. Его часто называют «большим минималистом», учитывая, в частности, огромные размеры его картин. Он родился в Бостоне. Его мать преподавала в художественной школе, поэтому он с ранних лет познакомился с искусством. С 1950 по 1954 год он посещал частную Академию Филиппа, где занимался изучением абстрактного искусства, затем поступил в Принстонский университет, где изучал историю. В 1958 году, получив степень бакалавра, он приехал в Нью-Йорк, где немедленно посетил галерею Лео Кастелли, центр всех авангардистских художников.

В Нью-Йорке Стелла находился между двумя конфронтующими движениями в искусстве. С одной стороны, его интересовали художники поп-арта. На выставке Джаспера Джонса «Мишени и флаги», которую он увидел в Музее современного искусства, его поразило, что у Джонса изображение занимает всю картинную плоскость, не оставляя пустого пространства. Он тоже стремится к такому же эффекту: «Баланс в картине во все не необходим, мы ведь не собираемся играть в хоккей». В духе минимализма Стелла считает, что восприятие картины должно сводиться к одному-единственному взгляду. Ведь картина не содержит в себе ничего, она просто кусок холста с нанесенной на нем краской. Как он говорил, «вы видите то, что вы видите».

С другой стороны, Стелла находился под влиянием абстрактного экспрессионизма, искусства Марка Ротко и Готтлиба. В галерее Лео Кастелли он познакомился с критиком Клементом Гринбергом, горячим проповедником абстракционизма. Стелле предстоял выбор: следовать ли за абстракционистами, популярность которых сходилась на нет, или примкнуть к художникам поп-арта и создавать что-либо в духе поднимающегося консюмеризма. К счастью, он не пошел ни по тому, ни по другому пути, выбрав нечто третье.

Сначала Стелла начал писать простые черные квадраты, напоминающие картины Малевича. В 1959 году он продал Музею современного искусства свою первую картину *Брак разума и всякой мерзости*. Но затем он пришел к приему изображения как бы движущихся пучков света, на манер флуоресцентных пучков Дэна Флавина. Здесь он добился большой декоративности в переплетении сложных орнаментальных композиций — *Пергуза* (1985), *Джарама II*. Он работает и в литографии, и пишет большие цветные панно (*Северинда*, 1995). Интерес представляет его картина *Лотерейная компания Гондураса* (1962), которая состоит из серии концентрических квадратов, как бы повторяющих друг друга. Эти работы Фрэнка Стеллы производят большое эстетическое впечатление, демонстрируя огромные выразительные возможности творчества, когда деятельность художника не сводится к минимуму.

Минималистское искусство тесно связано с концептуальным искусством, возникшим в Америке в начале 1970-х годов. Термин «концептуализм» не имеет ничего общего

с интеллектуализмом в искусстве, скорее он связан с утратой содержания, да и самого предмета искусства. Обычно принято выводить концептуализм из *Фонтана* Марселя Дюшана, основанного якобы на представлении о том, что важен не сам предмет искусства, а идея, в него вложенная. После многочисленных попыток возродить дадаизм, идею Дюшана подхватил американский художник Джозеф Кошут, выпускник университета в Чикаго, который посвятил концептуализму статью *Искусство после философии* (1969). Очевидно испытывая зависть к скандальной биографии Дюшана, он писал, что «все искусство после Дюшана концептуально по своей природе». Кошут доводит до логического конца мысль Марселя Дюшана. По мнению новоявленного адепта дадаизма, произведение искусства как материальный феномен совершенно необязательно. По его словам, «действительное произведение искусства — не что иное, как исторический курьез».

Тем не менее концептуалисты не в состоянии отказаться от материального субстрата художественного произведения. Художница Ива Хессе вешала на стену рамку, внутри которой находилось абсолютно пустое, ничем не зарисованное полотно. Его содержание должно было быть заполнено размышлениями зрителя. Но даже это не удовлетворяет сторонников концептуализма. По их мнению, в произведении искусства не должно быть не только содержания, но и формы. Критик Роберт Моррис в статье *Анти-форма* доказывает, что концептуальное искусство имеет дело только с объектом, увидеть форму и структуру которого невозможно.

В этом смысле к концептуальному искусству примыкают ставшие популярными в Америке работы, материалом которых служат природные объекты ландшафта, получившие название «ленд-арт». Майя Лин спроектировала огромный холм под Вашингтоном в память о ветеранах войны во Вьетнаме (1981—1984). Майкл Хейцер, геолог и археолог по образованию, создал с помощью бульдозеров в пустыне Нико в Неваде образ того, как будет выглядеть Земля, когда погибнет цивилизация.

Но наиболее известна *Спиральная дамба*, которую спроектировал Роберт Смитсон (1938—1973) на мелководье Соленого озера в штате Юта. Здесь в 1969 году им была построена гигантская дамба длиной в 480 метров в форме спирали, которая ограждает участок красной земли озера от воды, тоже красного цвета. Этот мистический пейзаж Смитсон построил в качестве реализации своих научно-фантастических образов, создавая некоторое подобие лунной поверхности. Любопытно, что даже концептуализм не может не считаться с тягой американцев к грандиозному.

Одна из первых выставок на эту тему под названием «Концептуальное искусство и концептуальное искусство» была организована в Нью-Йорке в 1970 году. Концептуализму были посвящены несколько номеров американского журнала *Фокс*. Сегодня большинство музеев современного искусства забиты концептуальными инсталляциями и концептуальными предметами, в число которых входят фотографии, аудиовизуальные материалы, тексты, надписи, любые объекты, как правило, не обладающие художественной ценностью.

В целом минимализм, несмотря на отдельные находки, представляет собой энтропию творческой энергии художника. Минимализм в максимальных количествах скупен и претенциозен, минимализм в минимальных формах может удивлять и озадачивать. Искусство — всегда творчество нового. Сводить искусство к комбинации отдельных элементов, не имеющих целостности, того, что психологи называют «гештальтом», значит отнимать у художника право на вымысел и фантазию, на создание нового, того, чего еще не было, что создается только человеческим гением.

Глава XIV

АМЕРИКАНСКИЙ «НОВЫЙ РЕАЛИЗМ»

Считается, что термин «новый реализм» впервые был выдвинут французским критиком Пьером Рестани в 1960 году. В октябре того же года в Париже появился манифест художников, объединившихся под названием «новый реализм», его подписали Ив Кляйн, Пьер Рестани, Жан Тингели, Франсуа Дюфрен. В 1961 году в Париже прошел «Первый фестиваль нового реализма». Но в Европе интерес к нему довольно быстро угас, оставив воспоминания о нескольких выставках, в том числе в Германии (1963) и Италии (1970). В Америке судьба «нового реализма» сложилась по-иному — его жизнь оказалась более длительной и сложной. К тому же есть основания считать, что интерес к «новому реализму» и мода на него в США далеко еще не исчерпаны. Очевидно, это связано с той ролью, которую играла и играет реалистическая живопись в Америке.

В современной американской художественной критике ведутся постоянные споры о том, какой стиль или художественное направление является доминирующим в США: абстракционизм, примитивизм, минимализм, сюрреализм, реализм или поп-арт. Каждое из них имеет своих идеологов и критиков, сторонников и противников. Но если судить по количеству выставок, каталогов и дискуссий, то очевидно, что следует отдать предпочтение такому традиционному феномену американской культуры, как реализм. Фрэнк Гудьер, автор книги *Современный американский реализм начиная с 1960 года*, пишет: «Нет ничего неожиданного в том, что реализм становится наиболее значительным видом искусства у американцев, где материальный мир имеет такую высокую ценность в то время, когда так широко распространяются образы, факты и статистика. Наше развитое технологическое общество учит нас, что значение реальности серьезно изменилось»¹. Именно живая практика искусства свидетельствует о том, что реализм в большей степени, чем любое другое искусство, доминирует на всех этапах американской истории и поэтому оказывается, по-видимому, главным течением в искусстве Америки.

Правда, при этом перед американцами возникает много вопросов. Прежде всего, что такое реализм, как его можно определить? Как реализм взаимодействует с другими направлениями в искусстве? Каким образом реализм сочетается с идеей широко рекламируемого в США плюрализма? Какие типы реализма существуют в теории и практике американского искусства? Каковы особенности реализма в отличие от других направлений?

Все эти вопросы обсуждаются не одно десятилетие, но до сих пор нельзя считать, что ответы на них уже найдены и удовлетворяют всех. Но очевидно, что многие сошлись в том, что существуют два основных типа реализма: «новый» и «старый».

«Старый» — это реализм XIX века, который представлен прекрасными мастерами американского портрета: Томасом Икинсом, Джоном Синглтоном Копли, Альбертом

¹ Goodyear F. Contemporary American Realism since 1960. Philadelphia, 1981. P. 32.

Райдером. Сегодня считается, что этот реализм при всех его достоинствах устарел, стал старомодным. Его главная особенность заключалась в том, что он постоянно стремился к максимальному сходству. Но является ли похожесть отличительным признаком реализма? Сегодня не многие соглашались с этим. При этом не секрет, что «старый» реализм был консервативен, эмпиричен, не допускал большой свободы выражения или фантазии.

В XX веке в американском искусстве реалистическое искусство не исчезает, но проявляется в различных формах, как, например в Школе «мусорных ведер» или «социальном реализме» 1930-х годов. Это искусство шло наперекор модернизму, регионализму и растущему абстрактному искусству. При этом надо учесть, что противников реализма в Америке всегда было не меньше, чем его сторонников. Поэтому реализм вызывал ожесточенную полемику. В 1979 году в газете *Зе Нью-Йорк Таймс* Хилтон Крамер открыто проклинал реализм: «Реализм существует, и считается, что его последователи имеют дело с изображением внешнего мира, но беда в том, что никакого реализма как раз у них мы и не находим. Реалисты всегда отстаивают контрреволюцию. Они, как правило, имеют дело с самими отвратительными явлениями жизни и поэтому совершенно сливаются с китчем. Этот альянс создает вкус, который порождает стремление к поп-арту. Поэтому главное направление реализма вызывало и вызывает только одно — проклятие»¹.

Тем не менее даже в условиях монополии абстрактного экспрессионизма реалистическое искусство в Америке продолжало существовать. Можно говорить и о группе художников, которые сознательно противопоставили себя абстракционистам. Фрэнк Гудьер пишет: «В современной Америке существует группа художников-реалистов, которые представляют собой независимое движение. У них нет определенной эстетики, но само их существование показывает, что реалистическая живопись была жива в Америке даже в годы господства абстракции. Лучшие художники этого круга — Милтон Эвери, Чарлз Берчфилд, Изабель Бишоп, Гай Пен дю Буа, Якоб Лоуренс, Роберт Гватмей, Эдвин Дикинсон — были индивидуалистичны, антидогматичны и эклектичны. Все они были независимы друг от друга, и только Эдвард Хоппер солидно и блестяще оборонял позиции реализма»².

Правда, автор считает, что американский реализм — это не сплоченное движение, а только «определенная альтернатива модернизму», выражение того плюрализма, которое, по его мнению, присуще американскому художественному сознанию.

Тем не менее в послевоенное время в Америке музеи и галереи чаще проводят выставки, посвященные реализму. В 1943 году в Музее современного искусства была представлена выставка под названием «Американские и магические реалисты». Организаторы выставки Дороти Миллер и Альфред Барр пытались показать широкое распространение реализма в американском искусстве и представили как репрезентативные работы, основанные на подражании внешнему миру, так и те, что были основаны на воображении, то есть то, что они называли магическим реализмом. На этой выставке на себя обратили внимание работы молодых художников — Питера Блюма, Бена Шана, Эндрю Уайета.

В 1950-е годы монополия в американском искусстве перешла к абстрактным экспрессионистам. Считалось, что реализм не имеет ни своей эстетики, ни своего будущего. Поэтому молодые художники реалистического склада, такие как Алекс Кац, Альфред Лесли, Джордж Сигал, вынуждены были начать свою карьеру как абстрактные экспрессионисты. Тем не менее критик Фейрфилд Портер еще в начале 1960-х годов провозгласил грядущий ренессанс реализма в Америке.

¹ Kramer H. A Refuge from the Vexing 70s // The New York Times. 1979. March 25. P. 31.

² Goodyear F. Contemporary American Realism since 1960. P. 13.

Ждать пришлось недолго. В 1960-е годы искусство поп-арта было признано «новым реализмом». В 1962 году галерея Сидни Яниса в Нью-Йорке организовала выставку «Новые реалисты», которая на самом деле была посвящена художникам поп-арта: Энди Уорхолу, Тому Вессельману, Рою Лихтенштейну, Джеймсу Розенквисту, Роберту Индиане.

Т же самое произошло и в Художественном музее Ворчестера. И здесь в каталоге выставки художники поп-арта были названы «новыми реалистами», а их произведения — «другой формой реализма, раскрывающего реальную природу действительности»¹. Под названием «Новый реализм», или «Реализм теперь», в США прошла серия выставок, хотя далеко не все их участники были реалистами. Очевидно, это не было случайностью. Если абстрактный экспрессионизм ориентировался на сюрреализм, то и поп-арт стремился ассимилироваться с реализмом и часто выступал под именем «нового реализма».

Правда, «новый реализм» в американской критике обозначался и другими терминами: «репрезентативность», «социальный реализм», «магический реализм», «радикальный реализм», «городской реализм», «гипперреализм», наконец, «фотореализм».

Каждое из них означало какую-то особенность того, что происходит в лаборатории американского реализма, как ментальной, так и практической. Разнообразие форм и стилей «нового реализма» убедительно демонстрирует искусствовед Эдвард Люси-Смит в книге *Американский реализм*².

Сегодня в США широкое распространение имеет фотореализм³. Никто не станет отрицать, что это типично американское явление. Известно, что фотография оказала большое влияние на развитие живописи. Английские прерафаэлиты были не прочь заимствовать у фотоаппарата способ изображения пространства на картине. Но ни в одной европейской стране фотография не признавалась критерием и методом изображения реальности в живописи.

В США в 1970—1980-х годах в стиле фотореализма работала группа известных художников: Чак Клоуз, Ричард Эстес, Стивен Позен, Филипп Перлстейн, Уильям Бекман. Некоторые из них пользовались фотографией для запоминания и сбора информации, другие пытались найти способы трансформировать информацию, полученную с помощью фотокамеры, в информацию живописную. Различие таких видов информации очевидно. Фотокамера фиксирует неподвижный взгляд на реальность, человеческий глаз подвижен и видит одну и ту же вещь совершенно по-разному в разное время и в разных условиях.

Чак Клоуз, например, очень часто использует фотокамеру для своих графических работ. В 1974 году он представил серию из пяти портретов молодого человека *Роберт*. Увеличивая размеры рисунков от самого малого, величиной с фотографию на паспорт, до размера картины, Клоуз обнаружил, что количество визуальной информации растёт по мере увеличения одного и того же изображения. Эта серия Клоуза сегодня находится как своеобразное учебное пособие в Художественной галерее университета Огайо.

«Новый реализм» открывает новые возможности в искусстве. Это прежде всего касается изображения образа человека, того, что оказывалось вне внимания как абстракционистов, так и представителей поп-арта. Именно реалисты обратились к таким жанрам, как портрет, автопортрет, семейный портрет, обнажённая натура.

Особенности реалистического, глубоко психологического портрета передаёт творчество Эндрю Уайета. Но он был художником-одиночкой, хранившим традиции семьи Уайет, в которой все были реалистами.

«Новый реализм» представляет собой движение, в котором более или менее четко выражена общая программа и набор тематических сюжетов. Прежде всего, это интерес

¹ Ashbery J. New Realists. New York, 1962.

² Lucie-Smith Ed. American Realism. New York, 1994.

³ Meisel L. Photorealism. New York, 1980.

фотореалистов к семейному портрету. Типичный пример — картина Альфреда Лесли *День рождения Этель Мур* (1976), изображающая традиционный американский семейный праздник. Художники Алекс Кац, Альфред Лесли и Уильям Бекман рисуют своих жен — Аду Кац, Констанс Лесли, Диану Бекман. Характерно, что портреты близких людей приобретают символическую форму, становятся интересны как типы. Причем далеко не всегда эти портреты идеализируются, в них преобладает интерес к характерному. Фотореализм не признает никакой идеализации, предпочитая ей бытовую жизненную правду во всей ее наготе. Так, Синди Шерман (род. в 1954) создает серию цветных гравюр стареющих женщин, безжалостно показывая контраст их модных причесок и одежды с возрастом ушедшей юности и красоты. Достаточно эротичны картины Алекса Каца (род. в 1927). Он написал сорок портретов своей жены Ады — *Красное пальто* (1983), *Белая шляпа* (1979), *Ада в овале* (1958). Кац испытал влияние Поллока, много работал над стенной живописью. Ему принадлежит работа в жанре пейзажной живописи — *Алекс Кац под звездами: Американские ландшафты* (1996—1998), которая хранится в Художественном музее Балтимора. Кац достаточно много выставляется, его выставки сравнительно недавно экспонировались в Лондоне (2005), Вене (2004), Ирландии (2007). Его работы отличаются четкостью композиции и яркой декоративностью.

Особый интерес приобретает склонность художников нового поколения реалистов к автопортретам — их писали Уильям Бекман (1878), Чак Клоуз (1977), Алекс Кац (1969), Альфред Лесли (1967), Грегори Гиллеспи (*Я в моей мастерской*, 1980). В этих автопортретах, конечно, есть что-то от фотографии. Большинству из них присуща фронтальная композиция, как если бы портрет снимался камерой. Но при этом стиль и характер этих портретов совершенно различен. Трудно сказать, каков основной мотив этого массового самопортретирования. Во всяком случае, это не нарциссизм. Вероятно, здесь проявляются какие-то поиски самосознания, стремление увидеть себя со стороны.

«Новый реализм» не претендует на модернизм, на ломку традиций. Скорее всего, он стремится восстановить традицию американского портретного искусства, характерную для XIX и начала XX века. То новое, что мы находим в их искусстве, — это изображение обнаженного тела, которое долгое время было под запретом табуированного общественного мнения. В этом смысле интерес представляет картина Уильяма Бекмана *Двойной портрет обнаженных* (1978), на котором художник изобразил себя с женой демонстративно обнаженными.

Здесь эрос становится формой социального протеста, нарушением установленных табу. Поэтому далеко не всегда у «новых реалистов» эротика связана с эстетикой и красотой, как это мы видим в работах таких великолепных художников, как Эндрю Уайет. В связи с этой картиной нельзя не вспомнить предложенное Кеннетом Кларком различие «обнаженного» (*nude*) и «голого» (*naked*) тела. По мнению Кларка, предметом классического искусства на протяжении всей его истории была обнаженная натура как художественный и эстетический феномен¹. Но похоже, что «новые реалисты» стремятся скорее изобразить именно голого, а не обнаженного человека. И хотя Джордж Эйслер в книге *От голого к обнаженному*² рассуждает о позитивном развитии американского искусства, практика «нового реализма» демонстрирует обратное движение от обнаженного к голому.

Некоторые критики видят сходство этой картины с известным двойным портретом Гранта Вуда *Американская готика*. Трудно сказать, вытесняет ли сегодня «американская эротика» «американскую готику», но «новый реализм» делает все возможное, чтобы эстетически и морально оправдать сексуальную тему в современном американском искусстве.

¹ Кларк К. Нагота в искусстве. СПб., 2004.

² Eisler G. From Naked to Nude. New York, 1977.

«Новому реализму» присущ повествовательный элемент. Художник как бы хочет рассказать историю, которая уже произошла или могла случиться. Альфред Лесли в триптихе *Поступок и портрет* (1970) последовательно изображает свою жену сначала в кресле с книгой в руках, затем — в центре триптиха — она сидит в кресле с ружьем на коленях как защитница американского очага; третья картина изображает женщину, которая ожидает рождения ребенка. Эти сюжеты могли бы стать темой книги или фильма, повествующих об американской семье.

Наконец, популярным жанром художников-реалистов становится пейзаж, как городской, так и природным. Атмосфера этих картин скорее гармоничная, спокойная, уравновешенная. Здесь можно увидеть и морской прибой, и ярко декорированные магазинчики американских городков.

«Новый реализм» дает себя знать и в реалистической скульптуре, которая медленно, но упорно вытесняет абстрактную скульптуру 1950-х годов. В ней, как и в живописи, превалирует повседневная, обыденная тема: человек в повседневном окружении, без героизма или ложной патетики. Джордж Сигал, который отдал должное и абстрактному искусству, и поп-арту, может работать и в реалистической манере. Традиционно он делает гипсовые белые модели, помещая их в бытовую обстановку. В скульптурной композиции *Лавка мясника* (1965) он представил гипсовую фигуру своей матери, разделяющей на продажу гипсовую утку. Эта скульптура — воспоминание о детстве в Манхэттене. Он же создал гипсовую скульптуру канатоходца, балансирующего на проволоке (1969). Сходный мотив встретим у Роберта Грехема в бронзовой статуэтке танцовщицы, стоящей на высокой подставке (1979).

Но бронзовая скульптура уступает виниловым фигурам, сохраняющим полную иллюзию реальности. Фигуры *Покупателей с хозяйственными сумками* Дуэйна Хансона выглядят назойливо подлинными и пугающими реальностью паноптикума. Композиция *Художник и модель* (1976) Джона Де Андреа оставляет подобное же впечатление. Реальность для «нового реализма» — это то, что можно потрогать и убедиться в физическом присутствии артефакта. Кейт Эдмайер (род. в 1967) в духе «сентиментального реализма» изображает силиконовую фигуру беременной, осторожно ощупывающей свой живот. Интерес представляет его скульптурная группа *Руки* (2000), изображающая рукопожатие детской и мужской ладоней, символ детства и зрелости.

Несколько в стороне от главного течения, связанного с бытовыми проблемами, находится творчество Маурицио Каттелана (род. в 1960), американца итальянского происхождения. В его скульптурах и инсталляциях проявляется критическое и трагическое начало. Восковая фигура *Это он* (2001) изображает фигуру молодого Адольфа Гитлера, отвергшего, как известно, все виды гуманизма, включая христианский, молящегося на коленях. Другая инсталляция *В девять часов* (1999), показывает Папу Римского с распятием в руках, поверженного упавшим на землю метеоритом.

В целом «новый реализм» является свидетельством того, что в американском искусстве наряду с постоянными поисками нового, безжалостным разрушением старого, демонстрацией плюрализма существует искусство, изображающее повседневную жизнь, дружбу, любовь, гармонию семейных отношений, тихо, спокойно, без шума, без парада, без вездесущей рекламы. Это еще одна сторона беспокойного художественного сознания Америки.

Глава XV

СИМВОЛИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ЭНДРЮ УАЙЕТА

История американского искусства XX века динамична, мода на определенный стиль менялась на протяжении каждого десятилетия. На место одного художественного направления приходило другое, часто противоположное предшествующему по своим стилистическим приемам и эстетическому смыслу. В этой сложной и порой противоречивой истории имя художника-реалиста Эндрю Уайета было, пожалуй, не столь популярно, как вызывающие эйфорию у молодежи имена абстракциониста Поллока или представителя поп-арта Энди Уорхола. Нельзя забывать, что Эндрю Уайет достиг творческого расцвета в период, когда в США пышным цветом расцвел абстрактный экспрессионизм, а вслед за ним художественный рынок завоевали яркие, декоративные, грандиозные по величине картины поп-арта. Многие американские художники меняли стилистику своих работ, уходили из реалистического искусства в абстрактное, как это делал, например, регионалист Бентон. Для многих американцев картины Уайета казались слишком серьезными или слишком загадочными. И не только зрители, но и критики и эксперты высказывали самые противоречивые мнения о творчестве этого художника.

В 1977 году американский историк искусства Роберт Розенблум задался вопросом: «Кто из художников XX века переоценен более всего, а кто из них более всего недооценен»? («*Who is most overrated and the least overrated?*»). В обоих случаях он написал одно и то же имя — Эндрю Уайет. Действительно, Уайет был рано и хорошо принят американской критикой, но вместе с тем о нем говорили недостаточно много и выразительно, во всяком случае не так, как заслуживал лучший американский художник-реалист XX века.

Характерно, что о творчестве Уайета написано не так уж много — существует всего лишь несколько книг о нем, несколько интервью, издана его биография. И хотя творчество Эндрю Уайета пользуется в Америке огромной популярностью, еще ни один из критиков не попытался проникнуть в философию и эстетику Уайета, во внутреннюю психологию его творчества. Правда, недавно появилось издание картин художника с его собственными комментариями на каждую представленную в каталоге картину¹. Книга эта названа *Автобиографией*, поскольку художник рассказывал о замысле своих картин, а Томас Ховинг, директор Музея Метрополитен, записал эти рассказы. Назвать такую книгу автобиографией рискованно, но за неимением лучшего ее можно рассматривать и с этой точки зрения.

Как бы там ни было, именно Уайет получил заслуженную славу всеамериканского художника, создавшего образы, символизирующие американский характер.

Читателям, не знакомым с творчеством Уайета, следует прежде всего ознакомиться с историей семьи Уайетов, поскольку в ней уже три поколения занимаются искусством.

¹ Wyeth A. Autobiography. With commentary by Andrew Wyeth's as told to Thomas Hoving. Boston; New York; Toronto; London, 1995.

Семья Уайетов прибыла в Массачусетс из Англии в 1645 году. Помимо многочисленных сражений между британцами и революционными отрядами американцев, члены этой семьи участвовали и в знаменитом «Бостонском чаепитии». Некоторые из Уайетов возили на продажу лед из Массачусетса на Карибы, другие открывали Орегонский тракт и расселялись в различных частях континента, утверждая новые принципы социальной жизни.

В середине XIX века из Швейцарии прибыл эмигрант Джон Денис Циргибел, который получил престижный и хорошо оплачиваемый пост директора Ботанического сада в Гарварде. Одна из его дочерей вышла замуж за молодого человека по имени Эндрю Невилл Уайет I, у них родился сын, Невилл Конверс Уайет (1882—1945), который позднее стал известен он под именем Эн Си Уайет (N. C. Wyeth).

У мальчика рано проявился талант к рисованию и поэтому его послали в Школу механических искусств в Бостон для обучения черчению. Окончив школу, Невилл не захотел заниматься чертежами и таблицами. Он вернулся в Массачусетс и поступил здесь в художественную школу, желая стать художником-иллюстратором. Через два года он переехал в Вилмингтон, где в то время преподавал известный график Ховард Пайль, прозванный Отцом американских иллюстраций. Пайль работал в Нью-Йорке для журнала *Харпер*. Но постепенно он стал заниматься иллюстрированием детских книг, изображал многие события американской истории, американской революции (например, в картине *Создатели нации*, 1903), иллюстрировал детские книги о Робин Гуде.

Пайль преподавал в Институте искусства, науки и техники и в летней школе на ферме Чаддс Форд на реке Брендивайн недалеко от Вилмингтона. Это было поселение квакеров и выходцев из Германии. Сюда вместе со своими друзьями Невилл Уайет приехал, чтобы учиться книжной иллюстрации у опытного в издательском деле художника. В мастерской Говарда Пайля Невилл нашел атмосферу европейской студии, здесь звучала классическая музыка, на стенах висели маски Гёте, Бетховена, Китса. Талант Невилла и опыт Пайля дали плодотворный результат: уже через несколько месяцев первая иллюстрация молодого художника появилась на страницах журнала *Сатурдей Ивнинг Пост*. Невилла Уайета интересовала история освоения Дикого Запада, с которой он был знаком по картинам Фредерика Ремингтона. Этого, конечно, было недостаточно. Поэтому, когда в 1904 году редакция журнала заказала ему серию иллюстраций на темы Дикого Запада, он решил отправиться в путешествие на Запад для того, чтобы набраться там жизненного опыта и зрительных впечатлений.

Это был смелый и самоотверженный шаг. Когда Невилл прибыл в Денвер, он снял студию и начал рисовать ковбоев и лошадей. Однако он не ограничился ковбойской тематикой и решил познакомиться с жизнью индейцев, для чего отправился в Аризону, где делал наброски индейцев навахо. Но правительственная почта, где он хранил свои деньги, была ограблена, и Невилл лишился средств к существованию. Пришлось зарабатывать на жизнь, занимаясь перевозкой почты в поселки Нью-Мексико. Несмотря на это непредвиденное обстоятельство, Уайет был чрезвычайно доволен поездкой. Он столкнулся с реальной историей Дикого Запада и почувствовал, что именно здесь находится его настоящий дом.

В 1906 году Невилл совершил вторую поездку, на этот раз в горный район — Роки Монтейн в Колорадо. Здесь он опять познакомился с жизнью и бытом индейцев, что сделало его знатоком Запада. Он иллюстрировал для журналов *Скрибнер* и *Харпер* рассказы на эту тему видных американских писателей и сам опубликовал несколько статей о своих путешествиях на западный фронт. В его картинах наряду с этнографией и местными типажам присутствует также и природа — горы и каньоны Колорадо, пустыни южных штатов. На картине *Жатва* (1907) Уайет изобразил рабочих в атмосфере жаркого дня, показывая связь людей с окружающими их природой.

Невилл Уайет иллюстрировал много популярных детских книг, он сделал около трех тысяч иллюстраций для 112 книг, в частности для *Легенды о короле Артуре*, *Острова сокровищ*, *Последнего из могикан*. Для большинства американских детей тексты этих книг и рисунки прочно слились.

Уайет был автором не только книжных иллюстраций. Он широко использовал стенные росписи для изображения исторических событий и сюжетов. Для главной квартиры Национального географического общества он исполнил пять композиций на тему открытия Нового Света. Кроме того, он рисовал рекламные плакаты для «Американской телефонной и телеграфной компании» и «Кока-Кола».

По складу своего характера, по своим интересам Невилл Уайет был типичным представителем американского романтизма. Он использовал романтические приемы письма, яркие контрасты света и тени, поэтические и романтические сюжеты. Его не интересовали живописные эксперименты, хотя живший по соседству с ним критик Кристиан Бринтон пытался обратить его в модернистскую веру и показывал альбомы современной европейской живописи, в которых, как свидетельствуют, присутствовали и русские авангардисты. Уайет в воспоминаниях об отце писал: «Бринтон знакомил отца с работами Репина. Он владел многими работами Шагала, написанными еще до его приезда в Париж. Он показывал их отцу, а потом продал их»¹. Правда, русское искусство не нашло отклика в художественном творчестве Невилла Уайета, быть может, потому, что в то время он уже сформировался как художник с самостоятельным стилем и методом письма.

Н. К. Уайет был не только талантливым художником, но и талантливым воспитателем. Его семья оказалась созвездием талантов. Старшая дочь, Генриетта, стала хорошей художницей-портретисткой, она вышла замуж за Питера Херда, друга и коллеги Невилла по занятиям у Пайла. Вторая дочь, Каролина, тоже стала художницей. Сын Натаниел стал талантливым инженером. Четвертым ребенком оказалась Энн, которая занималась музыкой и стала композитором. Пятый, самый младший ребенок в семье, Эндрю Уайет, появился на свет в столетие со дня рождения Генри Торо — 12 июля 1917 года.

Для детей Невилл устраивал многочисленные театральные представления с переодеваниями. Дети представляли сцены из эпоса о Робин Гуде, из американских вестернов, из событий Гражданской войны. В доме звучала музыка. Чаддс Форд посещали многие видные американские актеры и писатели. «Мой отец, — пишет в своих воспоминаниях Эндрю Уайет, — любил гостей. Я помню Скотта Фитцджеральда в большой соломенной шляпе. Для нас это было большое событие. “Великий Гетсби” был рядом с нами. Некоторое время Фитцджеральд жил неподалеку. Из других посетителей у нас в доме были голливудские актеры Лилиан Гиш и Джон Гилберт, который играл в фильме *Большая игра*, Пол Хорган, Эрик Найт, который написал книги *Лэсси* и *Возвращение домой*. Да, очень часто бывал у нас издатель *Срибнера* Макс Перкинс, Дуглас Фербенкс и Мэри Пикфорд, которые уговаривали отца вместе со всей семьей переехать в Голливуд»².

Вот в такой обстановке рос и воспитывался Эндрю Уайет. Он не посещал школу и получил домашнее образование, что, очевидно, спасло его психику от многих травм, которые получают современные школьники. Его единственным учителем был отец.

Эндрю стал рисовать рано, раньше, чем научился читать. Отец познакомил его с основами художественного ремесла и, помогая отцу, он сам начал писать акварелью. Позднее он познакомился с техникой работы темперой. От отца он получил знание истории искусства — как классического, так и современного. Он хорошо знал американское искусство. Из английского искусства интересовался пейзажами Констебла и Миллеса.

¹ Wyeth A. N. C. Wyeth. Three Generation of Wyeth Art. Boston, 1987. P. 83.

² Ibid. P. 86.

И, конечно же, знал искусство Возрождения, знакомясь с ним по альбомам в мастерской отца. Уже в юности определились симпатии и антипатии молодого художника. Хотя многие способности и наклонности сына и отца оказались схожими, в особенности в их любви и интересе к природе — по-видимому, дар, пришедший от Торо, — очень скоро выяснились и различия. Эндрю никогда не интересовался иллюстрацией.

Он не принимал иллюзионистских подделок картины под реальность, выступал против «обманок», которые некогда писали художники Уильям Харриет и Джон Пито. Картину Харриета *Музыка и удача*, где скрипка и подкова смотрятся как реальные предметы, Эндрю называл обманом, подделкой под действительность. Но реальность, по его мнению, имеет другую, более сложную природу.

На молодого художника большое впечатление произвела ренессансная живопись Пьеро делла Франческа и Альбрехта Дюрера. Он восхищался той реалистической техникой, с которой Дюрер написал картину *Заяц*, выписав каждый волосок его меха. Из американских художников ему больше всего нравился Уинслоу Хомер, и меньше всего Икинс, которого он считал иностранным, а не американским художником.

На воспитание начинающего художника большое влияние оказал отец, который знакомил его с техникой акварельной живописи. Когда пришла необходимость познакомиться с анатомией, отец принес в дом скелет, и Эндрю целый месяц зарисовывал его с разных точек зрения. Потом отец сказал: «Выброси этот скелет, но помни, что у каждого человека есть скелет, и он определяет положение тела». Невелл Конверс учил сына следовать требованиям своего таланта, а не тому эффекту, который может принести его работа. В письме сыну в 1944 году он писал: «По своему опыту я знаю, что, когда я пытаюсь достичь красоты и выразительности, меня мало интересует результат. Каждый, кто стремится только произвести впечатление, не представляет, что он теряет». Надо сказать, что Эндрю очень хорошо усвоил уроки отца. Он никогда не стремился за модой, не прислушивался к голосу критики. В конце жизни, в интервью 2008 года он четко выразил свое кредо: «Я не стремлюсь показывать каждому, что я делаю. Если им это не понравится, это будет плохо, но если им понравится, будет еще хуже. Настоящему художнику противопоказано нравиться».

Первыми работами Эндрю были акварельные зарисовки лобстеров на морском берегу. Акварельные работы, сделанные на острове Мэн, попались на глаза Уильяму Макбету из Академии художеств, и тот выставил их на выставке. Все они оказались распроданными. Так был сделан первый шаг в искусстве.

В 1941 году Эндрю женился на Бетси Джеймс, девушке, которая была моложе его на пять лет. С ней он счастливо прожил всю жизнь и родил двоих сыновей. Постепенно он становился известным в среде художников и любителей искусства. Первая выставка, в которой он принял участие, состоялась в Нью-Йорке в 1937 году, когда ему было всего 20 лет. Но главным событием в это время было участие в выставке «Американские реалисты и магические реалисты», которую организовал Музей современного искусства в 1940 году. Он мог претендовать быть помещенным и среди «американских реалистов», и среди «магических реалистов». Магии в его творчестве было всегда много.

В 1945 году в семье случилось несчастье — Невилл Конверс Уайет вместе с двухлетним племянником попали под поезд, когда их машина заглохла на железнодорожном переезде. Эндрю тяжело переживал смерть отца, которого он горячо любил и которому был обязан своей склонностью к искусству. Но после смерти отца Эндрю отказался идти по его пути, занимаясь иллюстрациями к книгам. Его в большей степени интересовала природа и психологические типажи окружающих его людей.

В 24 года Эндрю стал главой семьи. В 1946 году родился его сын, Джеймс, который впоследствии стал талантливым художником-портретистом. Через пять лет после смер-

ти отца сам Эндрю заболел и перенес сложную операцию на легких, длившуюся восемь часов.

Уайет отказался жить в большом городе. Отказ от урбанизма связывал его с традицией Генри Торо, а впоследствии с регионалистами. Поместье Чаддс Форд купил еще его отец, и Эндрю не менял семейных традиций. Сам Уайет говорил, что он счастлив быть «живописцем родного края». Он не очень много путешествовал, а постоянно жил в двух местах — в Чаддс Форд под Пенсильванией, где обычно проводил зиму, и на острове Мэн, куда приезжал летом. Жизнь у моря и на холмистых равнинах отразилась в пейзажах Уайета. Он говорил об этих двух полюсах его существования: «Мэн для меня — все равно, что высадиться на поверхность Луны. Я чувствовал, что вещи здесь слабо прикреплены к земле, а потом срываются и уносятся прочь. На Мэне каждая вещь быстро приходит в упадок. В Пенсильвании все наоборот, здесь поверхность земли фундаментальна, почва глубока. Таково различие для меня этих двух мест». Это различие получило отражение в выставке картин «Два мира Эндрю Уайета», организованной в 1976 году. Оба места оказались сюжетами для его пейзажной живописи. Иными словами, земля и море были главными объектами пейзажной живописи мастера.

Таким образом, в жизни и искусстве Эндрю Уайета привлекали две стихии — земля и вода. Он жил и на берегу океана, и в пенсильванской глубинке, где гуляли стада пятнистых оленей. Но Уайет с одинаковым интересом изображал как морские пейзажи и людей моря (*Дрейф*, 1982; *Капитан Кук*, 1986; *Рыбак*, 1964; *Морские сапоги*), так и людей, живущих и трудящихся на земле (*Весна*, 1978; *Далекий гром*, 1961). Два мира, две стихии: земля, которая притягивает к себе (поэтому на картинах Уайета часто изображаются лежащие на земле люди), или гладь океана, как бы лунная поверхность, где нет земного притяжения, и предметы немедленно уносятся ветром.

Темами его пейзажных картин чаще всего становятся старинные дома, фермы, мельницы и амбары в сельской Пенсильвании. Он выписывает их с предельной тщательностью, обращая внимание на каждую трещинку на стенах, на их прочную связь с окружающей природой, но, как правило, без присутствия людей, их населяющих. Как пишет критик Ванда Корн, «Уайет, как и Хоппер, изображает дома сельской Америки так же серьезно, как Генри Адамс описывает Шартрский собор, создавая запоминающийся и трогательный символ человеческого одиночества»¹.

В картинах Эндрю Уайета отсутствуют урбанистические пейзажи. Город и атмосфера напряженной городской жизни не привлекали художника. Однако было бы неверно на этом основании, как это делают некоторые искусствоведы, сближать творчество Уайета с регионалистами 1930-х годов. Последние были сторонниками аграрной Америки, считали технический прогресс враждебным для американской культуры и предпочитали сомнительным достоинствам цивилизации уход в прошлое в поисках «американской готики» и раннего примитива. Конечно, Уайет довольствовался сельской Америкой, не носился по Европе, не искал признания изощренной парижской критики. Но вместе с тем он не замыкался в сельской глубинке и не стремился ее идеализировать. И, в отличие от регионалистов, никогда не обращался к примитиву как начальному языку американского искусства. В его творчестве можно найти влияние реализма разных стран и эпох, от итальянского и немецкого Ренессанса до психологического реализма XIX века.

В 1948 году появляется картина *Мир Кристины*, которая принесла ему заслуженную национальную славу. Это, пожалуй, лучшая картина Эндрю Уайета. На ней он изобразил девушку (моделью послужила Кристина Олсон) спиной к зрителю, так что зритель не видит переживаний на ее лице, и дом, стоящий вдаль на холме, как мираж. В целом,

¹ The Art of Andrew Wyeth. San Francisco, 1973. P. 100.

в картине присутствует необыкновенное чувство гармонии, единство человека с природой. Сегодня она становится символом Америки, во всяком случае Америки среднего класса.

Любопытно, что картина появилась в период расцвета абстрактного экспрессионизма и была вызовом по отношению к нему как произведение, казалось бы, уже изжитого реализма. По этому поводу Майкл Льюис пишет: «Триумф школы Нью-Йорка казался окончательным, но именно в 1948 году Поллок, Де Кунинг и Клайн продемонстрировали свой личный стиль, прозвучал сигнал, что живописный реализм все еще жив. К удивлению всех, Музей современного искусства приобрел кисло-сладкую картину Эндрю Уайета *Мир Кристины*, произведение, которое весьма далеко отстоит от формалистических установок абстрактного экспрессионизма. Конечно, некоторые могут говорить, что меланхолическая пространственная дезориентация картины выражает психологический модернизм, но истина состоит в том, что *Мир Кристины* является произведением реализма»¹.

Интересна история создания этой картины. С Кристиной Олсон познакомил Уайета его жена, и девушка стала постоянной моделью художника. Во время работы над *Миром Кристины*, он, по его признанию, ничего не знал о том, что она больна полиомиелитом. Из-за этой болезни она в конце жизни перестала ходить и у нее болели руки. Однажды он увидел, как Кристина собирала в поле травы, и решил нарисовать девушку в поле. В результате получилась настоящая символическая картина. В *Автобиографии* он описывает работу над этой картиной: «Мир Кристины — это больше, чем портрет. Это действительно вся ее жизнь в прошлом и то, что она есть. Она любила быть в поле. Однажды я увидел, как она собирала зелень и медленно двигалась к дому. Я сделал набросок на бумаге. Затем я работал над картиной с 8 утра до 6 вечера в течение нескольких недель. Ее руки и все положение тела показывают ее трагедию и вместе с тем насыщенность ее жизни радостью»².

Неожиданно для художника картина приобрела какой-то ему самому неведомый символический смысл. Его удивляло, что она получила такую известность. Он рассказывал, что получал сотни писем от людей, которые уверяли, что в картине изображены они сами, и описывали проблемы своей жизни. Очевидно, в основе популярности этой картины лежит традиционная американская тяга к дому, которая является одной из характерных сторон «американской мечты». Если в *Американской готике* Гранта Вуда дом защищает агрессивная пара с вилами в руках, то в картине Уайета тягу к дому символизирует женская фигура, пораженная полиомиелитом. Если сравнивать обе картины, ставшие символами Америки, то на одной стороне выражение агрессивности и независимости от пришельцев, на другой — болезненная, но мучительная тяга к дому, любовь к жизни, витальная энергия сохранения жизни посредством связи с природой.

В пейзажах Эндрю Уайета нет ярких эмоций, нет возвышенных сюжетов. Это заставляет некоторых зрителей полагать, что основной эмоциональный тон его картин печальный, грустный. Это не совсем так. Скорее в них превалирует раздумье, размышление о времени, о природе. Сам художник следующим образом говорит об этом: «Некоторые говорят, что мои картины меланхоличны. Да, я прислушиваюсь к течению времени, стремлюсь почувствовать нечто, что может вызывать грусть. Действительно, мои работы лишены ярких красок в духе Ренуара и всех французов, которые создают некий визуальный коктейль, который сегодня так нравится публике. Мне кажется, что правильным словом было бы не “меланхолия”, а “задумчивость”. Я много думаю о прошлом и будущем, о скалах и холмах, которые живут вне времени, и, конечно, о людях. В своих

¹ Lewis M. American Art and Architecture. London, 2006. P. 253.

² Wyeth A. Autobiography. P. 131—132.

пейзажах я предпочитаю зиму и осень, когда обнажается скелет природы, и это, по-видимому, порождает чувство одиночества. Когда в тишине и одиночестве я размышляю, это делает меня печальным. Но разве мы утратили потребность в одиночестве?»¹.

В последующем Уайет напишет еще несколько портретов Кристины, через десять, а потом через двадцать лет. Это — *Мисс Олсон* (1952) и *Анна Кристина* (1967). Фактически он показывает превращение хрупкой, трогательной девушки в старуху с обветренным лицом и жестким, колким взглядом. Это расстраивает его поклонников, не желающих расставаться с образом первой картины. Но Уайет как суровый реалист был против всякого приукрашивания. «Все вещи, — говорит он, — имеют две стороны: с одной стороны, высокую поэтичность, а с другой стороны — прозаичную грубость».

Начиная с 1950-х годов Эндрю Уайет получает всевозможные премии, становится членом различных академий и художественных обществ. Он член Пенсильванской академии художеств, член-корреспондент Французской академии изящных искусств, почетный доктор десятка университетов (Академия художеств СССР отказала Уайету в избрании в почетные члены²).

Свою концепцию творчества художник выразил в краткой формуле. Он сказал: «Для меня искусство заключается в том, чтобы видеть. Я полагаю, что нужно пользоваться глазами точно так же, как и эмоциями, потому что одно без другого не существует. Это и есть мое искусство»³. Иными словами, искусство Уайета заключается в том, чтобы наблюдать и чувствовать. Причем перед нами не просто внимательное разглядывание предметов, а символическое видение, то есть, пользуясь терминологией Э. Гомбриха, создание символических образов.

Живопись Уайета представляет собой тип символического реализма. Хотя у него были постоянные модели, которых он рисовал всю жизнь, художник неустанно ищет новые типажи. Этнографические и социологические интересы чрезвычайно широки — это молодые и пожилые люди, мужчины и женщины, люди самых разных корней и происхождения — немцы, шведы, финны, индейцы, афроамериканцы. Они неразговорчивы, и художник не пытается установить с ними диалог или рассказать нам их историю. Каждый живет своей жизнью, скрывает историю своего существования внутри себя. В этом Уайет следует за своим любимым мастером Эдвардом Хоппером, всегда изображавшим людей-одиночек. Но интровертные герои Уайета — не потерянные люди, не изгои общества, поселившиеся в катакомбах города. Они обладают витальной энергией, сильной волей, энергичным характером и живут на природе, на земле, на море. Изображая различные типы людей, Эндрю Уайет стремился понять американский характер. Он говорил: «Я хочу показать американцам, что такое Америка». И это ему удалось сделать.

Уайета привлекают больше всего пожилые люди, так как их лица символически изображают их прожитую жизнь. Кто-то сказал про поэта Уистана Одена, что на его лице отражена карта Соединенных Штатов Америки. Нечто подобное можно сказать почти

¹ The Art of Andrew Wyeth. P. 60.

² Я был свидетелем этого, поскольку как сотрудник Академии художеств курировал выставку «Три поколения семьи Уайетов», которая проходила в залах Академии. После этого я представил в Президиум Академии предложение на принятие Эндрю Уайета в почетные международные академики. Как член многочисленных академий мира, почетный доктор многих американских и международных университетов и как представитель реалистической системы искусства, принятой за образец правильного искусства в советской идеологии, Эндрю Уайет, казалось бы, должен был легко принят в советскую академию. Но не тут-то было. Реализм Уайета не был похож на социалистический реализм, и Эндрю Уайет был отвергнут в качестве члена Академии. Это ни в коей мере не сказалось на имидже Эндрю Уайета, но показало идеологическую и профессиональную ограниченность Академии художеств СССР.

³ Andrew Wyeth. Catalogue of an exhibition at the Royal Academy of Arts, 7 June — 31 August, 1980 / with an introduction by Marina Vaizey. London: Royal Academy of Art. P. 14.

о каждом типаже Уайета. Таков *Патриот*, одетый в форму времен Первой мировой войны, живое свидетельство истории. Эндрю Уайет писал этот портрет с ветерана войны Райфа Клайна, который еще во времена Панчо Вилья охранял мексиканскую границу, а во время Второй мировой войны был сержантом и воевал в Европе. Как говорит Уайет, Клайн «...был абсолютным патриотом, американский флаг означал для него все». Но Уайет находит в нем не только патриота, но и характер, типичный для штата Мэн, — благородный, интеллигентный, горделивый. «Рисуя его, я чувствовал, что все больше и больше узнаю о Мэне, даже чувствую его запах. Мне кажется, в этом портрете мне удалось изобразить основные черты страны, ее суровость, свободу, тишину. Как и у Ральфа Клайна, в ней есть ее собственное своеобразие»¹.

Мастер часто портретирует своих пожилых моделей Карла и Анну Кюрнер. Уайет считал картину *Карл* (1948) лучшим своим мужским портретом. Интересен другой портрет — *Масляная лампа* (1945), изображающий брата Кристины Альваро. Вместе с тем, он создает многочисленные портреты детей: «*Прощай!*» (1952), на которой изображен его сын Джимми в меховой шапочке, *Сын Альберта* (1959), *Николас* (1953) — его другой сын. В этих портретах есть воспоминание о собственном детстве и восхищение молодостью.

В картинах Уайета в большой степени содержится игровой элемент. Он любил игры (в его доме находилось несколько сотен военных игрушек), любил изображать процесс переодевания, снятие стереотипных масок. Неслучайно в живописи Уайета большую роль играет одежда. В его мастерской находилась огромная коллекция военной одежды разных времен и народов, которую, по его признанию, он часто примерял. Одежда, даже без присутствия человека, может рассказать о нем очень многое. Она символ его профессии, возраста или его отношения к истории или религии. Стоящие на тропе грязные и поношенные *Морские сапоги* символизируют тяжелый труд моряка, висящие на вешалке два старомодных пальто рассказывают о религии их владельца (*Квакер*, 1975), жена, надевшая женскую шляпу квакера, превращается в *Дочь Мэги*. На картине *Французский связной* (1980) нет никакого француза, но на вешалке висит жилет времен Наполеона III, найденный Эндрю среди вещей своего отца. Комментируя замысел картины, он говорит: «Эта картина рассказывает о моем сильном чувстве, связанном с американской революцией, в ней содержится аура, которую я постоянно чувствую, бродя по холмам в долине Брендивайн»².

Художник любил рисовать орудия труда, оставленные человеком: топор на дереве, брошенная на берегу лодка, торчащий якорь — все это превращается в символы тяжелого труда, который так ценят американцы.

Картины Эндрю Уайета проникнуты внутренней сдержанностью, внутренней этикой, иногда даже суровостью. Марина Вейзи, автор предисловия к каталогу картин выставки Эндрю Уайета, организованной в 1980 году Королевской академией художеств, назвала свою статью *Страстный пуританин*. Очевидно, имелась в виду та страстность, с которой относился художник к своему творчеству. Как пишет она в предисловии, «Уайет всегда рисовал моральные картины. Его этика очень строга, она представляет собою комбинацию традиционных американских добродетелей — тяжелого труда и умения. Поэтому Уайет стал наиболее популярным художником во всей американской истории»³. Об этой популярности свидетельствует то, что композитор Рор Нелсен сочинил симфоническую поэму на мотивы творчества Уайета, назвав ее части названиями его картин: *Зима*, *Дрейф*, *Мир Кристины*, *Патриот*. Впервые она была исполнена 17 февраля 1976 года в Нью-Хейвене.

¹ The Art of Andrew Wyeth. P. 74.

² Wyeth A. Autobiography. P. 122.

³ Andrew Wyeth. Catalogue of an exhibition at the Royal Academy of Arts. P. 13.

Но однажды в американской прессе появилось сообщение о новой, еще неизвестной стороне творчества художника, поставившее под сомнение его пресловутый пуританизм. Когда умерла его старая модель Кристина Олсон, у Уайета появились несколько молодых моделей. Сначала это была пятнадцатилетняя девушка Сири Эриксон. С нее он пишет прекрасную, совсем не пуританскую, обнаженную *Девственницу* (1995). Картина совсем не пуританская, она проникнута светлой чувственностью. Комментируя эту картину, художник говорит: «Она всегда была прекрасной моделью, хотя это была очень трудная работа. С моделью необходимо иметь определенные отношения, не сексуальные, а типа взаимного понимания и взаимной отдачи. Когда модель холодна и показывает мало интереса, то это настоящая катастрофа. Но если же модель думает только о работе, из этого тоже ничего не выходит. Я был счастлив с моими моделями»¹.

Другой моделью стала Хельга Тесторф из Пруссии, которая вместе со своим мужем, Джоном Тесторфом, жила на ферме его друга, Карла Кюрнера. С публикацией этих рисунков был связан скандал, возможный только в пуританской Америке. Шестого августа 1986 года журнал *Нью-Йорк Таймс* на первой странице сообщил о главной сенсации: коллекционер Леонард Эндрюс из Пенсильвании за несколько миллионов долларов приобрел 240 работ Эндрю Уайета. Это были работы темперой, акварелью и пером, которые в течение пятнадцати лет, в период с 1970 по 1980 год, художник делал со своей натурщицы. Большинство изображали Хельгу обнаженной. Причем об этом никто не знал, включая жену Уайета, Бетси. Сам Уайет объяснял, что он никому не показывал эти рисунки, потому что в «них было вложено слишком много эмоций».

Скандал получился огромный. Самый замкнутый, самый пуританский художник оказался автором картин, которые разрушали табу, характерные для общественной морали в Америке. То, что в Европе существовало с эпохи Возрождения, в Америке считалось большим грехом. Даже в академиях доступ на занятия с обнаженной натурой был ограничен и тщательно контролировался. Все крупные журналы, газеты и телевидение довольно долго смаковали эту историю. Но когда секрет был раскрыт, то лучшим способом прекратить пересуды об отношении художника и модели была публикация рисунков. В результате эти прекрасные эротические рисунки были изданы в 1987 году в альбоме *Картины Хельги* с тремя предисловиями: директора Национальной галереи в Вашингтоне, его заместителя и владельца коллекции. В предисловиях пришлось объяснять американской публике роль эротического искусства в мировой художественной традиции. Это была типично американская история. На самом деле рисунки, сделанные с обнаженной Хельги, — это произведения высокого искусства. В этой серии наиболее удачны картины *Черный бархат*, *Черная вода*, *На коленях*. Комментируя последнюю картину, Эндрю Уайет пишет в автобиографии: «Хельга была прекрасной моделью. Она могла делать все. В этой картине вы можете почувствовать сексуальную страсть — стоящие торчком груди, пылающий цвет лица, руки, закинутае за спину, соблазнительные волоски между ног. Я рисовал эту картину с большим чувством, это не студийная работа. После этого я не собираюсь больше рисовать обнаженную натуру»².

Очень часто творчество Уайета западные искусствоведы сравнивают с творчеством регионалистов. Этот взгляд поддерживает и А. Якимович, хотя способ его доказательства не очень убедительный, как говорится, *ad homini*³. На мой взгляд, представлять Эн-

¹ Wyeth A. Autobiography. P. 104.

² Wyeth A. Autobiography. P. 109.

³ А. К. Якимович пишет: «Мастер живет в сельском доме с середины 1930-х годов, и так продолжается до конца века. Он не интересуется тем, что творится в культурной жизни городов и стран мира. Замкнутость и своего рода “боязнь большой жизни” были свойственны художнику с ранних лет. Он рос болезненным ребенком, затем был болезненным юношей и болезненным молодым человеком, пока не превратился в болезненного старика». — См.: Якимович А. Американские почвенники // Собрание. 2011. № 4. С. 115. Я встречался с Эндрю Уайетом в 1988 году, и он произвел на меня впечатление физически и морально сильного и энергичного

дрю Уайета этаким анахоретом, больным и замкнутым в себе человеком — это большая ошибка, кстати сказать, не подтвержденная ни одним свидетельством современников. Это мнение основывается, пожалуй, только на том, что Эндрю Уайет не любил покидать родной край.

Но если исходить из этого принципа, тогда лучшим реалистическим художником Америки следует признать Рокуэлла Кента. Рокуэлл Кент хорошо известен в России благодаря многочисленным выставкам, изданиям его альбомов и каталогов. Действительно, он был замечательным графиком, художником гуманистического склада. Но он был антиподом Эндрю Уайета, и не только по характеру и стилю творчества, а по общей философии жизни. Уайет был навсегда привязан к родному краю и без него не мог существовать. Он действительно много не путешествовал, боясь оторваться от корней. Он, как и героиня его картины (*Мир Кристины*), постоянно тянулся к дому. Напротив, Кент из своего родного края бежал, чтобы найти и утвердить себя где-то на окраине цивилизации, на фронтире. Но оба они — американцы, и крайности философии жизни отражают крайности американского характера. Привязанность к дому и бегство из дома — специальная тема американской литературы. К тому же Уайет никогда не занимался общественной деятельностью, удовлетворяясь общением с природой, а Рокуэлл Кент был общественным деятелем мирового масштаба. Вот почему его хорошо знали в России.

Несмотря на то что передвижная выставка «Три поколения семьи Уайетов» посетила в 1970-х годах Ленинград и Москву, она не получила широкого освещения в прессе. Выставка проходила в помещении Академии художеств СССР. Несмотря на радушный прием Джеймса, сына Эндрю Уайета, тоже художника, привезшего выставку, тогдашним советским академикам картины Уайета как-то не особенно понравились. Академики почувствовали, что его реализм отличается от соцреализма, в нем нет парадности, шиллеровско-бетховенского призыва «Обнимитесь, миллионы!», обращения к светлому будущему, то есть того, что советская эстетика называла социалистическим идеалом. Действительно, такого идеала в творчестве Уайета, слава богу, нет. Его творчество скорее ностальгично, оно обращено скорее к прошлому, чем к будущему. И тем не менее его искусство затрагивает мысли и чувства миллионов людей, и прежде всего американцев.

Представляется, что сводить творчество Уайета к регионализму было бы ошибкой. На самом деле работы Уайета идейно и эстетически отличаются от творчества регионалистов, которые считали «настоящей» только аграрную Америку и восставали против людей из городской среды. Уайет никогда не идеализировал аграрную Америку, в его картинах изображаются люди разных профессий, и, быть может, больше всего труженики моря. Регионалисты в своем творчестве и в своих взглядах на мир были националистами, они признавали только Америку, критически относясь к европейскому искусству и опыту. Эту нетерпимость ко всему неамериканскому и тягу к изоляционизму прекрасно выражает картина *Дочери американской революции* Гранта Вуда, изображающая мрачных старух с лицами гарпий. Регионалисты готовы защищать старую, готическую Америку с вилами в руках, как это представлено в *Американской готике* того же Вуда. Напротив, картины Уайета поражают многообразием этнических типов. В них представлены и немцы, и голландцы, и негры, и индейцы. В них чувствуется интерес к различным национальным типам. Наконец, регионалисты выражали пуританский этос. Обнаженное тело они изображали только в картинах на библейские сюжеты, полагая, что плоть может быть источником греха. Уайет же показал в своих не лишенных чув-

человека. Могу свидетельствовать, что болезненным стариком он никогда не был. Все это досужие выдумки. И он не был изолирован от культурной жизни. В его доме всегда бывало много гостей — искусствоведов, журналистов, иностранцев. Потому представление о самоизоляции Уайета от людей и мира является надуманным и ошибочным.

ственности картинах красоту человеческого тела. Поэтому сопоставление творчества Уайета с регионалистами не выдерживает критики.

В этом отношении нельзя не согласиться с Е. М. Матусовской, которая писала: «На первом взгляд в творчестве и программе Уайета и регионалистов Вуда, Бентона, Карри — можно найти много сходного: Уайет так же изображает типичный “американский ландшафт” и “настоящие американские характеры”. Он так же считает, что в сельской местности, в непосредственной связи и в постоянном общении с землей этот национальный характер сохранился в большой неприкосновенности. Симпатии Уайета так же отданы “старым добрым временам”, в которых он видит много достоинств, утраченных в наши дни. И своей жизнью и своей живописью, своей задачей быть не более, чем “живописцем родного края”, своим упорным нежеланием покидать его и включать в свои картины что-либо помимо него Уайет, казалось бы, полностью вмещается в пределы, установленные программой регионализма. Ранние темперы Уайета (1941—1945) своей натуралистической четкостью, жесткостью, отсутствием той особой одухотворенности, которая в дальнейшем станет главным признаком его картин, своей напористостью целиком укладывается в рамки этого направления <...>. И все же отличия носят принципиальный характер.

Отмечая и одобряя независимость и своеобразие американского искусства, Уайет никогда не разделял философии изоляционизма. <...> В то время как регионализм стремится к воскрешению прошлого со всеми его чертами, к полной ликвидации сегодняшнего дня и замене его вчерашним, к эксгумации прошлого и насильственному водворению его в настоящем, к реконструкции всех его нежизненных, даже реакционных черт, Уайет ищет в прошлом лишь некоторые черты, очень важные свойства, утраченные наступающим индустриальным веком. Но те черты, которые привлекают Уайета в прошлом: неповторимая индивидуальность домов, людей и предметов, любовь к подробностям, наука спокойных размышлений, соединение человека с миром — мало интересуют регионалистов»¹.

Совершенно ошибочно мнение об Уайете как о художнике-моралисте, пуританине и затворнике. Творчество Уайета демонстрирует, что в столкновении пуританина и художника в Уайете побеждает художник, открытый миру и современности. Хотя Уайет никогда не покидал своего родного края, он отразил многие тенденции, происходящие в современной культуре, причем не только в американской, но и европейской. Он интуитивно отразил конфликты наций, поколений, идеологии, происходящие в наше время. Характерно, что один из последних женских портретов Уайета называется *Либералка* (1993). Комментируя этот свой портрет, Уайет с симпатией описывает внешность и характер своего типажа: «Находчивая, интеллектуальная, с голубыми глазами. Ее родители работают в ФБР, а она настроена либерально, и как многие либералы, скрывает свои взгляды внутри себя»². Трудно представить такую оценку нового либерального поколения от консервативного художника, пытающегося вернуться вспять к идеалам замшелого пуританизма или консервативного регионализма.

Довольно трудно понять симпатии консервативного художника, каким изображают Уайета, да еще пуританина, к новым либеральным ценностям, к «молодой Америке». Очевидно, что в творчестве художника мы обнаруживаем различные и порой противостоящие друг другу стороны. Несомненно, в его творчестве перед нами разворачивается противостояние пуританизма и эстетизма, то есть восприятия мира с точки зрения морали и красоты. А иначе с чем связаны эротические картины Уайета? Как воспринимать мир образов, связанных с обнаженной Хельгой? Как понимать написанную в 1980-х го-

¹ Матусовская Е. М. Американская реалистическая живопись. С. 158—159.

² Wyeth A. Autobiography. P. 147.

дах картину, изображающую мотоциклиста, стоящего ночью совершенно обнаженным в свете фар своего мотоцикла, сочетая свою молодую энергию с энергией мотоцикла в 150 лошадиных сил? В этой открытости к новому поколению, миру молодых людей, новых возможностей, новых ценностей состоит глубокая ценность искусства Эндрю Уайета. Здесь пуританизм признает свое поражение и уступает дорогу новой жизни.

В США картины Эндрю Уайета хорошо известны. Более того, они, как, например, *Мир Кристины*, становятся национальными символами. Его картины находятся в собраниях Музея Метрополитен, Художественного музея в Филадельфии, в местном музее «Брендивайн ривер». Выставки его картин побывали во многих странах мира, например в Японии, в Токио и Киото¹. В апреле 1984 года она открылась в Академии художеств в Москве. Выставку привез в СССР сын Эндрю Уайета, Джеймс².

Эндрю Уайет был общительный, дружелюбный человек, с которым было интересно беседовать и общаться. Этот художник не только изображал американские мифы, иллюстрировал образы местной и национальной традиции, но был и разрушителем мифов. Во всяком случае, он снял табу на изображение эротических мотивов в американском искусстве. Белокурая немолодая женщина немецкого происхождения стала «Великой американской обнаженной» — контрастом к декоративной и обездушевленной картине Тома Вессельмана на ту же тему.

Конечно, современный американский реализм не исчерпывается только работами семьи Уайетов. Традиции американского реализма прочны, они проявляются даже в творчестве некоторых художников модернистского толка, например у Энди Уорхола, Тома Вессельмана, Алекса Каца и других представителей поп-арта.

Творчество Эндрю Уайета демонстрирует, что глубокий психологический реализм — это одна из существенных сторон американской ментальности, имеющая глубокие корни в прошлом и не менее глубокие и совершенные проявления в настоящем.

Об Эндрю Уайете хорошо написал А. Д. Чегодаев: «Уайет совсем не изображает город, все его темы связаны с деревней, окружающими ее лесами и лугами. Но, может быть, именно поэтому его работы стали конденсацией лучших чувств и мыслей современных людей, по контрасту со слишком напряженным темпом человека и природы. Человек Уайета — не рыцарь и не благородный герой, а его старый, изможденный, небритый сосед или худая больная женщина, которая способна передвигаться только ползком. Но он абсолютно невосприимчив к душевной ущербности, к какой-либо раздвоенности или неврастении — его люди, кто бы они ни были, естественно, без всяких поз проникнуты глубоким достоинством, полны не наигранного, а настоящего благородства»³.

Наследником художественной семьи Уайетов остался младший сын Джеймс Уайет. Джеймс — хороший портретист, автор портретов знаменитых людей Америки, да и других стран. Ему принадлежат замечательные портреты Джона Кеннеди (1967), Энди Уор-

¹ Works of Andrew Wyeth. Tokyo, 1974.

² Когда Джеймс Уайет был в Москве с выставкой «Три поколения искусства Уайетов», он пригласил меня к себе в гости в Чаддс Форд. Я посчитал это за обычную вежливость. Но, будучи в Америке, я позвонил ему, и он пригласил меня с женой погостить у него. Мы приехали на машине, любуясь по дороге сельской природой. Джеймс встретил нас, познакомил со своими работами. Мы остались ночевать в Чаддс Форде. Наутро Джеймс сказал: «Ну а теперь я хочу вас познакомить с моим отцом». Это была большая неожиданность. Увидеть такого большого художника, классика американского искусства, казалось невозможным. Но Эндрю Уайет гостеприимно встретил нас, показал свою мастерскую, свои новые работы, подарил свою недавно изданную книгу-альбом *Картины Хельги*. Когда мы собрались уезжать, из соседнего дома вышла женщина. Ее лицо показалось знакомым. Это оказалась сама Хельга в самом что ни на есть реальном виде, как будто сошла с его полотен. Было неожиданно увидеть ее не на картине, а в жизни. Она увидела в руках моей жены книгу и мрачно сказала: «Это моя книга. Отдай ее мне». Эндрю постарался разжалобить ее: «Подари им свою книгу. Это хорошие русские. Я тебе дам другую». Отобрать у нас уже подаренную книгу Хельге не удалось. В последующем я еще несколько раз приезжал в Чаддс Форд по приглашению Эндрю Уайета.

³ Чегодаев А. Д. Искусство Соединенных Штатов Америки. М., 1976. С. 74.

хола (1976). Ему заказывала свой портрет английская королева Елизавета II. Он дружил с танцором Рудольфом Нуриевым и написал его замечательный портрет. Похоже на то, что в некотором смягченном виде реалистические традиции семьи Уайетов продолжают уже в третьем поколении. Картины Джеймса отличаются от картин его отца. Его явно интересует мир поп-арта, балета, современного города. Его изображения часто гротескны (*Автопортрет с тыквенной головой*, портреты клоунов с разрисованными лицами). Художественный мир Джеймса Уайета — это мир экстравагантностей: собака с нарисованным моноклем на морде, огромным баран, с видом философа глядящий с обрыва на море, и т. д. Мир одухотворенной природы, такой, который создавал его отец, Джеймса мало интересует, хотя он прекрасный анималист, рисует животных, находящихся на ферме. И если он изображает море, то это место для прогулочных кораблей. В общем, если это реализм, то в облегченном виде, с элементами поп-арта.

Таким образом, три поколения семьи Уайетов представляют три различных направления в искусстве — романтизм, символический реализм и реализм с крупными вкраплениями поп-арта.

Эндрю Уайет умер в 2009 году на 91-м году жизни. Он похоронен в штате Мэн на небольшом семейном кладбище Хэтхорн, рядом с могилой Кристины Олсон. Кладбище расположено недалеко от того места, где он писал картину *Мир Кристины*. Смысл и значение его творчества еще недостаточно оценены в мировой искусствovedческой литературе. И, надо полагать, его творчество еще нуждается в понимании и интерпретации как наиболее адекватное выражение символов и духа современной Америки. И если говорить о национальной и культурной идентичности американского искусства, то нет никакого другого художника, который бы воплотил эту идентичность в своем творчестве, как Эндрю Уайет.

В 1988 году Конгресс США наградил Эндрю Уайета золотой медалью как лучшего художника Америки. Копию этой медали Уайет подарил мне, когда я посетил его мастерскую в Чаддс Форде, и я бережно ее храню, так же, как храню и память о встречах и общении с этим замечательным художником XX века.

Глава XVI

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ, КОЛЛЕКЦИИ, ФОНДЫ

Знакомство с мировым и национальным искусством во многом зависит от доступности этой искусства широкой публике. В этом отношении американцы находятся в исключительном положении. В США находится около 2500 музеев, включая исторические, естественнонаучные и всякого другого рода хранилища культурных ценностей. Но половина из этих музеев представляют все-таки коллекции искусства. Путеводитель по музеям и галереям Америки, опубликованный в 2000 году, содержит описание 1700 коллекций искусства¹. В одном только Нью-Йорке насчитывается около 400 галерей и 60 городских музеев². В первую очередь сюда входят крупные публичные музеи, имеющие общенациональное значение. Они открывались один за другим начиная с середины XIX века. Смитсоновский институт в Вашингтоне (1846), основанный химиком и минералогом Джеймсом Смитсоном, Музей Метрополитен в Нью-Йорке (1870), Музей изящных искусств в Бостоне (1875), Музей искусств в Филадельфии (1876), Академия изящных искусств в Чикаго (1879), Художественный институт в Чикаго (1882), Музей современного искусства Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке и других городах Европы и Южной Америки.

Кроме того, художественные музеи имеют крупные университеты или колледжи, в которых иногда художественные коллекции сочетаются с историческими или этнографическими собраниями. Наконец, публичными художественными музеями обладает почти каждый большой город.

Очевидно, что в наше время роль и значение музея меняется³. Они перестают быть только хранилищем старых произведений искусства, но становятся стимулом развития современного искусства. Во всяком случае, такова программа деятельности многих американских музеев. «В США, — пишет Ева Кокрофт, — музеи стали доминирующей силой в обществе. Во многих случаях американские музеи начали выполнять роль официального патроната. В отличие от европейских музеев, художественные музеи в США развивались и развиваются как частные учреждения, субсидируемые финансовыми и индустриальными гигантами. Подъем американских музеев обеспечил международный успех абстрактного экспрессионизма, который стал главным течением современного искусства. В особенной мере это относится к Музею современного искусства, от-

¹ Art Across America: A Comprehensive Guide to American Art Museums and Exhibition Galleries / ed. by J. Russell and Th. Spencer. Moncton, Maryland, 2000.

² Krantz L. The New York Art Review, An Illustrated Survey of the City's Museums, Galleries and Leading Artists. New York, 1988.

³ Meyer K. E. The Art Museum: Power, Money, Ethic. New York. 1979.

крытому Рокфеллером в 1929 году. Этот музей стремится к тому, чтобы абстрактный экспрессионизм был увиден в Париже, Лондоне, Токио, Венеции»¹.

Художественные музеи создавались в США по-иному, чем в Европе. Там основателями и покровителями музеев и были либо королевская власть, либо государство, либо аристократия. В Америке музеи, в особенности местные, создавались частными лицами или организациями, преследующими познавательные цели. В Бостоне еще в начале XVIII века Джон Смиберт организовал художественную галерею, где выставлялись копии старых мастеров и слепки античных и современных скульптур.

В 1750 году Гарвардский университет начал создавать музей по образцу Музея Эшмола в Оксфорде. В Нью-Йорке в конце XVIII века при Городском совете открылась небольшая галерея исторических находок американских индейцев, а в 1804 году Историческое общество сделало эту коллекцию музеем. Известный художник, член Филадельфийской академии художеств Чарлз Уилсон Пил мечтал создать свой музей. У себя в доме он демонстрировал публике свои картины, сочетая их с показом скелета кита и чучелами животных. Его сын Рембрандт Пил, как и отец, был одержим идеей создания музея. В 1814 году он открыл в Балтиморе музей и галерею; продолжая традицию отца, он сочетал экспозицию живописи с некоторыми этнографическими экспонатами, причем брал плату за вход в музей. «Музей Пила» существует в Балтиморе и по сей день. Причем Роберт Лонг спроектировал здание специально для музейных целей, и после Музея Эшмола это было второе здание такого рода.

Подобным же музеем, сочетающим художественные и этнографические экспонаты, был Американский музей Барнума, в котором за вход брали плату. Такое сочетание естественнонаучных и художественных экспонатов долгое время было американской традицией. Искусство здесь существовало как демонстрация экстравагантностей наряду с предметами зоологии, палеонтологии или минералогии. Первым музеем, посвященным специально искусству, был музей Йельского университета в Нью-Хейвене, который в 1832 году открыл выставку работ Джона Трамбулла. Со временем она превратилась в музей его имени. В Бостоне галерея «Атенеум» была посвящена литературе, но впоследствии при ней появилась коллекции живописи.

Некоторые частные коллекции открывали свои двери для публики. Такова была коллекция Томаса Брайана (1802—1870), которая впоследствии превратилась в «Коллекцию христианского искусства Брайана». Такими же были Галерея Коркоран в Вашингтоне, возникшая на основе личной коллекции Уилсона Коркорана, Художественная галерея Уолтера в Балтиморе, Коллекция Фрик в Нью-Йорке, основанная Генри Клеем Фриком. Богатейшее собрание классического и современного искусства — Фонд Барнса — принадлежало филадельфийскому врачу Альберту Барнсу, который составил экспозицию при помощи философа Джона Дьюи. Особенность этой коллекции состоит в том, что картины демонстрируются без названий и не в хронологическом порядке.

Все эти музеи и коллекции национального и мирового искусства собирались, как правило, без помощи и вмешательства государства. Как известно, Америка издавна отличалась от Европы слабым вмешательством государства в дела искусства и культуры. Это было связано с традиционным американским представлением о том, что «лучшее государство — это то, что меньше правит». Во всяком случае, национальное субсидирование культуры здесь во многом уступает тем суммам, которые поступают в эту сферу от частных лиц, фондов и корпораций.

Правда, это вовсе не означает, что государство в США вообще стремится уклониться от забот по управлению и развитию искусства. Помимо субсидирования существу-

¹ Cockcroft E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War // Pollok and After. London, New York, 2000. P. 147—148.

ют и другие рычаги, с помощью которых можно содействовать его развитию. Прежде всего, это предоставление различным культурным организациям некоммерческого статуса, что освобождает музеи, симфонические и камерные оркестры, драматические и оперные театры, музыкальные ансамбли от уплаты налогов. В соответствии со статьей 501 Внутреннего кодекса о доходах США, пожертвования освобождаются от налогов. Даже в такой косвенной форме государство играет значительную роль в развитии искусства, и такая помощь оказывается значительно большей, нежели прямые субсидии, предоставляемые государством.

Возникает вопрос, как могли возникнуть в США такие крупные музеи, на какие средства были куплены шедевры мирового искусства, покинувшие Старый Свет и оказавшиеся в галереях Нового Света? Ответ на этот вопрос могут дать биографии богатых людей Америки, таких как Джон Д. Рокфеллер, Пол Гетти, Джон Морган, Эндрю и Пол Меллоны, Генри Клей Фрик, Семюэль Кресс, Эндрю Карнеги, Соломон Гуттенхейм.

Они были состоятельнейшими людьми Америки, составившими свои капиталы в банковском деле, промышленности или торговле. Подарив свои богатейшие коллекции национальным музеям, университетам или городам, они на много веков вписали свое имя в историю культуры страны.

Судьба знаменитого Музея Метрополитен связана с Джоном Пирпонт Морганом (1837—1913). Он родился в Хартфорде, Коннектикут, в семье преуспевающего торговца. Затем семья переехала в Бостон. Джон получил хорошее образование сначала в школе в Швейцарии, а затем в университете Гёттингена, он знал несколько языков — немецкий, французский и итальянский. Завершив образование, Джон Морган обратился к бизнесу и в 1871 году основал собственную фирму «Д. П. Морган и К°».

Джон Морган рано приобщился к коллекционированию. Первоначально он собирал все, что представляло какую-нибудь ценность: мебель, посуду, украшения. Но затем он стал собирать шедевры живописи. В его коллекцию вошли работы Рафаэля, Фрагонара, Гейнсборо. Кроме того, он стал коллекционировать иллюминированные средневековые рукописи. Отсутствие художественного образования Морган возмещал консультациями с советниками, в числе которых был английский искусствовед Роджер Фрай.

Свою коллекцию Джон Морган передал Музею Метрополитен, с которым был тесно связан: в 1889 году он стал попечителем этого музея, а с 1904 года — его президентом. Во время сотрудничества с Морганом музей вдвое увеличил число своих экспонатов, не говоря о том, что в его коллекцию попало несколько мировых шедевров. Такова, вкратце, история жизни одного из американских покровителей искусства¹.

Другой крупный художественный музей США — Национальная галерея искусства в Вашингтоне — связана с семьей Меллонов. Эта семья прибыла в США из Северной Ирландии. История трех ее поколений весьма показательна. В 1817 году Томас Меллон покинул бедную ирландскую ферму и вместе с родителями переехал в Пенсильванию. Здесь он получил юридическое образование в Пенсильванском университете и стал специалистом по оформлению земельной собственности. Затем он был избран судьей в провинциальном городке и проработал в этой должности десять лет. Томас Меллон заложил основы семейного богатства. Выйдя на пенсию в 56 лет, он основал частный банк «Т. Меллон и сыновья».

Из шести его сыновей самым удачливым и энергичным оказался Эндрю Меллон. Он принимал участие во многих компаниях — «Галф Ойл корпорейшн», «Алюминум Компани оф Америка», — затем поступил на правительственную службу, заняв важный пост секретаря в министерстве финансов. Банк, основанный его отцом, процветал. Эндрю Меллон основал «Образовательный фонд», который субсидировал строительство

¹ Более подробно см.: *Auchincloss L. J. P. Morgan. The Financier as Collector. New York, 1990.*

Национальной галереи. Эндрю Меллон был не только банкиром и фабрикантом, он занимался коллекционированием английского искусства.

Эндрю Меллон умер в 1937 году. За два месяца до его смерти началась реализация престижного проекта — строительство здания Национальной галереи в Вашингтоне, которое производилось по планам Эндрю Меллона. Галерея открылась в марте 1941 года. На ее открытии присутствовал президент Рузвельт, который признал, что создание галереи — результат совместных усилий государственных и частных капиталовложений, в особенности усилий Эндрю Меллона.

Собрание Национальной галереи было составлено из многих пожертвований и частных коллекций. Из них как минимум пять были наиболее значительными и ценными.

Прежде всего, это были вложения Эндрю Меллона, который подарил галерее свое собрание французских импрессионистов. Затем — коллекция Джозефа Виденера, отец которого заработал огромную сумму денег на поставках мяса в американскую армию во время Гражданской войны. На эти деньги Виденер купил собрание старых мастеров, которое было передано Национальной галерее. Третий источник сокровищ галереи принадлежал миллионеру Самюэлю Крессу, владельцу десятицентовых магазинчиков в Нью-Йорке. Владелец четвертой значительной коллекции был Лессинг Розенвальд, глава знаменитой компании «Сирс». И, наконец, пятым крупным вложением была коллекция французских импрессионистов Честера Дейла, миллионера с Уолл-стрит, долгое время бывшего президентом Национальной галереи. Но главным инициатором и создателем галереи был Эндрю Меллон, о чем свидетельствует мемориальная доска на современном здании Национальной галереи.

Третье поколение Меллонов представлял Пол Меллон, который внес значительный вклад в сохранение и изучение английского и американского искусства. Поэтому о его жизни следует рассказать подробнее.

Пол Меллон родился в 1907 году в богатой семье. В Америке о таких говорят, что он «родился с серебряной ложкой во рту». Не случайно книгу своих воспоминаний он назовет позднее *Размышление о серебряной ложке*¹. В этой книге Пол Меллон признает наличие серебряной ложки, но вместе с тем добавляет, что она не гарантировала полного счастья и что ему потребовались многие годы трудов и поисков, чтобы найти свой путь в жизни.

После окончания школы Меллон поступил в 1925 году в Йельский университет. Прочувшись там два года, он вернулся в семейный бизнес, работал в банке Меллонов и нефтяной компании, но затем решил продолжить свое образование. На этот раз он выбрал Кембриджский университет, Клэр-колледж. Он записался на курс английской истории, но занятия не занимали в его студенческой жизни много места. Гораздо больше времени он уделял гребле на реке Кем и конной охоте на лис — традиционно-му виду английского спорта. Впрочем, кембриджские годы позволили Полу приобрести друзей среди англичан. Одним из них был Том Фитцуильям, родственник основателя художественного музея Фитцуильяма в Кембридже, другим — Дункан Робинсон, также студент Клэр-колледжа.

По возвращении в Америку Пол уделял много времени изучению философии Карла Юнга. Он переписывался с ним, приезжал к нему в гости в Цюрих, посещал его семинары и лекции. В 1945 году он основал специальный фонд «Болингтон Фондейшн» для перевода и издания сочинений Юнга. Вместе с тем этот фонд присуждал премии за поэзию. Лауреатами, получившими премии, были Уистан Оден, Томас Элиот и Эзра Паунд.

Пола Меллона постоянно окружали картины — отец имел замечательную коллекцию английского портрета XVIII века и произведений французских импрессионистов.

¹ Mellon P. Reflections in a Silver Spoon. New York, 1992.

Но сам он в то время не собирал картин. Отец собирался передать свою коллекцию в Национальную галерею, но туда поступила только часть ее, другая часть оказалась в фонде Болингтона, принадлежавшего Полу.

Смерть отца в 1937 году заставила Пола заняться делами Национальной галереи, детищем Эндрю Меллона. Он даже был избран президентом галереи, но вскоре отказался от этого поста, поскольку уходил добровольцем в армию. В звании капитана Пол Меллон оставался в армии на протяжении всей Второй мировой войны.

После окончания войны Пол начал активно заниматься коллекционированием. Этому способствовала ситуация на художественном рынке. После депрессии 1930-х годов и Второй мировой войны цены на произведения искусства упали. Можно было купить картину XVIII века всего за сто фунтов. Арт-дилеры, многие из которых прошли через трудные военные годы, не были избалованы. Пол обратил внимание на английское искусство, которое было плохо представлено в музеях США. Да и в лондонской Галерее Тейт в экспозиции были только Тёрнер, Блейк и небольшая коллекция английской живописи. Поэтому Пол Меллон решил собирать главным образом английское искусство. Этому способствовали его учеба в Англии, любовь к английской природе. «Мой интерес к британскому искусству, — писал он в своих мемуарах, — был частью моего восхищения британской жизнью и историей. С самого моего детства и дней, проведенных в Кембридже, я открыл и полюбил английский пейзаж с его постоянно меняющейся светотенью. Я интересовался английской историей, в особенности периодом с 1720-х по 1840-е годы, от министерства Роберта Уолпола до восхождения на престол королевы Виктории. Я всегда восхищался сельской жизнью и спортом в Англии, скачками и охотой на лис. Все это подготовило меня к коллекционированию английской живописи, рисунков, книг и графики, всего того, что имело отношение к английской жизни XVIII—XIX веков»¹.

Реализации желаний помог случай. В 1959 году на выставке «Спорт в искусстве» Меллон встретился с английским историком искусства Бэзилем Тейлором. Тейлор получил образование в Оксфорде, преподавал в Школе изобразительных искусств Слейда в Лондоне, затем работал на радио BBC. Как и Пол Меллон, он считал, что английское искусство недооценено в музеях мира и нуждается в новой интерпретации. После нескольких встреч они пришли к выводу, что Пол будет заниматься коллекционированием произведений английского искусства, а Тейлор станет его советником.

Собирая произведения английского искусства, Пол Меллон исходил, естественно, из своих личных вкусов и эстетических стандартов. Как любитель конских бегов, он был поклонником искусства Джорджа Стаббса, который прекрасно умел передать анатомию и грацию лошади. Ему удалось купить несколько замечательных полотен Стаббса, причем по удивительно низкой цене. Ему удалось также приобрести книги Уильяма Блейка — художника, которого отвергла Королевская академия художеств. В этом он продолжил усилия, предпринятые английским ученым и коллекционером Джефффри Кейнсом, братом знаменитого экономиста Джона Мейнарда Кейнса.

Так или иначе, уже в начале 1960-х годов Пол Меллон обладал замечательной коллекцией британского искусства, которая включала произведения портретного жанра, пейзажа, социальных сюжетов и анималистической живописи. В апреле 1963 года он показал это собрание в Музее современного искусства Виргинии. На выставке было представлено 324 картины и 127 рисунков. Успех выставки потребовал продолжения: в 1964 году она экспонировалась в Лондоне в Королевской академии художеств, а на следующий год была представлена в Художественной галерее Йельского университета.

¹ Mellon P. Reflections in a Silver Spoon. New York. P. 276.

Коллекция британского искусства Пола Меллона быстро росла. Она не уместилась в рамках одной выставки. Подарить ее Национальной галерее или другому американскому музею значило растворить ее в какой-то иной большой коллекции. Тогда Полу Меллону пришла мысль создать Центр изучения британского искусства, объединяющий всю коллекцию живописи, библиотеку, собрание рисунков и т. д. Как говорил Пол Меллон, «я мечтал о междисциплинарном центре как об идеальном учреждении, где можно было бы изучать не только искусство, но и британские традиции, манеры, историю и мораль».

В апреле 1977 года был открыт Центр по изучению британского искусства. Центр нуждался в помещении, которое имело бы выставочные залы, помещения для библиотеки и хранения музейных экспонатов. Пол Меллон обратился к филаделфийскому архитектору Луису Кану, который представил проект такого здания. Первым директором Центра стал Эдмунд Пилсбург, который до этого занимал пост куратора в Художественном музее Йельского университета. В 1981 году его сменил на этом посту англичанин Дункан Робинсон, который позже стал мастером Модлен-колледжа в Оксфорде.

В Центре разместились замечательная коллекция британского искусства. В ней преобладают работы художников XVIII века — Генри Морленда, Уильяма Хогарта, Джозефа Райта из Дерби, Джорджа Ромни, Генри Фюзели, Джошуа Рейнольдса, Томаса Гейнсборо, Иоганна Цоффани. Вместе с тем экспозицию Центра украшают произведения прерафаэлитов, в частности замечательный портрет Форда Мэдокса Брауна *Ирландская девушка*. Из произведений XX века в собрании Пола Меллона представлены картины Ванессы Белл, Дункана Гранта, Стенли Спенсера, Фрэнсиса Бэкона. Конечно, эта коллекция во многом уступает собранию английского искусства в Галерее Тейт, но это одно из лучших собраний английского искусства в ряду «малых музеев».

Центр обладает прекрасным собранием гравюр и рисунков. И кроме того, в нем имеется библиотека, посвященная истории английского искусства. Поэтому с самого начала Центр был исследовательским и образовательным центром, широко открыв двери как широкой публике, так и академическим исследованиям. Для этой цели существует система грантов, дающих историкам искусства возможность работать в библиотеке Центра для подготовки научных работ.

Пол Меллон не ограничился созданием Центра британского искусства в Йеле. Он осознавал необходимость существования партнерского центра в Лондоне. Здесь в конце 1960-х годов был создан филиал, первым директором которой был известный историк искусства Эллис Уотерхауз. Сюда приезжают американские студенты, главным образом из Йеля, которые изучают английскую историю и искусство. При Центре разработаны учебные программы, которые называются «Йель в Лондоне». Лондонский центр обладает фондами для поддержки авторских и издательских проектов, связанных с изучением английского искусства. Под эгидой фонда были предприняты серьезные издания, например пятнадцатитомный *Словарь британских художников в Великобритании и Ирландии. 1530—1950*.

Наконец, третьим детищем Пола Меллона как коллекционера и покровителя искусства является Музей изящных искусств в Ричмонде. Этот музей, которому Меллон оказал значительную поддержку, обладает замечательным собранием произведений стиля модерн.

Таким образом, Полу Меллону обязаны своим существованием как минимум три художественных учреждения — Центр изучения британского искусства в Йеле, аналогичный Центр в Лондоне и художественный музей в Виргинии. Пожалуй, никто из современников не сделал так много для собирания и поддержки искусства, как этот американский миллионер.

Не следует думать, что вся деятельность Пола Меллона носила чисто благотворительный характер. Он вел образ жизни богатого человека, его увлечением были лошади, скачки и английская аристократическая забава — конная охота с собаками на лисиц, что занимало почти все его свободное время. Но надо отдать должное: родившись с «серебряной ложкой во рту», Меллон многое сделал, чтобы расширить свои знания о культуре и искусстве, сохранить и изучить художественное наследие прошлого. Пребывание в Кембридже не прошло даром. Пол Меллон не был профессиональным знатоком искусства и в своей коллекционерской практике руководствовался, по собственному признанию, не столько знанием, сколько интуицией. И она редко обманывала его. К тому же он опирался на мнение и знания специалистов, историков искусства, с которыми всегда находил общий язык.

Пол Меллон умер в 1998 году в возрасте 91 года. В 2007 году в связи со столетием со дня рождения Пола Меллона в Галерее Тейт в Лондоне были организованы конференция и выставка.

С семьей Меллонов был связан и другой миллионер, составивший огромное богатство в Питтсбурге, — Генри Клей Фрик. Он был связан дружескими связями с Эндрю Меллоном. Он также стал коллекционером, сначала собирая работы барбизонцев, а затем старых европейских мастеров. В его коллекцию попала серия картин Фрагонара *Достижение любви*. После смерти Фрика в 1919 году осталась прекрасная коллекция картин, скульптур и произведений декоративного искусства, которая открылась для публики в Нью-Йорке в 1935 году. Ежегодно Коллекция Фрик совместно с Институтом изящных искусств Нью-Йоркского университета проводит симпозиум по истории искусств. При музее существует библиотека по искусству, насчитывающая более 250 тысяч томов. Фонд Фрик предоставляет стипендии для тех, кто пишет диссертации по истории искусства.

Американские финансовые и промышленные магнаты хорошо поняли, что искусство представляет собой не только художественную, но и экономическую ценность. Это привело к бурному развитию художественных музеев, и не только на территории США, но и во многих других странах. Примером могут служить Музей Соломона Гуггенхейма, который существует не только в Нью-Йорке — его филиалы действуют в Испании, Берлине, Арабских Эмиратах. Очевидно, что эта деятельность будет продолжаться, и музеи, представляющие, как правило, американское искусство, опояжут весь мир. Несомненно, что американские музеи в Европе являют собой культурный вызов европейским странам. Остается сожалеть, что Европа, в том числе и Россия, на этот вызов не отвечает. А было бы замечательно, если бы вместо ракетных установок мир покрылся художественными музеями. Представляется, что это в большей степени способствовало бы международной безопасности. И, конечно, это обходилось бы бюджетам многих стран гораздо дешевле.

Интересна история гуггенхеймовской музейной гигантомахии. Первоначально Соломон Гуггенхейм, подталкиваемый своим советником по искусству, Хиллой Рибей, начал собирать произведения «беспредметного» искусства в своей нью-йоркской квартире. Основанная в 1929 году коллекция стала быстро расти. Чтобы управлять ею, потребовалось в 1937 году основать Фонд Соломона Гуггенхейма. Первый музей Гуггенхейма открылся в 1939 году, тогда он назывался Музеем беспредметной живописи и здесь экспонировались картины Василия Кандинского, Пауля Клее, Марка Шагала, Пабло Пикассо, Амедео Модильяни и других. В 1943 году Гуггенхейм и Рибей заказали проект нового музея известному архитектору Фрэнку Ллойд Райту. Музей, построенный по его проекту, открылся в 1959 году, уже после смерти основателя фонда и архитектора.

В последующем при помощи Фонда Гуггенхейма в старом палаццо в Венеции рядом с церковью Санта Мария делла Салуте открылся музей, в котором экспонируется

коллекция Пегги Гуггенхейм, включающая произведения абстрактного экспрессионизма. В 1997 году открылся Музей Гуггенхейма в Берлине, затем — в Арабских Эмиратах и, наконец, в Испании, в Бильбао, на месте заводских помещений возведен грандиозный музей, построенный архитектором Фрэнком Гери.

Сегодня в США происходит настоящий бум строительства новых музеев. И дело не только в их огромном количестве, но и в переосмыслении концепции музеев, которые становятся многофункциональными художественными центрами. В них проходят не только выставки произведений искусства, но и читаются лекции, ведутся дискуссии, демонстрируются кинофильмы, продаются книги по искусству, работают клубы друзей музея, наконец, для всех желающих открыты архивы и библиотеки. Отрицательный момент — то обстоятельство, что в США все художественные музеи платные, и плата за вход довольно высока, хотя существуют скидки для детей и пожилых людей.

В связи с бумом в развитии музейного дела в США возникла и новая музейная архитектура. Классический художественный музей строился в подражание греческому храму с обязательными колоннами и портиком при входе. Считалось, что только такое здание может быть обителью муз. В XX веке американские архитекторы смело отошли от этой концепции. Современный художественный музей в США может напоминать все что угодно, но только не античный храм. На смену прямым горизонтальным и вертикальным линиям приходят динамичные архитектурные формы. Внутреннее пространство здания увеличивается за счет стеклянных стен, которые применяются в зданиях типа «музеи без стен». Пространство музея расширяется не только в ширину, но и в высоту, что позволяет демонстрировать различные инсталляции. Главными элементами музея становятся обширное пространство и свет, причем довольно часто предпочтение отдается не искусственному освещению, а естественному свету.

«Сегодня художественный музей становится сложным учреждением. Он не ограничивается только созерцанием произведений искусства, но включает воспитательную, социальную и даже коммерческую деятельность. Технические инновации в структуре музея, в освещении, в контроле окружающей среды создают новую свободу от всех практических трудностей. Более того, тот факт, что новые музеи не существуют больше в изоляции друг от друга, включает их в общий контекст развития соревнования в области архитектурного облика»¹.

В США постоянно, чуть ли не ежегодно, открываются новые художественные музеи. Так, в июне 2011 года открыт новый музей американского искусства в Бентовилле, штат Арканзас, который называется «Кристалльный мост». Этот музей, обладающий выставочными павильонами и библиотекой, построен наследницей владельцев магазинов «Волмарт» Эллис Уолтон. Очевидно, крупный капитал обнаружил, что искусство — это лучший способ капиталовложения, который приносит не только финансовую прибыль, но и бесценный моральный капитал.

В связи с бумом музейной архитектуры возникает довольно узкая специализация архитекторов и дизайнеров, которые занимаются главным образом строительством музеев. Среди них следует назвать Эдварда Бернса (1915—2004). Он получил образование в Гарвардском университете, затем преподавал архитектуру и строил частные дома в Нью-Йорке. В 1930-е годы он вернулся в Гарвард для продолжения образования, где занимался под руководством Вальтера Гропиуса. Начиная с 1970-х годов он посвятил себя планированию и созданию музеев в различных городах США. Среди его работ — Художественный центр Уокера в Миннеаполисе (1971), Музей Карнеги в Питтсбурге (1974), Музей изящных искусств в Далласе (1983) и другие.

Огромное количество (более сорока) общественных зданий построено архитектором Генри Николсом Коббом (род. в 1926). Кобб специализировался на огромных много-

¹ Searing H. New American Art Museums. New York, 1982. P. 11—12.

этажных строениях, как, например, Башня Джона Хэнкока в Бостоне (1976), он также проектировал Музей искусств в Портленде, штат Мэн, построенный в 1967 году.

Архитектор Норман Пфайфер родился в 1940 году в Сиэтле. В 1967 году совместно с архитекторами Хью Харди и Малькольмом Хольцманом он основал ассоциацию, специализирующуюся на строительстве общественных и музейных зданий. Эта ассоциация начиная с 1970-х годов построила многочисленные здания в 17 штатах. Среди них Парк искусств в Льюистоне в Нью-Йорке (1974), Национальный музей дизайна (Музей Купер-Хевитта) в Нью-Йорке (1976), Детский музей в Бруклине (1977), Художественный музей в Сент-Луисе (1977), Художественный музей Северной Каролины в Шарлотте (1980), Художественный музей в Толидо (1982), Музей изящных искусств в Ричмонде, штат Виргиния (1984), Музей искусств в Лос-Анджелесе и другие.

Но настоящим чемпионом музейной архитектуры является Фрэнк Гери. Он родился в 1929 году в Торонто, учился в университете в Лос-Анджелесе (1949—1951), а затем в Гарвардской высшей школе дизайна (1956—1957). В 1962 году он основал архитектурную фирму «*Frank Gehry Associates*», которая занималась строительством частных домов в Лос-Анджелесе. Но до получения в 1989 году премии Прицкера по архитектуре работы Гери не были широко известны и считались местной «архитектурой Санта Моники». Но начиная с 1990-х годов постмодернистская архитектура Гери получила широкую популярность не только в США, но и во всем мире. Он строит в стиле деконструктивизма оригинальные, порой шокирующие здания в Канаде, Германии, Испании («Город вина»), во Франции, в Чехии («Танцующий дом» в Праге).

Гери получает многочисленные премии, ученые звания многих университетов. Вокруг его архитектуры ведутся споры и дискуссии. Далеко не все одобряют его неординарное творчество, но некоторые критики считают Фрэнка Гери «лучшим архитектором нашего времени».

Главный профиль его архитектурных композиций связан с художественными музеями. В этой области он дает волю своей фантазии, подкрепленной компьютерным моделированием. В США Гери построил Художественный музей Фредерика Вейсмана в Миннесоте (1993), Центр визуальных искусств в Толидо, штат Огайо (1993), Музей искусств в Миннеаполисе, концертный зал «Уолт Дисней» в Лос-Анджелесе (2003), Музей О'Кифф в Билокси, штат Миссисипи (2010). Кроме того, Фрэнк Гери строил художественные музеи и в других странах, например здание Музея фирмы «*Vitra*» в Вейле-на-Рейне в Германии (1989), Художественную галерею в Онтарио, Торонто (2008), Музей Гуггенхайма в Арабских Эмиратах (завершение строительства в 2013 году). Но самый грандиозный — Музей Гуггенхайма, построен в 1997 году в Бильбао, Испания.

Это оригинальное архитектурное сооружение с перекрытием из титана, занимающее площадь в 21 тысячу квадратных метров и имеющее 55 метров в высоту. В архитектурной композиции здания сочетаются жесткие и острые вертикали с эластичными, прогибающимися горизонтальными покрытиями. В коллекции музея содержатся работы Марка Ротко, Виллема де Кунинга, Клиффорда Стилла, Раушенберга и других абстрактных экспрессионистов. Таким образом, американские музеи завоевывают художественное пространство не только Америки, но и Европы.

В XX веке в США не было недостатка в финансовых и промышленных магнатах, которые посвящали свои усилия и капиталы собиранию произведений искусств, организации музеев и художественных галерей, созданию библиотек и публикациям книг по искусству. Высокое качество изданий по искусству, которым славятся многие американские издательства, во многом обязано финансовой поддержке со стороны фондов, и надо отдать должное — каждый художественный музей издает прекрасно иллюстрированные каталоги, которые помогают ориентироваться в их собраниях.

Подготавливая к изданию рукопись настоящей книги, я решил освежить свои впечатления об американских музеях. В мае 2012 года я совершил вояж по некоторым музеям США. Первым на моем пути оказался Художественный музей Сан-Диего. Он находится в Парке Бильбао, который представляет собой комплекс культурных и образовательных учреждений в центре города, построенный в связи с открытием Панамского канала. К этому событию была приурочена международная Панамо-Калифорнийская выставка 1915 года. Здание музея было построено при финансовой поддержке Апплтона Бриджеса, директора Южного треста и Коммерческого банка. В это время стала формироваться коллекция музея, в американскую часть которой вошли две прекрасные работы Роберта Генри — *Портрет жены* (1919) и *Бернадита* (1922), несколько картин Томаса Икинса, картина регионалиста Томаса Бентона *После многих дней*, *Итальянская процессия* Джона Слоуна.

Рядом со зданием музея был построен еще один музей — Художественный музей Тимкин, где экспонируются частные коллекции богатых меценатов. В его собрании можно увидеть картины Брейгеля, Босха, художников итальянского Ренессанса, работы Копли, Берчфилда, Рафаэля Пиля.

Своеобразной изюминкой этого музея является коллекция русских икон XV—XVI веков, собранная Эми и Энн Патман. Очевидно, эти бесценные сокровища были куплены в России в 1930-х годах, когда советская власть продавала за бесценок произведения искусства, и в особенности иконы, считавшиеся предметами культа. Об этом позорном времени подробно рассказывается в книге Роберта Уильямса *Русское искусство и американские деньги. 1900—1940*¹.

Вторым городом на моем пути оказался Лос-Анджелес. Хотя этот город является центром голливудской кинопромышленности, в нем работают много художников и находится большое количество музеев. Пожалуй, наиболее значительная коллекция искусства находится в Художественном музее округа Лос-Анджелес (LACMA), который состоит из трех просторных зданий, построенных на деньги миллионера Армана Хаммера. Здесь находится собрание современных художников-абстракционистов и последователей поп-арта: Стентона Макдональд-Райта, Сэма Фрэнсиса, Роберта Мазервела, Энди Уорхола, Класа Олденбурга и других.

В центре Лос-Анджелеса находится Музей современного искусства (MoCA). Туристов привлекает находящаяся у входа скульптура-инсталляция разбившегося всмятку самолета скульптора Нэнси Рубинс. Музей был основан в 1910 году. В числе его основателей был бизнесмен из Мичигана Эли Брод, который переехал в Лос-Анджелес и долгое время занимал пост директора-основателя музея. Несмотря на свои небольшие размеры, музей насчитывает шесть тысяч экспонатов, в том числе работы Ротко, Лихтенштейна, Розенквиста, Горки, Поллока. В нем проводятся обширные тематические экспозиции современных художников.

Обширное собрание произведений искусства хранит Музей Пола Гетти. Он построен в 1997 году на холме, откуда открывается прекрасный вид на город и океан (архитектор Ричард Мейер). Жемчужина музея — картина Ван Гога *Ирисы*, которая рекламируется всеми способами.

Музей Хантингтон в районе Сан-Марино помимо хорошей коллекции европейского, главным образом английского, искусства привлекает публику образцами паркового искусства — английского, японского, китайского. Еще один Музей современного искусства находится на окраине Лос-Анджелеса, в Пасадене. Таким образом, в одном только Лос-Анджелесе находятся пять крупных художественных музеев.

¹ Williams R. Russian Art and American Money. 1900—1940. Cambridge, Massachusetts — London, 1980.

После музеев западного побережья США я отправился знакомиться с коллекциями Нью-Йорка, центра художественной жизни страны. Конечно, главный и наиболее представительный художественный музей в Нью-Йорке — это Музей Метрополитен. Он был основан группой бизнесменов в 1870 году как частный клуб, но уже в 1872 году открылся для публики. За время своего существования коллекция музея быстро росла за счет пожертвований частных коллекционеров. В настоящее время в нем есть не только отдел американского искусства, но и отделы искусства европейского, древнегреческого и римского, древнеегипетского, ислама, Африки и Океании. В Музее Метрополитен находятся и многие произведения современного американского искусства, включая работы Аршила Горки, Поллока, Мазервелла, Розенквиста, Каца. Помимо экспозиции искусства, музей обладает тремя библиотеками, прекрасным книжным магазином, в котором продаются и книги, изданные самим музеем.

Но самым представительным собранием современной живописи является Музей современной искусства (МоМА). Он был основан в 1928 году при содействии семьи миллионера Рокфеллера. В просторном шестиэтажном здании представлены произведения как европейского, так и американского искусства. Здесь можно увидеть произведения Пикассо, Модильяни, Миро, Ван Гога, Ротко, Поллока, Ньюмена, Розенквиста, Лихтенштейна, Индианы.

Из музеев, созданных на основе частных коллекций, наибольший интерес представляет Коллекция Фрик. Составив огромный капитал в Питтсбурге, фабрикант Клей Фрик переехал в Нью-Йорк, где выстроил прекрасный дом с садом в центре Манхэттена. Он украсил дом приобретенными картинами Эль Греко, Вермера, Рембрандта, Хольбейна, Бронзино, Тернера. Фрик завещал свой дом и свое собрание городу Нью-Йорку, и в 1935 году музей открылся для публики. Коллекция Фрик сохраняет атмосферу жилого дома, декорированного прекрасной мебелью и предметами быта.

Таким образом, Нью-Йорк представляет художественные музеи на все вкусы и на все возрасты, предоставляя публике знакомиться с тем искусством, которое ей нравится. Несмотря на довольно высокую цену на входные билеты, художественные музеи не пустуют. С самого утра к ним выстраиваются очереди любителей живописи.

Как видно, американская система поддержки искусства существенно отличается от европейской, где большую роль играет прямое государственное субсидирование. Очевидно, что такая форма поддержки искусства более предпочтительна, но только до той поры, пока государство является достаточно платежеспособным. Но если государство оказывается финансовым банкротом или же решает использовать бюджетные средства не на культуру и образование, а, например, на армию и вооружение, тогда искусство и культура оказываются без финансовой поддержки. Единственным способом выживания для искусства становится переход на рельсы коммерции, постоянная неафишируемая распродажа культурных и художественных ценностей, признание законов массовой культуры во всех сферах искусства. Так произошло и в России после политических и экономических потрясений 1990-х годов.

На этом фоне нестабильности и потери ориентаций американская система поддержки культуры, в которой главную роль играет не анонимная государственная власть, а влиятельная, известная и достаточно образованная личность, оказывается более предпочтительной. Мы видим сегодня, что именно американская система субсидирования искусства оказывает существенную поддержку развитию европейской культуры, в первую очередь британской, с которой она имеет тесные родственные связи. Очевидно, механизмы субсидирования культуры, способы ее стимулирования и развития оказываются в США более эффективными, чем в Европе. Можно было бы мечтать о соединении американской предприимчивости и европейского интеллектуализма, но похоже, что еще никто не смог построить мост между этими двумя полюсами.

Благодаря американской системе поддержки искусства были сохранены и стали всеобщим достоянием лучшие образцы мировой и европейской культуры как прошлого, так и настоящего. Об этом свидетельствует состояние многих американских художественных музеев и система художественных фондов, поддерживающих художественное образование и науку об искусстве.



Фрэнк Стелла. Джарама II. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Дональд Джадд. Без названия. 1984. Собственность художника



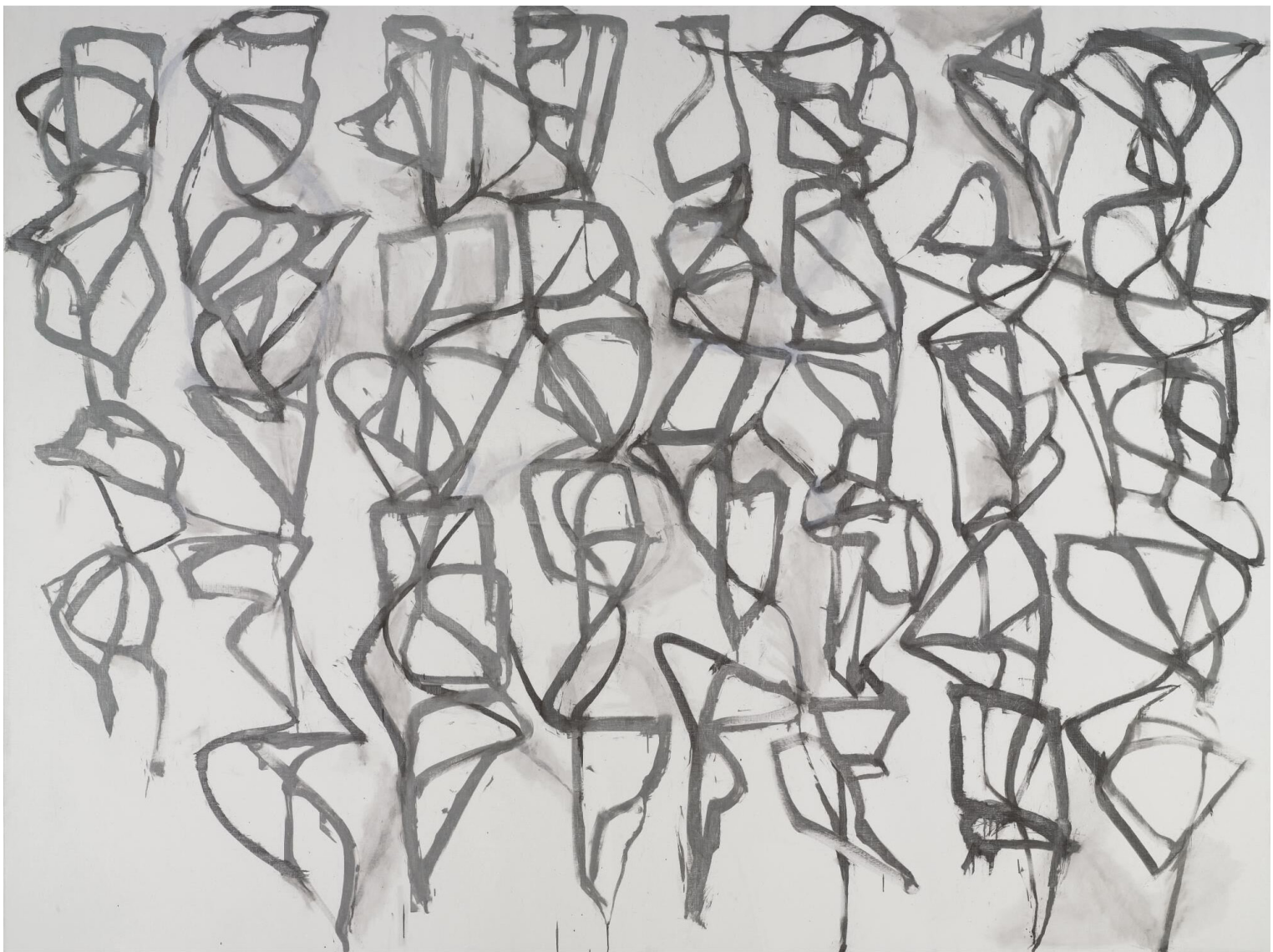
Дональд Джадд. Без названия. 1982—1986. Постоянная инсталляция Фонд Чинати, Марфа, Техас



Карл Андре. Магниево-цинковая плоскость. 1969. Музей искусств, Балтимор



Брюс Науман. Жизнь — смерть, знает — не знает. 1983.
Галерея Энтони Д'Оффе, Лондон



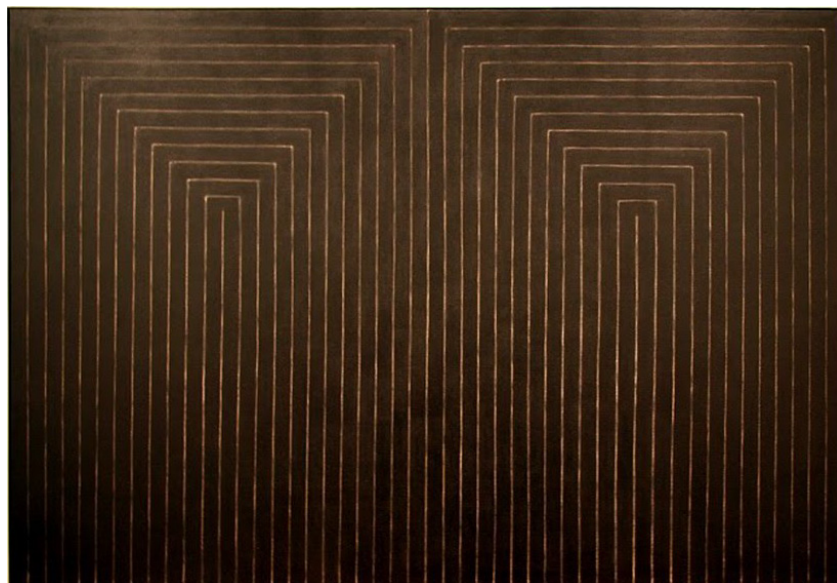
Брайс Марден. Холодные горы 1 (Тропинки). 1988—1989. Частное собрание



Фрэнк Стелла. Харран II. 1967.
Музей Соломона Р. Гуггенхейма, Нью-Йорк



Фрэнк Стелла. Кастура. 1979. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Фрэнк Стелла. Брак разума и всякой мерзости. 1959.
Музей современного искусства, Нью-Йорк



Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970



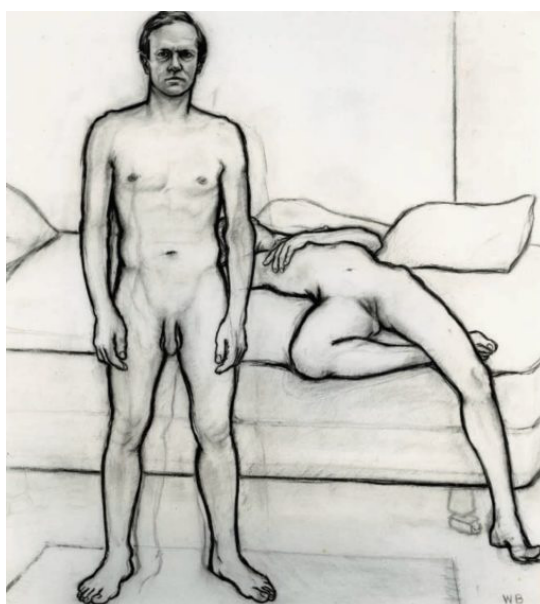
Маурицио Каттелан. Девять часов. 1999. Инсталляция



Альфред Лесли. **День рождения Этель Мур. 1976. Собственность художника**



Алекс Кац. **Эльютера. 1984. Галерея Мальборо Inc., Нью-Йорк**



Уильям Бекман. **Кровать. 1991**



Чарлз Шилер. **Окна.** 1951. Галерея Хирш & Адлер Inc., Нью-Йорк



Чак Клоуз. **Автопортрет.** 2007



Ричард Эстес. Джин «Гордон». 1968. Частное собрание



Джон Де Андреа. Художник и модель. 1976.
Частное собрание



Дуэйн Хансон. Покупатели с хозяйственными сумками. 1976. Частное собрание



Кейт Эдмайер. **Бeverли Эдмайер, 1967. 1998**



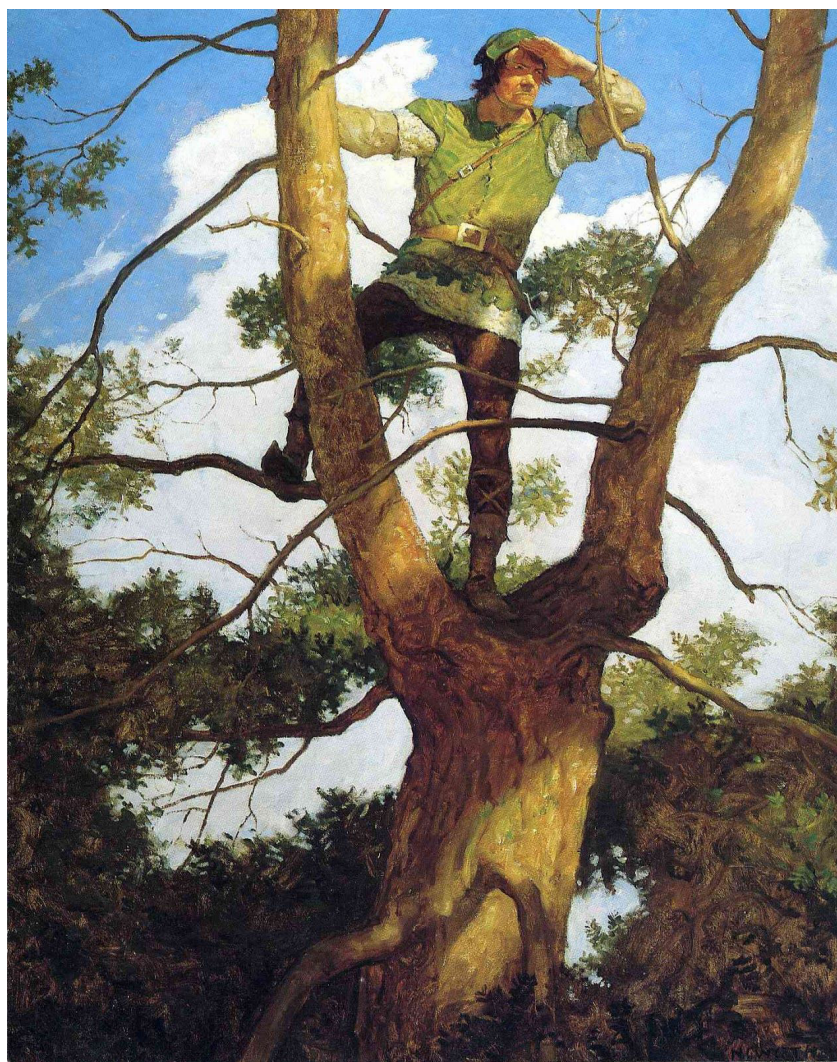
Эндрю Уайет. **Далекий гром. 1961. Частное собрание**



Невилл Конверс Уайет. **Зима.** 1909. Частное собрание



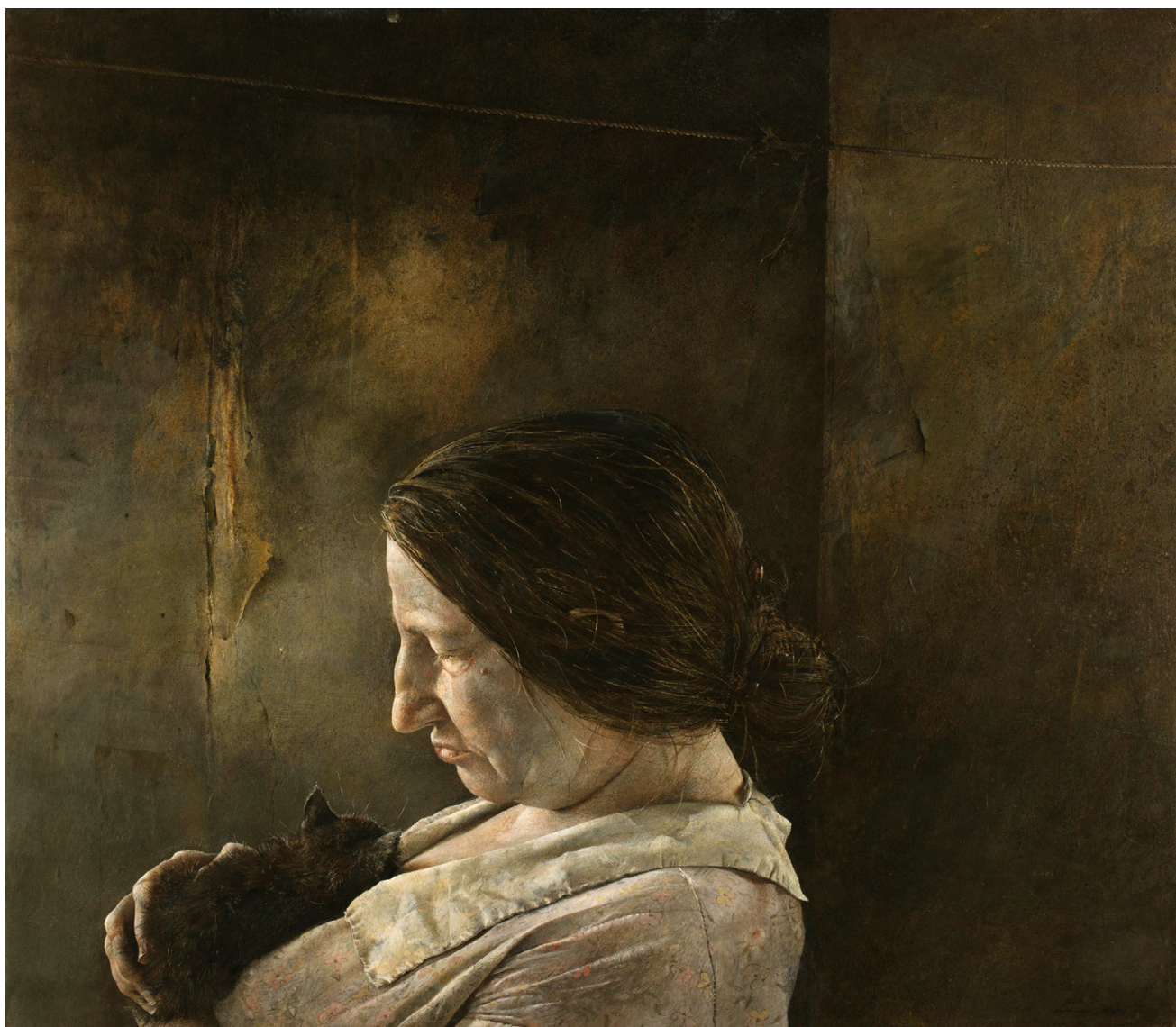
Невилл Конверс Уайет. **Иллюстрация к роману Роберта Стивенсона «Похищенный».** 1913. Частное собрание



Невилл Конверс Уайет. **Иллюстрация к роману Роберта Стивенсона «Черная стрела».**
1916. Частное собрание



Эндрю Уайет. **Мир Кристины. 1948. Музей современного искусства, Нью-Йорк**



Эндрю Уайет. Мисс Олсон. 1952. Частное собрание, Нью-Йорк



Эндрю Уайет. Патриот. 1964. Частное собрание



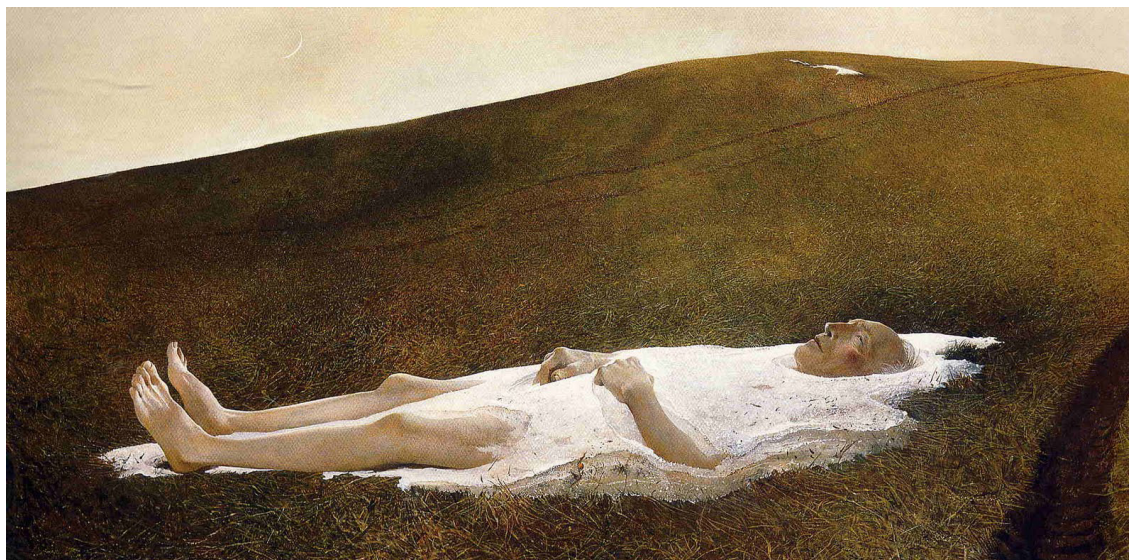
Эндрю Уайет. Шаги по траве. 1951. Частное собрание



Эндрю Уайет. Сын Альберта. 1959. Национальная галерея Норвегии, Осло



Эндрю Уайет. «Прощай!». 1952. Частное собрание



Эндрю Уайет. Весна. 1978. Частное собрание



Эндрю Уайет. Любимая. 1981. Частное собрание



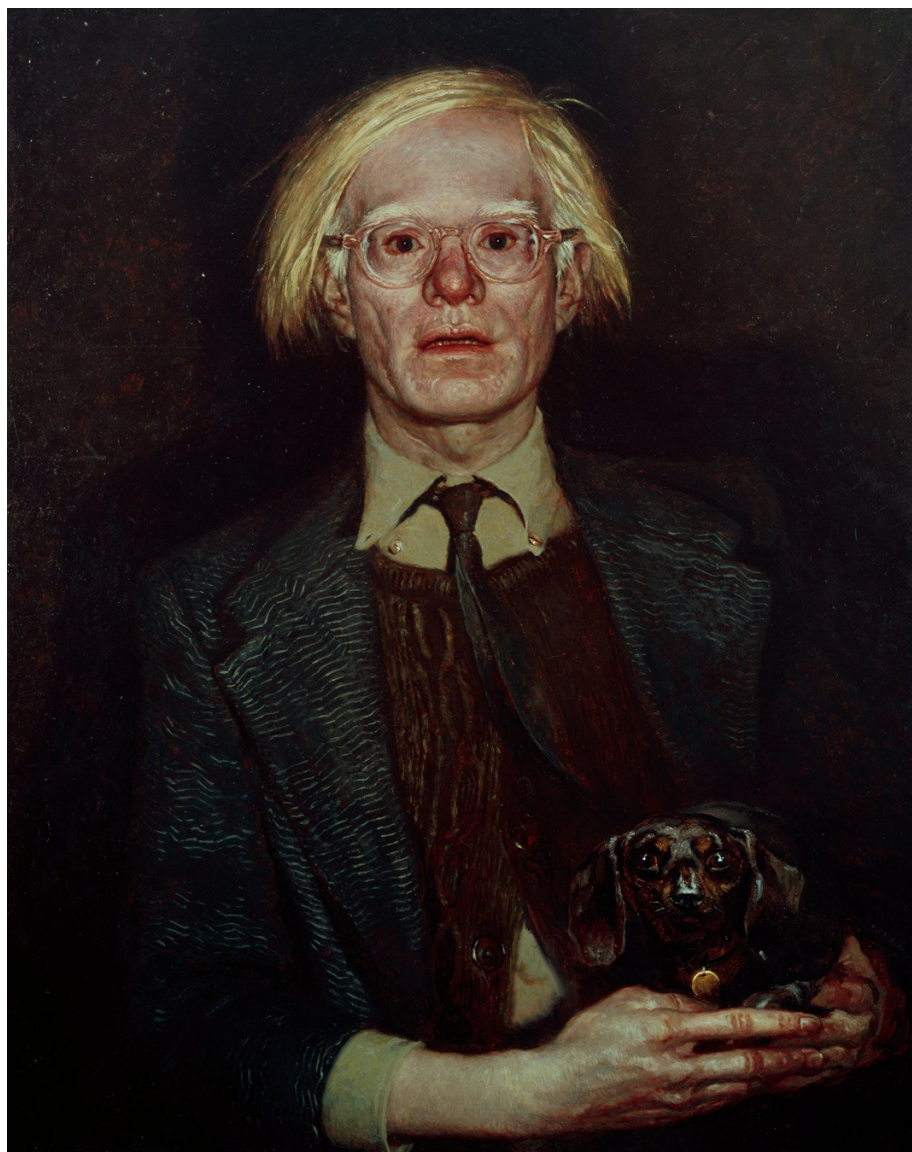
Эндрю Уайет. По течению. 1982. Частное собрание



Джеймс Уайет. Портрет Джона Кеннеди. 1967. Библиотека и музей Джона Кеннеди



Джеймс Уайет. Автопортрет с тыквенной головой. 1972. Частное собрание



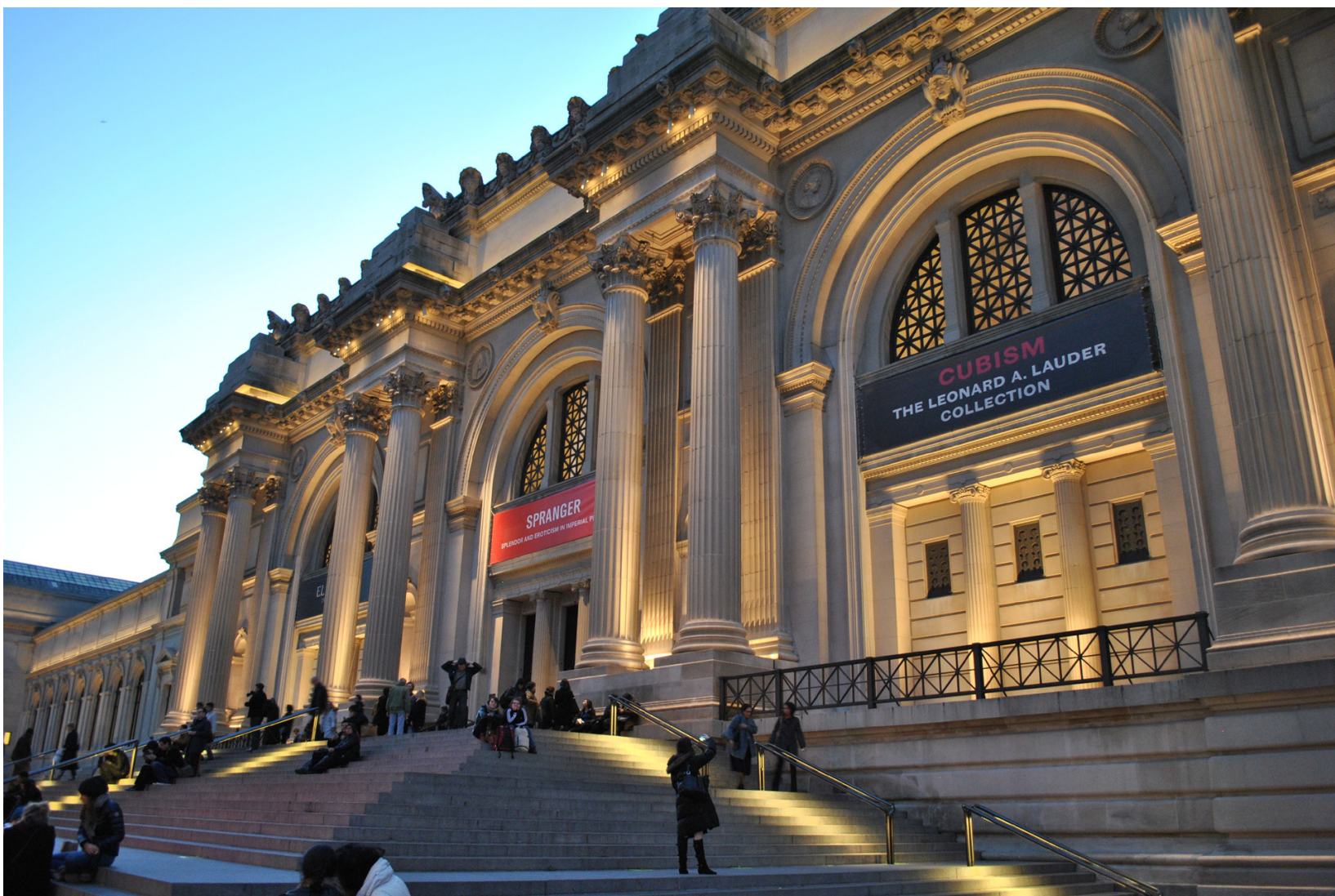
Джеймс Уайет. Портрет Энди Уорхола. 1976. Центр изящных искусств Чеквуд, Нашвилл, Теннесси



Джеймс Уайет. «Портрет леди». 1968. Частное собрание



Фрэнк Гери. Музей Гуггенхейма в Бильбао, Испания. 1997



Музей Метрополитен в Нью-Йорке



Фрэнк Гери. Музей искусств в Миннеаполисе, Миннесота, США. 1990—1993

Заключение

Как мы уже отмечали, русская публика недостаточно хорошо знакома с историей американской живописи. И не потому, что искусство США не представляет собой эстетической ценности. Просто степень дозволенности этого знакомства в СССР всегда была очень низкой. Признавались только американский реализм и художники, тесно связанные с Россией политическими интересами, как, например, Рокуэлл Кент. Все остальное оставалось за пределами представлений об американском искусстве. Как известно, в России гораздо лучше известно французское искусство, потому что в собраниях русских музеев находятся замечательные коллекции французских импрессионистов, собранные русскими коллекционерами еще в начале XX века. Американское искусство в то время интересовало немногих любителей искусства, да и само оно тогда находилось на распутье.

Как мы отмечали выше, искусство в США всегда было поиском идентичности, средством утверждения национального самосознания. Искусство помогало создавать американскую нацию, обладающую своим языком, традициями, привычками, тем комплексом надежд и верований, которые в политической лексике получили название «американская мечта». Все это было необходимо людям, прибывшим на незнакомый им континент с воспоминаниями о своей прежней родине — Англии, Италии, Германии, России или Испании. Таким образом создавалась новая культура, и искусство было ее активным ферментом, в особенности в период формирования нации. Иными словами, оно было эффективным средством сложения национальной идентичности.

Впрочем, и в XX веке искусство продолжало оставаться средством формирования национального самосознания, но средством не однозначным. Так, например, регионализм, представленный работами Томаса Бентона и Гранта Вуда, отождествлял национальное самосознание с местной культурой и местными традициями и поэтому в конце концов вел к национализму и изоляционизму. Но главный путь американского искусства всегда был связан с плюрализмом и идеей множественности культур. Не случайно искусство США жадно впитывало в себя самые разнообразные влияния, идущие из Мексики (Ороско, Ривера), Германии (Баухауз), Франции (импрессионизм, кубизм), Англии (прерафаэлизм), России (Кандинский, Малевич, конструктивизм). К этому надо прибавить влияние различных этнических традиций, как, например, искусство афроамериканцев и североамериканских индейцев. Все эти течения и сегодня продолжают оказывать влияние на современное искусство США.

Следует отметить, что в последние десятилетия XX века американское искусство теряет свою сложность и национальную целостность. Все больше дают себя знать концептуальное искусство, фотореализм, ленд-арт, видео-арт, компьютерное искусство, боди-арт, оп-арт, хэппенинг, инсталляции, которые лишены всяких национальных особенностей и выглядят одинаково в любой части мира. Развитие современного американского искусства проходит под знаком плюрализма, но порой трудно определить,

какое из направлений является главным и определяющим. Скорее всего, здесь господствует множество культур, между которыми ведется острая борьба, «война культур», отражающая общую политическую и духовную ситуацию в стране.

Как признают многие исследователи, сегодня эта ситуация существенно изменилась. Роберт Хьюз, заключая свое исследование истории американского искусства в книге *Американские образы*, отмечает: «Победив в “холодной войне”, Америка не почувствовала себя лучше без коммунизма. В течение сорока лет американцы жили в манихейском мире между правым (они сами) и неправым (Россия). Теперь такой сценарий утратил смысл. Но структура подобного мышления сохранилась, потому что Америка среди всех западных стран выделяется сильной фундаменталистской и апокалиптической религией. С гибелью коммунизма внутри страны должны быть найдены новые антихристы или мелкие бесы. Эти поиски идут с двух концов — патриотически настроенными правыми и политически ориентированными левыми. Все это создает атмосферу бесконечных обвинений, в которой пропадает всякая умеренность и терпимость. В результате искусство становится козлом отпущения, гротескно политизируя все стереотипы “войны культур”»¹.

Действительно, утратив в лице бывшего СССР внешнего врага, США лишились фактора, который объединял всю нацию и придавал ей общие интересы. Потеряв образ внешнего врага, американцы стали искать врага внутреннего. В результате в стране возникла «война культур»: феминистки стали обличать доминирующее положение мужчины в современном мире, национальные меньшинства воюют против WASP (*White-Anglo-Saxon-Protestant*), цветное население против белых, студенты — против преподавателей, преподаватели — против администрации, налогоплательщики — против Уолл-стрита и т. д. Как следствие, утрачиваются общие национальные интересы, и это существенно отражается на искусстве.

В 2005 году немецкое издательство «Ташен» выпустило в свет книгу *Искусство сегодня*². Это интернациональное издание представляет творчество художников разных стран мира и сопровождается комментариями на трех языках: английском, немецком и французском. Судя по материалам книги, американское искусство сегодня является доминирующим в мире. Именно это объясняет тот факт, что многие художники Испании, Японии, Италии, Бельгии или Англии работают сегодня в Нью-Йорке или Лос-Анджелесе в жанрах и стилях, возникших в США в конце XX столетия, создавая, таким образом, фундамент искусства XXI века. Новое столетие еще не проявило себя открытием какого-либо нового художественного стиля, продолжая жить наследием XX века.

Судя по последним выставкам и многочисленным книжным изданиям, в современной Америке продолжает развиваться абстрактное искусство. Абстрактный экспрессионизм 1950-х годов сегодня составляет основу коллекций ведущих американских музеев³. Это искусство является стимулом для художников новой поколения, работающих уже в XXI веке. Но вместе с тем нельзя недооценивать и реализм, представленный плеядой мастеров самого высокого уровня от Хомера до Эндрю Уайета.

Оценивая художественное наследие США, необходимо подчеркнуть плюрализм американского искусства, его мобильность, постоянные поиски новых методов и стилей выражения, высокую техническую оснащенность графического искусства. Трудно, да пожалуй, и невозможно определить, какой из художественных стилей является доминирующим в современной Америке. Несмотря на то что периодически то или иное направление получает лидирующее положение, все-таки следует признать, что особенностью художественной культуры Америки остается плюрализм.

¹ Hughes R. *American Visions*. P. 619.

² Art Now. Artists at the Rise of the New Millennium / ed. by U. Grosenick and B. Riemschneider. Köln — London — Los Angeles — Madrid — Paris — Toronto, 2005.

³ Temkin A. *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art*. New York, 2010.

В американском искусстве начала XXI столетия, на наш взгляд, преобладают две противоположные тенденции: одна ориентируется на индивидуальное художественное выражение, другая обращается к различным выразительным возможностям *mass-media*. Первая тенденция представлена традициями реализма и искусством так называемой новой живописи, другая — неумирающим поп-артом, фотореализмом, компьютерной графикой, видео-артом. Первая представляет произведение искусства как выражение фантазии и опыта художника, вторая — как создание массовой промышленности и механической техники. Очевидно, будущее покажет, какая из этих тенденций окажется главной и определяющей.

Несмотря на свой довольно краткий возраст, в особенности по сравнению с европейской историей, история искусства США была динамической, если не сказать бурной. Если в Европе художественные стили и направления вызревали веками, то в Америке они рождались и умирали в течение нескольких десятилетий. Как мы видим, в основе американского искусства лежало целеполагающее стремление к познанию того социально-культурного комплекса, который называется американской ментальностью. Этот комплекс получал различные популярные названия — «американская мечта», «американский характер», «американская исключительность». Но пути к этому самопознанию не были простыми и прямолинейными.

Дорога к вожделенному «американскому дому» часто упиралась в тупики самолюбования, поиски идентичности сочетались с тягой к глобализму, неумирающее стремление к реализму перемежалось с крайними формами модернизма и абстракционизма, желание быть ближе к народным чаяниям приводило к господству массовой культуры с ее стандартными идолами и стереотипами. В конце концов, познание национальной идентичности часто превращалось к утверждению того или иного типа американской ментальности.

Все это не позволяет нам делать окончательные и однозначные выводы. Будем надеяться, что изобразительное искусство США внесет свой вклад в мировую культуру, как это сделали американская литература или кинематограф.

Библиография

Авдеева В. В. Зарубежное искусство XX века: архитектура: учебное пособие для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2020.

Авдеева, В. В. История зарубежного искусства. Архитектура XX века: учебное пособие для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2020.

Агратина Е. Е. Искусство XX века: учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Американская живопись. 1830—1970. Каталог выставки в посольстве США в Москве / предисл. Г. Гельдцалера. М., 1974.

Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века. М., 1982.

Бурстин Д. Американцы. Т. 1—3 / послесловие В. П. Шестакова. М., 1993.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Гартман К. Стили. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Ильина Т. В. Введение в искусствознание: учебник для вузов. 2-е изд., стер. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Ильф И. А., Петров Е. П. Одноэтажная Америка. М.: Издательство Юрайт, 2021.

История современной музыки: музыкальная культура США XX века: учебник для вузов / отв. ред. М. В. Переверзева; под ред. С. Ю. Сигида, М. А. Сапонова. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2020.

Кузмин М. А. Условности. Эссе об искусстве. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Кузнецова Т. Ф., Уткин А. И. История американской культуры: учебное пособие для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Малевич К. С. Супрематизм. Избранные работы. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Мальков В. Л. Америка в первой половине XX века: монография. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Матусовская Е. М. Американская реалистическая живопись. М., 1966.

Рёскин Д. Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Стасов В. В. Живопись, скульптура, музыка. Избранные сочинения. В 6 ч. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Тугендхольд Я. А. Художественная культура Запада. М.: Издательство Юрайт, 2021.

Турчин В. С. Судьбы американского изобразительного искусства // США. Экономика, политика, идеология. 1978. № 3.

Чегодаев А. Д. Искусство США. От войны за независимость до наших дней. М., 1960.

Шестаков В. П. Америка извне и изнутри. Очерки американской культуры и национального характера. М., 1996; 2-е изд. М., 2010.

Шестаков В. П. История английского искусства: учебное пособие для вузов. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2021.

- Шестаков В. П.* Мифология XX века. Теория и практика массовой культуры в США. М., 1988.
- Якимович А.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930—1990. М., 2009.
- A Proud Heritage — Two Centuries of American Art / ed. by T. Neff. Chicago, 1987.
- Alloway L.* Topics in American Art since 1945. New York, 1975.
- American Art and American Art Collections. 1889 / ed. by W. Montgomery. Reprint: New York, 1978.
- American Art of the 1960s / ed. by J. Elderfield. New York, 1991.
- American Art Posters of the 1890s in the Metropolitan Museum of Art / catalogue by D. W. Kiehl. New York, 1988.
- Art Across America: A Comprehensive Guide to American Art Museums and Exhibition Galleries / ed. by J. J. Russell and Th. S. Spencer. Monkton, 2000.
- Ashton D.* Modern American Painting. New York, 1970.
- Baigell M.* A History of American Painting. London, 1971.
- Baigell M.* Artist and Identity in Twentieth-Century America. Cambridge, 2001.
- Bailey S.* Essential History of American Art. Bath, 2001.
- Batterberry A. R.* The Pantheon Story of American Art for Young People. Washington, 1976.
- Bennett I.* A History of American Painting. London; New York; Sydney; Toronto, 1973.
- Benton Th.* American in Art. A Professional and Technical Autobiography. Kansas City, 1969.
- Bjelajac D.* American Art: A Cultural History. London, 2000.
- Blum P. von.* The Critical Vision: A History of Social and Political Art in the U. S. Boston, 1982.
- Boswell P.* Modern American Painting. New York, 1940.
- Breslin J.* Mark Rothko: A Biography. Chicago, 1993.
- Broude N., Garrard M. D.* The Power of Feminist Art. The Movement of the 1970s, History and Impact. New York, 1994.
- Brown M.* One Hundred Masterpieces of American Painting. Washington, 1983.
- Brown M. W.* American Painting from the Armory Show to the Depression. Princeton, 1955.
- Castleman R.* American Impressions: Prints since Pollok. New York, 1985.
- Chase L.* Hyperrealism. New York, 1975.
- Chave A. C.* Mark Rothko, subjects in abstraction. New Haven, 1989.
- Chotner D.* American Naive Paintings. Washington, 1992.
- Conron J.* American Picturesque. Philadelphia, 2000.
- Contemporary American painting: the Encyclopaedia Britannica collection / ed. by G. Pagan; intr. by D. Bear. New York, 1945.
- Corn W. M.* The Art of Andrew Wyeth. New York, 1973.
- Craven D.* Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period. Cambridge; New York, 1999.
- Craven W.* American Art History and Culture. New York; London, 1994.
- Deák G.* Picturing America: Prints, Maps and Drawings Bearing on the New World Discoveries and on the Development of the Territory that is now the United States. 2 vol. Princeton, 1988.
- Dickson H. E.* Portraits USA: 1776—1976. Exh. cat. Museum of Art, Pennsylvania State University. Philadelphia, 1976.
- Doss E.* Twentieth-Century American Art. Oxford, 2002.
- Duncan A.* American Art Deco. London, 1986.
- Durham J.* American Indian Culture: Traditionalism and Spiritualism in a Revolutionary Struggle. 1974.
- Eisler G.* From Naked to Nude. New York, 1977.

- Eliot A.* Three Hundred Years of American Painting. 1963.
- Ellwood P.* The Image of the Indian and the Black Man in American Art. 1590—1900. New York, 1974.
- Fineberg J.* American Art since 1940. New York, 1994.
- Fink L. M., Taylor J. C. Academy.* The Academic Tradition in American Art. Washington, 1975.
- Flexner J.* History of American Painting. New York, 1970.
- Flexner J.* History of American Painting. Vol. 1: First Flowers of Our Wilderness. Boston, 1947.
- Flexner J. T.* The Pocket History of American Painting. New York, 1962.
- Friedman B. H.* Jackson Pollock: Energy Made Visible. New York, 1972.
- Gerdts W.* American Impressionism. New York, 1984.
- Gerdts W.* The Great American Nude. Baltimore, 1969.
- Gibson A.* Abstract Expressionism: Other Politics. New Haven, London, 1999.
- Gidal P.* Andy Warhol. Films and Paintings: the Factory Years. New York, 1971.
- Goodrich L.* Three Centuries of American Art. New York; London, 1966.
- Goodrich L., Bauer J.* American art of our century. London, 1962.
- Goodyear F.* Contemporary American Realism since 1960. Philadelphia, 1981.
- Groseclose B.* Nineteenth-Century American Art. Oxford, 2000.
- Guilbaut S.* How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and Cold War. Chicago; London, 1983.
- Harrison Ch.* Modernism. London, 1997.
- Harrison S.* Pop Art and the Origin of Post-Modernism. Cambridge, 2001.
- Henkes R.* Native American Painters of the Twentieth Century. Jefferson (NC); London, 1998.
- Henkes R.* The Art of Black American Women: Works of Twenty-Four Artists of the Twentieth Century. London, 1993.
- Henkes R.* Themes in American Painting: A Reference Work to Common Styles and Genres. London, 1993.
- Herrera H.* Archile Gorky. His Life and Work. New York, 2003.
- Highwater J.* Arts of the Indian Americas. New York, 1983.
- Hobbs R., Levin G.* Abstract Expressionism: The Formative Years. Ithaca, 1978.
- Hoving T.* Two Worlds of Andrew Wyeth: A Conversation with Andrew Wyeth. London, 1980.
- Hudson N.* American Antiques. New York; London, 1972.
- Hughes R.* The American Images. The Epic History of Art in America. New York, 1997.
- Hunter S., Jacobus J.* American Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, Architecture. New York, 1973.
- Irving S.* American Art of the 1960s. New York, 1988.
- Isham S.* The History of American Painting. New York, 1927.
- Jachec N.* The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940—1960. Cambridge, 2000.
- Jaffe I. B.* John Trumbull, Patriot-Artist of the American Revolution. Boston, 1975.
- Johns E.* American Genre Painting. New Haven; London, 1991.
- Krantz L.* The New York Art Review, An Illustrated Survey of the City's Museums, Galleries and Leading Artists. New York, 1988.
- Kultermann U.* New Realism. New York, 1972.
- Leja M.* Reframing Abstract Expressionism. New Haven; London, 1993.
- Levin G.* Twentieth Century American Painting. London, 1987.
- Lewis M.* American Art and Architecture. London, 2006.
- Lindey Ch.* Superrealist Painting and Sculpture. New York, 1980.

- Lipman J.* American Primitive Painting. New York, 1942.
- Loebl S.* America's Art Museums: A Traveler's Guide to Great Collections. New York, 2002.
- Lucie-Smith Ed.* American Realism. New York, 1994.
- Lucie-Smith Ed.* American Art Now. London, 1985.
- Lucie-Smith Ed.* Super Realism. Oxford, 1979.
- Mathey F.* American Realism. A Pictorial Survey from the Early Eighteenth Century to the 1970s. New York, 1987.
- Matossian N.* Black Angel. A Life of Archile Gorki. London, 1998.
- McCarthy D.* The Nude in American Painting 1950—1980. Cambridge, 1998.
- McCoubrey J.* American Tradition in Painting. Philadelphia, 2000.
- McKenzie R.* The New Deal for Artists. Princeton, 1973.
- McLanathan R.* The American Tradition in the Arts. New York, 1968.
- Meisel L.* Photorealism. New York, 1980.
- Mendelowitz D.* A History of American Art. New York, 1970.
- Meryman R.* Andrew Wyeth: A Secret Life. New York, 1996.
- Meyer J.* Minimalism. London, 2001.
- Minks L.* The Hudson River School. Leicester, 1989.
- Modern Portraits: The Self and Others / ed. by K. R. Varnedoe. New York, 1976.
- Naifeh S., Smith G. W.* Jackson Pollock: An American Saga. New York, 1989.
- Native American Art in the Twentieth Century. Makers, Meanings, Histories / ed. by W. Rushing. London; New York, 1999.
- Neuhaus E.* The History and Ideas of American Art. Stanford, 1931.
- Nevins A.* America Through British Eyes. New York, 1948.
- Norelli M.* American Wildlife Painting. New York, 1976.
- Novak B.* American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience. Oxford, 2007.
- Pitz H. C.* The Brandywine Tradition. Boston, 1969.
- Pohl F. K.* Framing America. A Social History of American Art. New York, 2002.
- Pollock and After: The Critical Debate / ed. by F. Frascina. London; New York, 2000.
- Pop Art. A Critical History / ed. S. Madoff. Berkeley, California, 1997.
- Rand H.* Archile Gorky: The Implicate of Symbols. New York; London, 1980.
- Realism and Tradition in Art. 1848—1900. Sources and Documents / ed. by L. Nochlin. New York, 1966.
- Redefining American History Painting / ed. by P. M. Burnham, L. H. Giese. Cambridge, 1995.
- Richardson E. P.* American Romantic Painting. New York, 1944.
- Rohn M.* Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstraction. Ann Arbor, 1987.
- Rose B.* American Art since 1900. New York, 1975.
- Rose B.* Jackson Pollock: Works on Paper. New York, 1969.
- Rose B., Prown J.* American Painting: From Colonial Period to Present. Geneva; London, 1978.
- Rosenthal N., Fine R. E.* The Drawings of Jasper Johns. Exhibition Catalogue. Washington, 1990.
- Rubin W. S.* Frank Stella. 1970—1987. New York, 2002.
- Russell J.* The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe. New York, 1987.
- Samuel F. B.* Morse: Educator and Champion of the Arts in America. Exhibition catalogue. New York, 1982.
- Sandler I.* American Art of the 1960s. New York, 1988.
- Searing H.* New American Art Museums. New York, 1982.
- Smith B.* The USA: A History in Art. New York, 1975.
- Stitch S.* Made in USA: An Americanization in Modern Art. The 50s and 60s. Berkeley, 1987.
- Super Realism: A Critical Anthology / ed. by G. Battcock. New York, 1975.

- Taylor F.* American Painting Today. New York, 1950.
- Taylor J. C.* America as Art. Washington, 1976.
- Taylor J. C.* The Fine Arts in America. Chicago, 1979.
- The Natural Paradise: Painting in America 1800—1950 / ed. by K. McShine. New York, 1976.
- The Search for Identity: Essays on the American Character / ed. by R. Shinn. New York, 1964.
- Thereault K.* Rethinking Archile Gorky. Philadelphia, 2009.
- Van Devanter A. C., Frankenstein A. V.* American Self-Portraits. 1670—1973. Washington, 1974.
- What is American in American Art / ed. by J. Lipman. New York, 1963.
- Whiteford A. H.* North American Indian Arts. New York, 1973.
- Wight F. S.* Milestones of American Painting in Our Century / intr. by L. Goodrich. New York, 1949.
- Wilmerding J.* American Art. New York, 1976.
- Wilton A., Barringer T.* American Sublime: Landscape Painting in the United States. 1820—1880. London, 2002.
- Wyeth A.* The Helga Pictures / intr. by J. Wilmerding. New York, 1987.
- Wyeth A.* Autobiography. With Commentary by Andrew Wyeth's as told to Thomas Hoving. Boston; New York; Toronto; London, 1995.

Наши книги можно приобрести:

Учебным заведениям и библиотекам:

в отделе по работе с вузами

тел.: (495) 744-00-12, e-mail: vuz@urait.ru

Частным лицам:

список магазинов смотрите на сайте urait.ru

в разделе «Частным лицам»

Магазинам и корпоративным клиентам:

в отделе продаж

тел.: (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru

Отзывы об издании присылайте в редакцию

e-mail: gred@urait.ru

**Новые издания и дополнительные материалы доступны
на образовательной платформе «Юрайт» urait.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»**

Учебное издание

Шестаков Вячеслав Павлович

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие для вузов

Формат 60×90 ¹/₈.

Гарнитура «Charter». Печать цифровая.

Усл. печ. л. 19,75

ООО «Издательство Юрайт»

111123, г. Москва, ул. Плеханова, д. 4а.

Тел.: (495) 744-00-12. E-mail: izdat@urait.ru, www.urait.ru