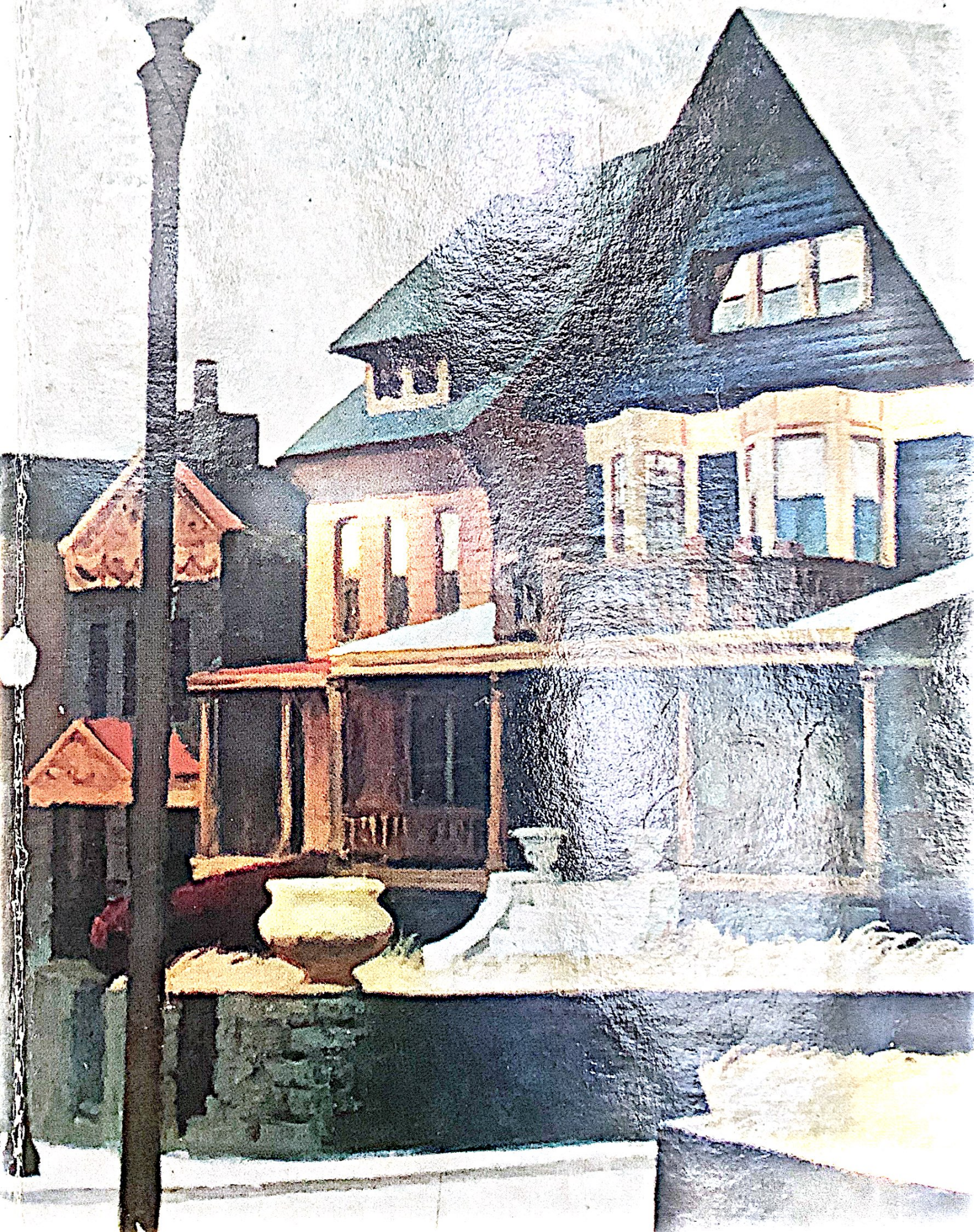


754
M348

Митусовский С. М.

ХОППЕР



ЭДВАРД ХОППЕР

75И
М348

Е. М. МАТУСОВСКАЯ

Л1 334
Идеи
м18

УК

« ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО »
МОСКВА 1977

75 И
X 78

48

Волгоградская областная
библиотека
им. А. Г. Горького

X 80103-141
024(01)-77 63-77
© Издательство «Изобразительное искусство». Москва. 1977

Э д
х
рано
свой
изме
этим
деле
к но
мых
друг
лив
прот
настр
сдер
каки

Э
появ
ным
пост
Да и
чувс
к че
пиш
дом
и ог
мил
бол
слое
мет
пост
внут

Хоп
пис
обр
его
сур

Эдвард Хоппер (1882—1967) — один из крупнейших американских художников XX века. Есть художники, которые созревают очень рано и буквально с первых шагов определяют круг своих образов, свой способ рассказа о мире, свой индивидуальный почерк. Иные изменяются столь стремительно, что нам остается лишь удивляться этим переменам и стараться разглядеть и почувствовать в них определенную логику развития. Есть художники, постоянно стремящиеся к новым впечатлениям, особенно остро чувствующие красоту незнакомых пейзажей, чужих стран. Хоппер не принадлежал ни к тем, ни к другим, ни к третьим. Он складывался медленно и долго, но, определив и создав свой художественный мир, Хоппер почти не менялся на протяжении десятилетий. Поэтому его картины разных лет едины по настроению, по выбору тем и приемов, по уверенному и точному, сдержанному и неброскому мастерству. Мы можем заметить в них какие-то частные изменения, в главном же он оставался постоянным.

Эдвард Хоппер — один из первых художников, в чьем творчестве появился двадцатый век со своими промышленными пейзажами, стальными конструкциями мостов, черными трубами фабрик, заводскими постройками, автострадами, железными дорогами, бензоколонками. Да и сама живопись Хоппера, структура его картин, свойственное ему чувство красоты прямых линий и чистых поверхностей, его пристрастие к четким геометрическим формам порождены этим веком. Хоппер пишет картину подобно тому, как строители возводят современный дом: сперва он делает прочный и строгий каркас, который будет ясно и определенно виден в завершенном здании. Хоппер никогда не стремился к изяществу и тонкости отделки. Даже то, как он кладет краску, больше всего напоминает работу маляра, крошащего стены. Первым слоем, еще не идеально ровным, так что следы кисти пока еще заметны. Живопись Хоппера не привлекает с первого взгляда. Лишь постепенно она завладевает зрителем и уверенно покоряет своей внутренней энергией.

Такой же размеренной, лишенной ярких событий была и жизнь Хоппера. Она ни в чем не противоречит духу и характеру его живописи и так же, как его картины, таит под кажущимся внешним однообразием огромную силу и высокое духовное напряжение. Хоппер, с его высокой, прочной и угловатой фигурой, с лицом строгим и даже суровым, с массивной головой, тяжелой челюстью и большими спо-

койными серо-голубыми глазами, с внешностью, доставшейся ему по праву прямого наследования от первых пуритан, заселивших Новую Англию, как бы сошел с одного из своих собственных полотен.

Эдвард Хоппер родился в 1882 году. Семнадцатилетним юношей он приехал в Нью-Йорк, твердо решив стать художником. Сначала он обучался искусству, как тогда выражались, «иллюстрирования», но уже через год перешел в Нью-йоркскую школу искусств. «В те годы, — вспоминает соученик Хоппера, известный американский художник Рокуэлл Кент, — на углу 57 улицы стояло уже довольно ветхое двухэтажное строение. На втором его этаже, где стеклянная крыша пропускала дневной свет, размещалась так называемая Нью-йоркская школа искусств, известная в просторечьи как школа Чейза, а впоследствии как школа Генри. Школа была основана в коммерческих целях бывшим художником Дугласом Д. Конна, и преподаватели приглашались дирекцией из числа художников, уже завоевавших известность и хорошую репутацию и способных поэтому служить наилучшей приманкой для привлечения новых учеников. Главным из трех преподавателей школы был Уильям М. Чейз. За ним по степени известности шли два более молодых художника — Роберт Генри, недавно вернувшийся из поездки за границу, где он пользовался большим успехом, и еще более молодой Кеннет Хейес Миллер». Блестящий, удачливый, немного поверхностный Чейз, вдумчивый, внимательный Генри и строгий, суховатый, требовательный Миллер были противоположны во всем, относились друг к другу ревниво, нередко спорили, но для учеников, посещавших школу, счастливым образом дополняли один другого. «Чейз, — подытоживает свои воспоминания о школе Кент, — учил нас умению смотреть, Генри — воспринимать натуру душой и сердцем, а Миллер настаивал, чтобы мы применяли в своей работе разум».

Однако постепенно ведущим и наиболее любимым учениками преподавателем становится Роберт Генри. Он был живописцем искренним, вдохновенным и артистичным, с верным и тонким вкусом, с подлинным мастерством, с негромким, но зато естественным, никогда не фальшивившим голосом. И все же главным талантом Генри был его блестящий дар педагога. Он считал, что творческое общение, атмосфера дружбы в искусстве не менее важны, чем само обучение, и среди студентов, как свидетельствует Кент, «царил удивительный дух товарищества». Генри хотел, чтобы его ученики освободились от стесняющих запретов и препон, которые в те годы регламентировали жизнь американского общества. Идеалом для них стал великий американский поэт Уолт Уитмен, который с презрением отметал любые условности и ограничения.

Ученики не просто любили Генри, но были всецело преданы ему. Когда соперничество с Чейзом вылилось в открытый конфликт и Генри был вынужден покинуть школу, за ним последовали и его ученики. Прошло немного времени, и Генри открыл собственную художествен-

ную школу. Он прививал своим ученикам любовь и вкус к подлинному искусству. К нему попадали юноши из самых отдаленных штатов и маленьких провинциальных городков. В школе Генри они впервые видели репродукции с картин великих мастеров прошлого. Генри открыл целому поколению американских художников сокровища мирового искусства, и в то же время он сразу же предостерегал своих учеников от бездумного подражания и поверхностной стилизации.

В своих взглядах на искусство, в своей педагогической деятельности и в лучших из своих живописных работ Генри продолжал традиции Томаса Икинса, художника в ту пору не только непризнанного, но и почти неизвестного американской публике. Генри одним из первых сумел оценить мужественную силу строгой, не поражающей внешними эффектами и по-американски сдержанной живописи Икинса. Этот художник с его стремлением к жизненной правде и бесстрашием перед лицом общественного мнения показал Генри пример, как следует твердо и непримиримо отстаивать свои убеждения. Подобно Икинсу, Генри настойчиво советовал своим ученикам обращаться к американской жизни, к людям Америки и только такой дорогой идти к созданию подлинно национального искусства. И не случайно в лучших работах самого Генри воплотилась присущая Икинсу вера в ум, благородство и достоинство человека, вера, которую от Генри унаследовали его наиболее талантливые ученики — Джордж Весли Беллоуз, Рокуэлл Кент и Эдвард Хоппер.

Генри требовал от художника преданности искусству, умения стойко переносить одиночество, лишения, безразличие публики или самые резкие критические отзывы прессы. В дальнейшем эти качества сыграли немалую роль в жизни и Рокуэлла Кента и Эдварда Хоппера.

В Роберте Генри как бы соединились и воплотились лучшие и благороднейшие черты американского национального характера. Дата его рождения — 1865 год — символически совпадает с окончанием Гражданской войны в Америке. С заветами этих лет он пришел в искусство. По мироощущению и своему творчеству Генри — наследник философских, этических и социальных взглядов тех, кто основал американскую нацию, кто писал слова «Декларации независимости», кто выступил с оружием в руках под знаменем Авраама Линкольна. Генри, как и они, верил в прогресс, верил в возможность совершенствования человека, в то, что и мир и человек поддаются изменению и улучшению. «Битва за человеческую эволюцию продолжается», — убежденно говорил Генри, полагая, что в этой битве одно из ведущих мест принадлежит искусству. «Генри как учитель, Генри как бунтарь, возглавлявший движение против бесплодного академизма, Генри как художник, оказавший вдохновляющее влияние на развитие американского искусства, представлял собой, быть может, самую значительную фигуру в истории нашей культуры», — так полвека спустя оценил роль

своего учителя в формировании национальной художественной культуры США Рокуэлл Кент.

Роберт Генри был не только талантливым художником и выдающимся педагогом, но и признанным главой группы американских реалистов. В силу целого ряда причин исторического, культурного и даже религиозного характера реализм в живописи США утвердил свои права значительно позднее, чем это произошло в Европе. Своеобразие американского реализма заключалось и в том, что два крупнейших мастера, наиболее полно отразивших его национальные черты, — Уинслоу Хомер и Томас Икинс — при жизни оставались почти неизвестными. Именно поэтому Генри, художнику более скромного дарования, выпало не только возглавить движение реализма, но и сформулировать его задачи.

Роберт Генри выступил не один, а как глава целой группы. В Филадельфии, где он провел свою молодость, Генри, вдохновленный примером импрессионистов, собрал вокруг себя небольшой кружок единомышленников. Все они — Эверетт Шинн, Уильям Глаккенс, Джон Слоун, Джордж Лакс — тогда еще не были живописцами. Они работали в различных филаделфийских газетах. Генри пришла в голову смелая, даже дерзкая для тех лет мысль использовать их наблюдения и знания жизни в «высоком» искусстве, превратить мимолетные поверхностные зарисовки в живопись, сделать из газетного рисунка, срок жизни которого — один день, картину. Так появилась группа художников, избравших темой своего искусства живую, неприкрашенную, веселую и трагическую, красивую и уродливую жизнь современного города. Но тихая старинная Филадельфия не была настоящим городом XX века, и художники один за другим покидают ее и перебираются на шумные авеню и стрит Нью-Йорка. Здесь они обретают свои настоящие темы и своих героев — бродяг, нищих, посетителей ресторанов, жителей трущоб Ист-Сайда, проституток, касирш, нарядных дам в экипажах, извозчиков, разносчиков — шумную, разноголосую и разноязыкую толпу, составлявшую население Нью-Йорка — этого нового «Багдада — над — подземкой», как его назвал в своих новеллах О'Генри. Группа художников так и стала именоваться «Нью-йоркские реалисты», однако за смелое обращение к самым разнообразным темам современности ее насмешливо и презрительно окрестили в прессе «школой мусорных ведер», и это название осталось за ней в истории американской живописи. Есть у них и третье имя — «Восьмерка», по числу участников их знаменитой выставки.

Роберт Генри и «Восьмерка» проложили дорогу искусству XX века в Америке. Они смело утверждали новые представления о целях искусства, новые темы и способы изображения. Эти взгляды и убеждения Генри передал своим многочисленным ученикам. Его школа — явление уникальное не только для Америки. Оно не знает аналогий

и в европейском искусстве. Традиции школы сохраняются в американской живописи вплоть до наших дней.

Из школы Генри вышли многие художники самых различных индивидуальностей, творческих манер, самого несходного темперамента. Вместе с Эдвардом Хоппером в школе Генри учились его ровесники Джордж Весли Беллоуз и Рокуэлл Кент. Каждый из них по-своему претворил советы и уроки своего учителя. Каждый по-своему воплотил различные стороны американской национальной живописной традиции. Каждый нашел свой путь, свою тему в искусстве, свою неповторимую манеру, и этим они тоже обязаны Роберту Генри, ибо главный совет, который он давал своим ученикам, — искать самого себя, не подражая ни прошлому, как бы величественно оно ни было, ни настоящему. Из урока в урок, из беседы в беседу повторял Генри, что настоящий художник создает себя сам. Он рождается не тогда, когда овладевает профессиональным мастерством, а в тот момент, когда находит свою тему в искусстве.

Именно в этом видел свою главную задачу Хоппер, когда он покинул мастерскую Генри. В силу особенностей характера и таланта Хоппера этот процесс затянулся у него на несколько лет. Прежде всего, подобно десяткам своих молодых соотечественников, Хоппер в 1906 году отправляется в Париж. В отличие от многих американцев, которых влекла особенно соблазнительная после пуритански строгой Америки атмосфера богемы, Хоппер поселился в скромной буржуазной семье. В первый раз он провел за границей девять месяцев и помимо Франции, успел побывать в Англии, Германии, Голландии и Бельгии. Через два года он еще раз приехал во Францию и, наконец, в 1910 году в третий раз посетил Европу. После этого Хоппер уже не покидал свою страну.

Ранние работы Хоппера, относящиеся к 1906—1909 годам, исполнены еще робкой, почти ученической рукой. Среди них сохранились чуть карикатурные зарисовки разнообразных типажей парижских улиц, серия акварелей, посвященных Парижской коммуне, и несколько довольно поверхностных жанровых сценок. Во всем этом трудно угадать тот путь, по которому в дальнейшем пойдет Хоппер. Позднее он пробовал писать виды Парижа маслом, изображал берега Марны и Сены, тяжелые каменные мосты и набережные, отчасти стараясь подражать французским живописцам, но дух Парижа оставался ему чуждым.

За границей Хоппер не столько рисовал и писал, сколько бродил по музеям и смотрел. В своих художественных вкусах он еще находился под сильным влиянием Генри. Поэтому, когда один из его друзей показал Хопперу картины импрессионистов, он остался к ним довольно равнодушен. И все же не случайно, что именно тогда в творчество Хоппера впервые входит тема города. Пусть у Хоппера он станет другим, чем у импрессионистов, и не праздничные Елисейские

поля или нарядный бульвар Капуцинок, а трезвые и будничные окраины Нью-Йорка обретут в Хоппере своего живописца, одно несомненно — умение увидеть красоту города возникло у Хоппера не только благодаря Р. Генри, но и картинам импрессионистов. Встреча с их живописью несомненно усилила интерес художника к свету.

В одном из писем он говорит: «Свет был совершенно непохож ни на что из того, что я знал раньше; даже тени светились, отражая свет, даже под мостами было как-то светло... Я всегда интересовался светом сильнее, чем большинство современных художников». Наконец, под воздействием импрессионизма Хоппер изменил свою темноватую, несколько старомодную палитру.

К счастью, упорное стремление Хоппера остаться самим собой помогло ему избежать участи тех молодых американских художников, покоренных французским искусством, которые становились вечными спутниками в орбите импрессионизма, довольствуясь незавидной участью эпигонов. Хоппер рано понял, что он художник Америки и только она может дать ему темы для творчества.

Многие из тех, кто возвращался в Америку из Парижа, испытывали чувство разочарования. Даже Хоппер признавался, что после Франции Соединенные Штаты показались ему «хаосом безобразия». И надо было обладать хопперовской убежденностью в красоте родной страны и глубокой верой в возможности национального искусства, чтобы сознательно, как выразился художник, «преодолеть Европу» и решительно предпочесть Парижу сумрачный Нью-Йорк, а всем живописцам прошлого и настоящего — скромное и строгое искусство американца Икинса.

Хопперу было двадцать восемь лет, когда он окончательно вернулся на родину. Как раз в эти годы Роберт Генри и группа его друзей вели борьбу за независимость искусства, за выставки, свободные от пристрастного и консервативного жюри, за право художника на изображение современной жизни во всех ее неприглядных и уродливых чертах, во всей ее живой и неприглаженной красоте. Они организовали несколько выставок, вызвавших шумные споры, восторженные отклики одних зрителей, брань и нападки других. И наконец, устроенная в 1908 году выставка «Восьмерки», давшая название группе, стала победой и триумфом американского реализма. Поэтому спустя месяц группа студентов Генри задумала устроить такую же выставку. На ней публика впервые познакомилась с именем Хоппера, который показал свои парижские работы.

Роберт Генри и его друзья, а чуть позднее вторая группа, которую возглавил знаменитый фотограф А. Стиглиц, оживили художественную жизнь Нью-Йорка. Они впервые сделали искусство предметом широкого интереса, обсуждений и споров. Организованные ими выставки привлекали всеобщее внимание. В одной из них, получившей название «Выставки независимых», участвовал, правда, без особого

успеха, и Хоппер. Первая удача ждала его в 1913 году на другой знаменитой в истории американского искусства выставке — «Армори-Шоу» («Арсенальная выставка»).

Эта выставка впервые открыла американцам и завоевания европейского искусства конца XIX — начала XX века и в то же время подвела итог развитию национальной живописной школы в Америке. Неожиданно небольшую картину Хоппера «Плавание под парусами» заметили и купили. Окрыленный успехом, Хоппер не знал, что эта первая проданная в его жизни картина станет и последней на ближайшие десять лет. Все, что в дальнейшем он предлагал на выставки, систематически отвергалось жюри, и вскоре Хоппер отказался от попыток выставлять и продавать свои работы. После целого ряда неудач он жил замкнуто, прекратив чуть ли не все знакомства, зарабатывая на жизнь ненавистной ему работой в рекламном агентстве и случайными газетными иллюстрациями.

Наступил трудный для Хоппера период поисков себя как художника. Очевидно, именно в эти десять уединенных лет, свидетельство которых — картины — он впоследствии тщательно уничтожил, Хоппер сложился как человек, выгравированный его волевой характер, его непреклонная воля и возникло особое чувство щемящего одиночества человека в мире, одиночества, которое он испытал в полной мере.

Тогда же Хоппер заинтересовался и увлекся гравюрой. Получив несколько практических советов у своего друга гравера-профессионала, он быстро освоил новую для себя технику. Гравюра стала как бы последним испытанием Хоппера, его откровенным разговором с самим собой. Здесь художник определил постоянный круг тем и образов. В дальнейшем он не станет гнаться за новыми сюжетами, а ограничится несколькими, которые будут переходить из картины в картину.

В гравюре Хоппер нашел и отточил свои излюбленные композиционные приемы. Он избавился от излишней занимательности сюжета, отбросил нагромождение бытовых деталей и отказался от эффектной, но несколько претенциозной сложности композиции, то есть нашел то, что стало приметой и признаком его стиля, — знаменитый хопперовский лаконизм. В том-то и заключается сила Хоппера, что он всегда умел отказаться от броского приема ради решения более скромного и простого, но и более глубокого.

Еще важнее, что, занимаясь гравюрой, Хоппер утвердился в своем особом отношении к цвету. Он выбирал самые белые сорта бумаги, а краску специально выписывал из Лондона, так как ни одна из тех, что продавались в нью-йоркских магазинах, не казалась ему достаточно черной. Его гравюры построены на резком и жестком контрасте, не смягченном переходами и полутонами. Позже он станет так же относиться к цвету. Недаром картины Хоппера не проигрывают в черно-белом воспроизведении, а лишь как бы изменяют способ воздействия.

Гравюры впервые принесли Хопперу успех и признание. Его работы начали принимать на большие выставки, появились и первые статьи о нем. Но так же, как прежде Хоппера с его постоянным стремлением к намеченной цели не сломили непризнание и неудачи, то теперь его не остановил успех. Гравюра была для него лишь этапом. В 1923 году Хоппер оставил гравюру, принесшую ему известность, и вновь начал писать акварелью и маслом, еще не зная, что это ему сулит.

Первые же созданные им картины убедительно свидетельствовали о том, что годы поисков остались позади. Живописцу в ту пору уже шел сорок первый год. Примерно с этих пор мы можем говорить о сложившемся художнике Эдварде Хоппере. Теперь он мог оставить работу для заработка. Пришло и официальное признание. В 1932 году, после того как состоялась его первая персональная выставка, Хоппер был избран в Национальную Академию рисунка. В 1945 году он стал членом Национального института искусств и литературы. В 1955 году этот институт отметил его творчество золотой медалью — одной из высших наград в области искусства в Америке. В том же году художник стал членом Американской Академии искусств и литературы. Теперь о нем писали газеты и журналы, у него просили интервью, интересовались его мнением о других художниках. Несмотря на почести, Хоппер продолжал жить скромно и замкнуто и вся его жизнь по-прежнему была заключена в работе, от которой его оторвала лишь тяжелая болезнь. Умер Хоппер в мае 1967 года, на восемьдесят пятом году жизни.

Пытаясь воссоздать судьбу этого художника и не найдя в ней, кроме дат рождения и смерти, ни одного события, не связанного с искусством, еще раз убеждаешься, что его личная биография — это история его творчества.

Хоппер вошел в историю американского искусства прежде всего как художник города. Хотя городские пейзажи вовсе не составляют большую часть его сюжетов, город видимо или невидимо присутствует в любой картине Хоппера. Город определил хопперовское восприятие мира.

В конце прошлого века растущие с фантастической быстротой города Америки властно потребовали внимания американских живописцев. Сверкающие огнями, шумящие тысячами голосов, полные надежд и иллюзий, трагедий и разочарований, они открыли невиданные сюжеты как писателям, так и художникам. В отличие от литературы американская живопись конца XIX века прошла мимо этой темы. Впервые с обликом современного города познакомили американских зрителей Роберт Генри и художники «Восьмерки». Однако для них город оставался неким зрелищем, то праздничным и нарядным, то сумрачным пристанищем бедняков. Глаза живописцев еще не привыкли к облику большого города, а сознание людей — к жизни в нем.

Хоппер первым увидел и осознал современный город как обыденную реальность. Он полюбил город с четкими очертаниями домов, с однообразием и монотонностью его тротуаров. Хоппер почувствовал новую, еще не всем видимую красоту кирпича, стали, стекла, бетона. Хоппер оценил красоту авеню и стрит, «по-линеечному ровно режущих Манхэттен». Он первым из художников вслед за Драйзером понял, как по-своему живописны «...амбары, зерновые элеваторы, угольные склады — архитектура насущных нужд большого города», как величественно прекрасны «темные массивы фабрик, громоздящиеся в светлом небе, огромные железнодорожные парки с лабиринтами рельс... гигантские черные трубы».

Не один Хоппер в эти начальные десятилетия XX века был увлечен урбанистическими и индустриальными мотивами. В яркую нарядную абстракцию превратил городские дома, улицы, вывески рекламы Стюарт Дэвис. Громады домов и конструкции мостов вознеслись в городское небо в великолепных акварелях Джона Мэрина. Целая группа художников — Ч. Шилер, Дж. Стелла, Ч. Демут, Л. Фейнингер — стремилась даже саму картину приблизить к чертежу, добиться безупречной точности схемы.

В отличие от них Хоппер всегда думал не о технике, а о человеке. Городские пейзажи — это рассказ не о том, как высоки дома, не о том, как дымят трубы фабрик, а о том, как живет человек в этом мире. Художник видит не только алую, покрытую свежим лаком бензоколонку, но и одинокого человека рядом с ней («Бензин», 1940), не только сверкающие стальные рельсы железной дороги, но и убогую заброшенность домов, мимо которых проносятся поезда. Хоппер далеко ушел от прямолинейной односторонности тех, кто воспевал машинную цивилизацию, однако он не разделял и взгляда тех, которые отрицали ее и призывали вернуться к прошлому.

Одно из постоянных раздумий, которые тревожат американцев XX века, — это размышление о том, что отняла у человека современная цивилизация, что дала она ему взамен. Не стандартизируются ли наряду с массовой продукцией, одеждой, развлечениями, обликом людей и их мысли, сама человеческая личность? Хоппер создал условный и в то же время необычайно убедительный образ такого стандартизированного человека — жителя большого города. Похожесть, повторяемость — основное свойство лиц этих людей, почти лишенных индивидуальности. Они переходят из картины в картину — типично хопперовские персонажи, с резкими очертаниями скул, с провалами невидящих глаз, с тонкими, плотно сжатыми губами и с жесткой, туго натянутой кожей. Как правило, они хранят напряженную застылость. В них остро чувствуются какая-то сухость, скованность, некоторая механистичность. Хоппер никогда не наполняет свои картины людьми. Чаще всего он изображает человека одного, замкнутого и неподвижного. Но даже если в картине присутствуют двое или, что

случается крайне редко, больше персонажей, они все равно не вступают друг с другом в контакт, не разговаривают, как правило, даже смотрят в разные стороны, отчего ощущение одиночества лишь усиливается.

Карл Сэндберг, поэт хопперовского поколения, очень близкий по духу своего творчества Хопперу, рассказал о такой разъединенности людей в стихотворении «Завтракают чужие друг другу»:

И миллион миль белых метелей или миллион адских печей
Отделяют стул, на котором сидишь ты,
От стула, на котором сижу я.

Хоппер одним из первых почувствовал и сумел передать в своей живописи то, что вскоре психологи и социологи назвали некоммуникабельностью. Обычно Хоппер изображает своих персонажей не в своих домах, а в кафе, ресторанах, кинотеатрах, барах или в гостиницах, мотелях и меблированных комнатах, где люди находят временное пристанище. Нередко они только что приехали или готовятся к отъезду, сидя среди уложенных чемоданов. Чужие комнаты равнодушно принимают случайных жильцов и не хранят воспоминаний после их отъезда.

Художник до такой степени упрощает и обобщает очертания этих комнат и вещей в них, что они становятся совершенно безликими. Стоит вспомнить скупые и скудные натюрморты в его картинах: то граненый стакан на пустом столе («Солнце в кафетерии», 1958), то телефон и папка деловых бумаг, то графин, накрытый стаканом, на подзеркальнике дешевого гостиничного номера («Отель у железной дороги», 1952).

Как правило, Хоппер изображает не те предметы, которыми пользовались люди и которые сами очеловечились от этого общения, а ничьи, обезличенные предметы. Скорее они воспринимаются как символы беспредельного одиночества. Хоппер одновременно и любит современный город и видит, во что он может превратить жизнь человека. Так же, как Сэндберг, он умел и восхищаться им и понимать его мрачные стороны.

Вот наихудшее, в чем упрекнул мой город.
Скажут: ты отобрал у детишек свет солнца,
Отобрал искренье травы под огромным небом
И дождь безрассудно-отчаянный; в стенах из бетона их запер...

Образ такого человека, запертого «в стенах из бетона», становится постоянным в творчестве Хоппера.

О людях, живущих в меблированных комнатах, о тех, «чье сердце город поразил тоской одиночества», первым рассказал в своих городских новеллах О'Генри. Затем они становятся героями Шервуда Ан-

дерсона. Эта тема впервые появилась у Хоппера в гравюре «Вечерний ветер» (1921), и впоследствии художник не раз возвращался к ней в своих живописных произведениях. В картинах Хоппера, где люди сидят, замкнутые стенами и разъединенные ими, как бы обретают зрительную реальность образы Андерсона: «Люди сами построили вокруг себя эти стены и теперь томятся за ними, лишь смутно угадывая, что там, по ту сторону, — тепло, свет, воздух, красота, настоящая жизнь».

Иногда мы видим у Хоппера настоящие стены, а порой — это стены условные, как бы невидимые. В таких случаях художник использует столь распространенное в современной архитектуре угловое окно, сквозь которое зритель видит человека, изображенного в картине («Контора в маленьком городке», 1953). Этот мотив — человек, запертый тонкой, но неодолимой преградой стекол, стал одним из любимых композиционных приемов Хоппера. Постепенно он все реже изображает стекло, оставляя в стене зияющий прямоугольник пустоты. Тогда человек оказывается замкнутым совершенно прозрачной, неосязаемой и оттого еще более несокрушимой стеной.

Хоппер писал не только индустриальные пейзажи. Его привлекала и дикая, не измененная человеком природа. Он выбирал пустынные места — горы, холмы, лес, четкие грани скал. Он создавал пейзажи строгие, чуть мрачноватые. По интересу к структуре земли, к вечным, устойчивым, основным свойствам природы, к времени, отмеряемому не часами, а геологическими эпохами, пейзажи Хоппера близки Сезанну.

Всем пейзажам Америки Хоппер предпочитал строгий, а иногда и суровый облик ее северо-восточных штатов, носящих название Новой Англии. Он любил особую яркость ее синего неба, и пустынные холмы, и белые деревянные дома. Хоппер даже создал особый жанр — «портрет» дома. Изображенные им дома мы можем вспомнить «в лицо», как знакомых людей. Таковы «Дом у железной дороги» (1925) с его слепыми окнами, рахитичными колонками и нелепой башней, громадный серебристый «Дом Тэлбота» (1926), похожий на многопалубный корабль, и «Дом капитана Килли», чья простота и строгая геометричность словно воплощали мечту Хоппера о предельной чистоте форм.

Хоппер любил писать маленькие городки Новой Англии («Восточный ветер над Уихоукеном», 1934) со всей присущей им удушающей замкнутостью, ограниченностью, со смешной претенциозной вычурностью домов местной знати. И в то же время Хоппер умел воздать должное поэтичности старинных домов, печальной красоте уходящего в прошлое мира. Особенно привлекали Хоппера пологие холмы с белоснежными башнями маяков («Маяк в Тулайте», 1929), которые сверкали на фоне ослепительно-голубого неба. Хоппера восхищала их откровенная геометричность — усеченный конус маяка с кубами и параллелепипедами прилегающих к нему домов.

Маяки привлекали Хоппера и тем, что напоминали ему о море, которое художник любил с детства. Ему нравились легкие яхты, тяжелые рыбацьи лодки, морской простор и сильные мускулистые люди. Но, пожалуй, более тонкими и глубокими являются картины, где море видно только вдалеке. Тревожно мелькающее за домами, оно создает взволнованное настроение.

Особое место в живописи Хоппера принадлежит свету. Нередко сюжетом его картин является характерное для определенного времени дня освещение. Об этом говорят и названия многих картин: «Утро в городе», «Утро на Кейп-Код», «Вечер на Кейп-Код» (1939), «Полдень», «Летний вечер», «Одиннадцать утра», «Семь утра». Свет реальный, вибрирующий, изменчивый, импрессионистический остался чужд Хопперу. Оттолкнувшись от достижений импрессионизма, он пошел по иному пути. Свет у него стал частью конструкции картины. Недаром Хоппера не интересовал зыбкий, «неконструктивный» лунный свет. Только один раз он написал «Интерьер в лунном свете» и больше не возвращался к этому мотиву.

В десятках картин Хоппера солнечный свет — главное действующее лицо. Таковы «Солнечный день», «Утреннее солнце», «Солнечный свет в городе», «Солнечный свет на втором этаже» (1960). В 1963 году Хоппер создал этюд, посвященный одному только солнечному свету, назвав его «Солнце в пустой комнате».

Как правило, художник условно обозначает солнечный свет ярко-желтой или белой краской. Этот свет как бы съедает все детали, обобщая их. Он не окутывает предметы, размывая их очертания, как это было у импрессионистов, а, наоборот, делает их более резкими. Яркий и холодный, плотный и непрозрачный свет подчас приобретает у Хоппера почти символическое звучание. Заливая обнаженное тело, он создает скорлупу, пленку, которая охватывает и сковывает фигуру. В картине «Утреннее солнце» (1952) свет, падающий на стену комнаты, образует как бы еще одну дополнительную стену, усиливая и подчеркивая чувство одиночества людей.

В живописи Хоппера необычайно важную роль играет движение. Недаром железные дороги, шоссе и автострады так часто встречаются в его картинах. Даже в названиях таких картин художник настойчиво подчеркивал мотив движения: такова, например, картина «Приближаясь к городу» (1946). Хоппер уверял, что человек наиболее полно постигает характерные черты того или иного места в момент приезда или, напротив, покидая его. Для Хоппера скорость — естественная и неотъемлемая часть мироощущения нашего современника.

Разумеется, пешеход, пассажир экипажа и автомобилист на скоростной автостраде воспринимают мир по-разному. При быстром движении невозможно заметить отдельные детали, и человек видит все суммарно, обобщенно. Этому отчасти обязан своим появлением хопперовский лаконизм. И хотя сам автомобиль появился в картинах

Хоппера лишь однажды, но ощущение езды на автомобиле передал в живописи именно Хоппер. Очевидно, характерная для художника недосказанность сюжетов его картин тоже обязана этому видению мира, словно из окна мчащегося автомобиля. На его пути мелькают одинокие заправщики у бензоколонок, люди на террасах загородных домов, и художник не успевает узнать, кто они, что свело их вместе, какова их судьба.

Контраст движущегося художника и застывшего мира — лишь один из многих драматических конфликтов, лежащих в основе творчества Хоппера. Подобные контрасты и даже диссонансы — главное в его искусстве. Соединенные вместе, они создают тревожное, полное внутреннего трагизма настроение.

Особенно остро оно воплотилось в одной из наиболее известных картин Хоппера «Полуночники» (1942). За прозрачным стеклом ночного бара, как на витрине или на сцене, — несколько последних его посетителей, темная улица, ряд одинаковых невысоких домов. И в эту улицу совершенно неожиданно врывается по диагонали здание бара. Сразу же возникает ощущение острого конфликта между неторопливой монотонностью домов и стремительным движением этого здания, мгновенным и внезапным, как столкновение вырвавшихся из-за угла автомобилей. Ряд домов на улице подчеркнута материален, тогда как угол бара — из прозрачного, тонкого, почти неосязаемого стекла. Так Хоппер подчеркивает контраст материалов. Противопоставлены друг другу также яркий свет бара, создающий ощущение уюта и вместе с тем как бы замкнувший людей, закрывший все выходы, ставший прозрачной стеной между ними и миром, и сгустившаяся темнота нью-йоркских улиц. И наконец, резкий, как крик на улице ночью, трижды повторенный алый цвет — стойка бара, платье женщины и дом напротив — нагнетает ощущение трагедии, о которой мы ничего не знаем и никогда не узнаем, ибо мы только прохожие на пустой улице, случайно увидевшие эту сцену через стекло бара.

Впрочем, быть может, самой трагедии и нет, а есть только ее предчувствие, что характерно для сюжетов Хоппера. В них как будто ничего не происходит, но в то же время постоянно кажется, что на этой сцене вот-вот разыграется драма. Обостренное чувство трагического — главное, что отличает живопись Хоппера от искусства его учителя Р. Генри и художников «Восьмерки». При всем их внутреннем родстве между ними пролегла пропасть — первая мировая война, которая породила во всем мире целое поколение искалеченных и утративших веру людей, которые получили имя «потерянного поколения».

В Америке трагические конфликты эпохи приобрели особый характер. Как справедливо отмечал талантливый американский критик Ван Вик Брукс, глубина отчаяния его современников свидетельствует о грандиозности утраченных иллюзий. И действительно, уходила в невозвратное прошлое старая Америка с ее возвышенными идеалами, устрем-

лениями и надеждами. Эта переломная эпоха стала плодотворной почвой для высокого расцвета американской литературы. Это же по-новому осознавшее Америку и себя в ней поколение дало двух замечательных американских художников — Эдварда Хоппера и Роквелла Кента, которые по-разному отразили свое время. Кент с его романтическим протестом против цивилизации и стремлением обратиться к людям и народам Севера, еще не испорченным ею, и Хоппер с его постоянной темой безысходного одиночества человека. Оба были наследниками и продолжателями высоких гуманистических традиций Роберта Генри. И хотя многое им пришлось отвергнуть и искать заново, главная цель их учителя все же была достигнута, ибо и в новый век с его социальными и духовными потрясениями его ученики сохранили веру в силы и возможности реалистического искусства, в его высокое общественное призвание.

Эдвард Хоппер прожил долгую жизнь, и на его глазах успели шумно появиться, добиться успеха и уйти в прошлое не менее десятка самых разнообразных движений и направлений в живописи, которыми так щедр и изобилен XX век. Менялось и отношение к творчеству самого Хоппера. В зависимости от быстротечной моды интерес публики и художественной критики к нему то пропадал на многие годы, то возникал вновь. Но ни забвение и пренебрежение, ни внезапный успех не влияли на взгляды и убеждения этого человека, который для нескольких поколений американских художников оставался примером стойкости и верности своим принципам и идеалам.

Хоппер настолько понял и воплотил в своем искусстве дух и характер современной Америки, что сам стал символом лучшего, что дало американское искусство. Его имя и личность как бы воплощают представление об истинно американском художнике. Продолжая благородные традиции Томаса Икинса и Уинслоу Хомера, следуя по тому же пути, которым шел Роберт Генри, Эдвард Хоппер стал одним из крупнейших мастеров американского искусства XX века.

1. Дом у железной дороги. 1925
Холст, масло. 60,5×73,1
Нью-Йорк. Музей современного искусства
2. Грозный год. На баррикадах. 1906—1907 (или 1909)
Бумага, акварель. 36,5×32,8
Нью-Йорк. Музей американского искусства Уитни
3. Локомотив. 1923
Офорт. 20,2×25,2
4. Товары по сниженным ценам. 1927
Холст, масло. 73,1×100,8
Бостон. Музей изящных искусств
5. Раннее воскресное утро. 1930
Холст, масло. 88,2×151,2
Нью-Йорк. Музей американского искусства Уитни
6. Конструкции Манхэттенского моста. 1928
Холст, масло. 88,2×151,2
Эндовер (США). Эддисоновская галерея американского искусства
7. Благотворительный базар. 1930
Холст, масло. 121,6×151,8
Нью-Йорк. Метрополитен-музей
8. Город. 1927
Холст, масло. 70,6×90,7
Тусон (США). Художественная галерея Аризонского университета
9. Дом Маршалла. 1932
Бумага, акварель. 35,3×50,4
Хартфорд (США). Атенеум Уодсворта
10. Комната в отеле. 1931
Холст, масло. 151,2×163,8
США. Частное собрание
11. Маяк в Тулайте. 1929
Холст, масло. 74,3×109
Нью-Йорк. Метрополитен-музей
12. Восточный ветер над Уихоукеном. 1934
Холст, масло. 87×127,3
Филадельфия. Пенсильванская академия изящных искусств
13. Бензин. 1940
Холст, масло. 66,2×101,4
Нью-Йорк. Музей современного искусства

14. Холм «Верблюжий горб». 1931
Холст, масло. 81,3×126,3
Утика (США). Собрание института
Мансон-Уильямс-Проктор
15. Вечер на Кейп-Код. 1939
Холст, масло. 75,6×100,8
Нью-Йорк. Собрание Уитни
16. На волнах прибоя. 1939
Холст, масло. 92×126,6
Вашингтон. Художественная галерея Коркоран
17. Нью-йоркское кино. 1939
Холст, масло. 81,2×101,1
Нью-Йорк. Музей современного искусства
18. Приближаясь к городу. 1946
Холст, масло. 68×90,7
Вашингтон. Собрание Филиппс
19. Полуночники. 1942
Холст, масло. 83,8×151,5
Чикаго. Художественный институт
20. Четырехрядное шоссе. 1956
Холст, масло. 69,3×107,1
Прозиденс (США). Собрание Чейс
21. Утреннее солнце. 1952
Холст, масло. 70,9×101,1
Колумбус (США). Галерея изящных искусств
22. Солнечный свет на втором этаже. 1960
Холст, масло. 100,8×126
Нью-Йорк. Музей американского искусства Уитни
23. Солнце в кафетерии. 1958
Холст, масло. 101,4×151,5
Нью-Хейвен (США). Художественная галерея
Йельского университета
24. Контора в маленьком городке. 1953
Холст, масло. 70,6×100,8
Нью-Йорк. Метрополитен-музей

На фронтисписе: Автопортрет
Холст, масло. 65,5×55,5
Нью-Йорк. Музей американского
искусства Уитни

X78

Матусовская Е. М.

ЭДВАРД ХОППЕР

М., «Изобразительное искусство», 1977

48 стр. с илл.

Альбом посвящен творчеству выдающегося американского художника-реалиста Эдварда Хоппера, друга и духовного единомышленника Р. Кента. В своих картинах Хоппер впервые открыл своеобразный мир небольших провинциальных городов США. Он сумел передать ощущение одиночества, которое окружает человека в современном капиталистическом городе. Хоппер известен и как талантливый пейзажист, тонко чувствующий красоту национального пейзажа. Вступительная статья рассказывает о творческом пути и лучших произведениях мастера.

X 80103-141
024(01)-77 63-77

75 и

ИБ 282

ЭДВАРД ХОППЕР

Альбом

Елена Михайловна Матусовская

Художник В. П. Осипов

Редактор Б. И. Ривкин

Художественный редактор И. М. Русина

Технический редактор Т. П. Кириллова

Корректор Л. И. Гордеева

Сдано в набор 4/VIII-1976. Подписано в печать 29/IV-1977. А 11102. Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Бумага мелованная 120 г/м². Печ. л. 1,5. Усл. печ. л. 2,1. Уч.-изд. л. 1,967. Тираж 25 000 экз. Изд. № 13-265. Зак. 2019. Цена 42 коп.

«Изобразительное искусство». Москва, 129272, Суховский вал, 64

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21