

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.035(73)

Н. С. Аграновский

КОНСТРУИРОВАНИЕ МИФОЛОГЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ В ПРИЖИЗНЕННЫХ ПОРТРЕТАХ ДЖОРДЖА ВАШИНГТОНА¹

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Конец XVIII века для американцев отмечен не только установлением независимости страны, но и формированием единой национальной идентичности. Противоречия, затруднявшие этот процесс, во многом оказались преодолены за счет особого феномена — мифа о Джордже Вашингтоне как идентифицирующем герое. В настоящей работе делается попытка описать сложный путь конструирования мифа «отца нации» на материале прижизненных портретов Вашингтона. Весь этот процесс, отмеченный противостоянием реального и идеального, воплотился в двух основных изобразительных стратегиях — упрощенном вневозрастном воине и государственном муже, жертвующем собой ради службы стране. Каждая из этих линий обладает своим набором качеств, визуализирующих представление о символе нации. Портретная живопись как источник данных позволяет выделить основные характеристики, легшие в основу мифологемы, а также определить механизмы ее функционирования и роль в построении американской идентичности. Библиогр. 40 назв. Ил. 9.

Ключевые слова: Джордж Вашингтон, портрет XVIII века, героический миф, искусство США, национальная идентичность.

CONSTRUCTION OF THE NATIONAL HERO MYTHOLOGEM IN LIFETIME PORTRAITS OF GEORGE WASHINGTON

N. S. Agranovskii

St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 199034, Russian Federation

The end of the XVIII century is marked for the Americans not only with establishment of independence of the country, but also with formation of a single national identity. Contradictions which had been hampering this process had in many ways been overcome due to a special phenomenon — the myth of George Washington as an identifying hero. This work is an attempt to describe the complex way in which the myth of “the Father of the Nation” came into being by studying GW’s lifetime portraits. During the whole period of its evolution this process was marked with a constant clash between “ideal” and “real”, which took shape in two major pictorial strategies — a reductionist image of an ageless warrior and that of a statesman sacrificing himself for the good of his country. Each of these strategies had its own set of characteristics which depict the concept of the national symbol. Portraiture as a source of information enables to mark out main features which formed the basis of the mythologem, and to determine mechanisms of its functioning and its role in the creation of American identity. Refs 40. Figs 9.

Keywords: George Washington, portraiture of the XVIII century, heroic myth, American art, national identity.

¹ Автор выражает благодарность доктору искусствоведения Татьяне Семеновне Юрьевой за помощь при работе над диссертацией и при подготовке настоящей статьи.

I. Изображая миф

Противоречия, существовавшие в политической, общественной и культурной жизни США периода Войны за независимость, крайне разнообразны и на протяжении всего времени становления американской государственности серьезно угрожали единству страны. Даже сегодня, более двух столетий спустя, США во многих отношениях остаются очень «пестрой», неоднородной сущностью, что при этом успешно сочетается с высочайшим уровнем патриотизма и приверженности национальным ценностям — этот единый для большинства американцев пласт культуры стоит выше прочих различий.

Одной из основ американского патриотизма является ранняя история страны, однако зачастую современная форма ее подачи создает уверенное ощущение мифа, где реальная событийность значительно подгоняется под определенную идеологическую программу «эпического». Важно понимать, что процесс мифологизации — отнюдь не явление современной культуры и пропаганды, он происходил синхронно с событиями, поскольку именно в это время американцы стремились описать себя и свою страну, а установление независимости Соединенных Штатов «стимулировало поиски героев *американской* (курсив автора. — Н. А.) истории» [1, с. 56].

Между тем созданные образы таких героев (первый среди которых — Дж. Вашингтон) в их эпическом пафосе сразу же стали стремительно расходиться с реальностью. По словам американского социолога, это было «не *признание* величия, но, пользуясь термином социологии, *трансформация* (в обоих случаях курсив автора. — Н. А.) рядового в героическое» [2, р. 2]. В сущности, эти герои изначально были обречены на подчинение идеологическим программам, поскольку их функцией стала персонификация определенных ценностей. Эта логика действует и по сей день: «Почти все американцы принимают “Вашингтона”, “Линкольна”, “Национальный флаг” в ряду многих патриотических символов для подражания и восхищения. Американский политический миф является вариантом идеологии Просвещения, где величие человека было центральным положением» [3, р. 3].

Воплощая в себе данный миф, подобные сакрализованные персонажи брали на себя важные идентифицирующую и объединяющую функции, ведь, как писал известный американский историк искусства М. Каули, «нация без мифологии еще не нация, а лишь собрание индивидуумов, проживающих на общей территории и подчиняющихся общим законам, лишь поскольку за этим смотрит полиция» [4, с. 260]. На фоне целого ряда сущностных противоречий нужен был некий универсальный код, при помощи которого могло бы происходить оформление единой американской нации.

В «Федералисте» № 10 Дж. Мэдисон, будущий идеолог Конституции и четвертый Президент США, говоря о «крамольных сообществах», дестабилизирующих политическую обстановку и подрывающих единство Союза, называет два основных способа борьбы с этим явлением: «первый — уничтожить саму свободу, необходимую для их существования; второй — внушить всем гражданам одни и те же мысли, одни и те же увлечения, одни и те же интересы» [5, с. 79]. Фактически здесь уже не так далеко до положения, высказанного Каули: «У людей, живущих поодиночке, не может сложиться представления о характере и образе собственной жизни, если им не поможет в этом тот или иной вариант коллективного сознания» [4, с. 260].

В качестве такого варианта коллективного (т.е., общего, единого) сознания особой продуктивностью наделен миф: «предмет мифа обладает *общезначимостью* (курсив автора. — Н. А.), он причастен к фундаментальным началам бытия: природе как целому, жизни племен, народа, человечества, вселенной. В мифе особенно важна оппозиция “хаос — порядок (космос)”. Мифология (вплоть до Ницшевой переоценки всех ценностей) неизменно придерживалась классической картины мира, возвышая все то, что служит упорядочению бытия, предпочитая космос хаосу» [6, с. 116]. Таким образом, объединительная функция мифа заложена в его природе².

Эту объединительную идею нужно было как-то транслировать, но самое эффективное средство того времени — газеты — едва ли подходило для этих целей, поскольку пресса и сообщаемые ей сведения имели весьма неоднозначную репутацию. Как отмечал Т. Джефферсон, «злоупотребления в свободной печати доходят у нас до пределов, прежде не известных и не терпимых ни одной цивилизованной нацией» [7, с. 168]. Содержание изданий ничем не регламентировалось: ради интереса читателя и прибыли газеты могли напечатать любой текст или информацию. Они становились трибунами для политической борьбы, сведения личных счетов и отнюдь не способствовали формированию здорового климата в американском обществе. Для «позитивной» идеи нужен был «позитивный» медиум.

В этом плане идеальную комбинацию представляют мифология и живопись — высокое, «положительное» искусство. Самому мифу, согласно Р. Барту, также присуще свойство, обозначаемое как натурализация интенции — миф скрывает свою идеологическую программу, маскируя ее как свой естественный немаркированный компонент. Это свойство усиливается характером языка визуальных форм искусства, скрывающего за символизмом и множественностью прочтений упомянутую латентную идеологическую программу, которая остается не опознанной реципиентом как таковая. Барт также отмечал особые потенции живописи как транслятора информации: «...изображение, конечно, более императивно, чем письмо; оно навязывает свое значение целиком и сразу, не анализируя его, не дробя на составные части» [9, с. 74]. Причины этого, как указывал Ю. М. Лотман, состоят в самой природе восприятия визуального сообщения: «Функция знаковости гораздо менее ощутима в зрении, чем в речи, отсюда представление о большей истинности того, что увидел» [10, с. 500].

Иными словами, миф внедряет свою латентную программу в систему взглядов человека, не провоцируя его на сопротивление внешнему влиянию, и за счет особых качеств визуальных форм искусства делает это крайне эффективно.

Именно картины, статуи, широко известные патриотические тексты должны были визуализировать тот «культ отцов-основателей», который вплоть до сегодняшнего дня «призван утвердить миллионы американцев в той вере, что Америка твердо стоит на страже их заветов, что нынешняя политика Вашингтона опирается на прочные и благородные политические традиции» [11, с. 3]. Главное, согласно мнению Т. С. Юрьевой, стремление художников того времени — «воплотить достоинство личности, ее характер, героизм» [12, с. 45] — концентрировалось в фигуре

² Может показаться, что такая логика едва ли применима к молодой мифологии США. Однако, по мнению отдельных исследователей, миф о Вашингтоне как по своему характеру в целом, так и с точки зрения своей обрядовой стороны находится в одном ряду с классическими мифологиями древности и действует по схожим принципам (см.: [8, p. 71–78]).

Вашингтона и реализовалось в его изображениях. И именно на этом материале, согласно мнению американских социологов, следует искать легендарное начало, сущность героического культа: «Портреты Джорджа Вашингтона кисти Чарльза Уилсона Пила (“Вашингтон под Принстоном”), Гилберта Стюарта (“Лэндсдаун”) и Рембрандта Пила (“Patriae pater”) могут быть использованы как базис для дискуссии об эволюции “Легенды о Вашингтоне”, или более широко, если кто-либо ориентируется в изображениях Наполеона, о концепте национального героя в целом» [13, р. 325].

Этот концепт станет более понятен, если мы проследим за линейкой прижизненных портретов Вашингтона, не отвлекаясь от хронологии, от связи изображения с реальностью. Любая картина, помимо вечных для искусства факторов (навыков художника, лести заказчику, духа эпохи), в каждый конкретный момент является результатом борьбы реального с идеальным, с подспудным диктатом мифа. Миф, подобно подложенному под компас магниту, станет постоянно отклонять портреты от условного «прямого курса», и именно это отклонение — предмет нашего интереса, поскольку оно демонстрирует характер отношения американцев как к самой личности Вашингтона, так и к себе как нации в целом. Но чтобы определить отклонение, нужно иметь точку отсчета, если таковая вообще наличествует.

II. Первичная традиция

Хотя, как свидетельствует историк искусства Ф. Шерман, даже имена всех художников, кто «создавал прижизненные портреты Вашингтона в качестве миниатюры, силуэта, при помощи пера, туши, пастели, масла или в виде скульптуры, вряд ли будут когда-либо доподлинно известны» [14, р. 10], по меньшей мере дважды Америка «прошла по самому краю», рискуя остаться без визуального образа Вашингтона



Рис. 1. Чарльз Пил. Джордж Вашингтон. 1772. Университет Вашингтона, Лексингтон. Х., м. 150×120

на в начале и конце его пути в качестве государственного мужа. Однако Провидение, на милость которого так уповали в XVIII веке, не оставило американцев.

Чтобы оценить силу действия того магнита, о котором говорилось выше, нужно знать, куда компас указывал в его отсутствие, и такая возможность у нас есть. В 1772 году, когда до начала Войны за независимость и выхода Вашингтона на первые роли в американской истории оставалось еще без малого три года, по просьбе его жены Марты, за что историки навеки ей благодарны, был написан поколенный портрет, известный как «Colonel type» (тип «Полковник») (рис. 1). Он исключительно важен, поскольку дает уникальное представление о том, каким бы мы видели Вашингтона, не стань он символом национального ве-

личия. Кого же изображает **Чарльз Уилсон Пил** (1741–1827), впоследствии ставший своего рода биографом Вашингтона от живописи?

Сорокалетний виргинский плантатор, безмятежно смотрящий в небеса, запечатлен в форме колониальной милиции времен Войны с французами и индейцами. Для такого взгляда у Вашингтона есть все основания: только вмешательство неких надмирных сил в сочетании с нерасторопностью индейцев, неточностью французских пуль и их же (французов) несравненного великодушия к побежденным позволяют ему стоять перед нами. Показательно, что даже на этом американцы позже станут выстраивать миф: биографы Вашингтона будут настаивать, что решение позировать в военной форме «являлось предчувствием той роли, которую ему предстоит сыграть в Войне за независимость» [15, S. 64].

На материале картины судить о предчувствиях Дж. Вашингтона достаточно сложно, однако его прошлое художник изображает вполне определенно — перед нами просвещенный человек, покоряющий хаос глуши, — сквозной мотив американской живописи вплоть до конца XIX века. Однако «глушь» почти что идиллична — мягкая зелень листвы, приятные глазу холмы и водопад делают задний план вполне позитивным. Столь же положителен и герой — это портрет «зрелого мужа» [16, p. 2] в самом расцвете лет, на его щеках играет румянец, а дородная фигура дышит здоровьем и силой, чем так восхищался Пил. Сохранились воспоминания художника: «Однажды вечером несколько молодых джентльменов, находившихся в Маунт-Вернон с визитом, и я были заняты метанием железного бруска, что являлось в то время обычным атлетическим соревнованием, когда внезапно среди нас появился Полковник [Вашингтон]. Он обратился с просьбой показать отметки, которыми были обозначены результаты наших бросков; затем, улыбаясь и не снимая сюртука, протянул руку за снарядом. Как только тяжелый железный брусок ощутил мощь хватки, законы гравитации перестали действовать, он просвистел по воздуху и упал далеко, гораздо дальше отметок наших самых удачных попыток» [17, p. 388]. Физическая сила и здоровье — главные и единственные четко артикулированные качества, которые Пил стремился отобразить в этом портрете.

Если бы Пил мог представить себе, кем станет Дж. Вашингтон всего через три года, то, думается, написал бы портрет иначе. Но теперь с его наличием приходилось считаться и сохранять сходство с теми первыми, достаточно свободно переданными чертами (Вашингтону быстро наскучило позировать, и выражение лица на портрете было отдано «на откуп» художнику).

Уже второй портрет кисти того же Пила создавался при совершенно иных обстоятельствах³. На дворе 1776 год, с более чем скромными для американцев успехами идет Война за независимость. Дж. Вашингтон как главнокомандующий силами восставших колоний приглашен в Континентальный конгресс для обсуждения военных планов. Именно председатель Конгресса и станет заказчиком следующей картины — существенная разница по сравнению с первым полотном. Сменой заказ-

³ По понятным причинам мы не можем поместить все обсуждаемые в статье картины, а потому здесь и далее предлагаем ознакомиться с не вошедшими в список иллюстраций полотнами по данным в сносках ссылкам на электронные ресурсы: Чарльз Уилсон Пил Джордж Вашингтон. 1776. Бруклинский музей, Нью-Йорк. X., м. 111,7×97,3. URL: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/450/George_Washington (дата обращения: 28.11.2013).



Рис. 2. Чарльз Пил. Джордж Вашингтон при Принстоне. 1776. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. X., м. 232,7×148,3

чика отличия далеко не исчерпывались, и Пил вынужден был разбираться с ними непосредственно в процессе создания портрета.

Задний план вновь информативен, однако теперь это уже не просто символ: представлена осада колонистами Бостона — один из первых примеров совместных действий восставших. Общий тон полотна стал гораздо более мрачным: охристые тона, местами переходящие в темно-коричневый и даже черный, очевидно, призваны передать тревожную атмосферу исторического момента. На этом фоне Вашингтон должен быть воплощением спокойствия — тренд портретов XVIII века. Потому Пил и заимствует из традиционных парадных изображений улыбку, однако она оставляет странное впечатление: «Губы слегка улыбаются, но эта улыбка оказывается неуклюжей и искусственной, что подкрепляется столь же неестественным положением тела, которое изображалось, очевидно, уже после отъезда модели» [18, р. 149]. Между тем, главная проблема здесь не в частности, а в их взаимодействии. Именно взаимосвязь элементов де-

лает лицо не спокойным, а «пустым» — оно не соответствует ни окружающему пространству, ни самому себе. То же самое происходит в отношениях между фигурой и фоном картины. По сравнению с «Полковником» все элементы картины должны были быть конкретными, индивидуальными, но даже если где-то они такими и получились, то собрать из них единый образ Пил уже не смог. А ведь требовалось еще и соотносить реальный облик портретируемого с ожиданиями и задачами, которые становились все более масштабными и амбициозными.

В 1779 году Исполнительный Совет штата Пенсильвания постановил, что «согласно традициям самой мудрой, свободной и отважной нации во время ее наивысшего величия, государство должно иметь портрет командующего Континентальной армией, Джорджа Вашингтона» [19, р. 31]. Пил запечатлел Генерала при Принстоне (рис. 2), что в дальнейшем стало очень популярным сюжетом как в силу важности этого сражения для хода войны, так и благодаря успеху картины.

Как отмечает Ч. Селлерс, в этом портрете «оказались решены все проблемы предыдущих изображений» [18, р. 150]. Прежде всего, Пил избрал верный фон — тревожная охра рассветного сумрака заменена на дневной свет, вместо неясных военных действий — солдаты на марше и поверженные английские знамена. Все понятно и не вызывает сомнений. Художник, по замечанию Т. С. Юрьевой, «впервые постарался изобразить Вашингтона максимально похожим» [11, с. 59]; а именно — верно оценил задачу и не стал пытаться исправить облик модели там, где не мог. В результате фигура Вашингтона осталась достаточно несоразмерной, однако гораздо более естественная поза сняла внешнее напряжение. Улыбка лишилась «джакондовской» неясности, теперь она сочетается с соответствующим выражением глаз. Пил сделал небольшой шаг назад и отказался от попытки создать сложный образ (как и слож-

ный сюжет), явив восковой лик спокойного триумфатора, который в своей простоте и однозначности абсолютно не контрастирует с фоном. А потому не случайно, что именно эта картина приобретет огромную популярность и «будет служить базисом пиловской индустрии портретов Вашингтона» [20, p. 190].

Портрет стал известен и в Европе, здесь (со всеми формальными недочетами) его увидел **Джон Трамбалл** (1756–1843) — американский художник, покинувший ряды восставших и учившийся в лондонской студии Б. Уэста. Пользуясь тем интересом Старого Света к личности Вашингтона, который возник благодаря победам американской армии, Трамбалл пишет портрет генерала, ориентированный по стилю на европейцев⁴. Вашингтон на картине американского художника «воплотил в себе дилемму, с которой во время данного конфликта столкнулись многие британцы: он являлся квинтэссенцией англо-американского джентльмена, несмотря на то, что был врагом» [21, p. 101]. Однако английский джентльмен в Вашингтоне чрезмерно подавил его реальный облик и не оправдал надежд лондонской публики, ожидавшей увидеть в американском генерале сочетание европейского и некоей заокеанской экзотики. Трамбалл писал свою картину с портрета Пила и, видимо, слишком увлекся исправлением его ошибок. В результате, на взгляд историков искусства, чересчур худое тело оказалось «неубедительно в своей постановке и движении, а его тонко выписанные формы слишком малы для монументальности темы» [20, p. 191]. Эта оценка очень показательна. Как нам кажется, ожидать на данном полотне «монументальности», по меньшей мере, странно — к этому не располагает ни композиция, ни сюжет. Столь же сложно предположить, чтобы такую тему закладывал сам художник — у него, как мы видели, была совершенно иная задача. Однако именно этот критерий соответствия программе «эпического» остается определяющим вплоть до сегодняшнего дня.

После окончания войны портреты Вашингтона начнут акцентировать то его качество, которое не могло быть в полной мере отображено раньше, — олимпийское спокойствие. Теперь, когда победа в войне достигнута, художники могли свободно наделять Дж. Вашингтона профетической уверенностью в конечном успехе. Найденный Пилом в 1779 году образ воскового героя-победителя стал единственно нужным и в своей сравнительной простоте вполне доступным не слишком мастеровитым американским художникам.

Популярность Вашингтона была исключительна — детей в его честь начали называть еще во время войны, теперь же его изображения занимали в интерьерах домов вакантное место отрицаемых протестантизмом икон. Пил начал разворачивать семейный бизнес, привлекая к делу всех родственников, способных держать кисть. В сущности, это было не столько создание портретов, сколько копирование с вариациями — простые картины для не слишком утонченной публики, привыкшей к плоскостным примитивам. В результате изначальная популярность картин Пила вкупе с его кипучей деятельностью привели к появлению большого числа подражателей, а вместе они породили тренд, заглушивший все остальные линии на несколько ближайших лет и заложивший первый камень той проблемы, масштаб которой еще только предстояло оценить.

⁴ Джон Трамбалл. Джордж Вашингтон. 1780. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Х., м. 91,4×71,1. URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.109.88> (дата обращения: 28.11.2013).

Такие художники как **Сэмюэль Кинг**, **Джеймс Пил** и **Чарльз Пил Полк** будут продолжать линию «пиловских» портретов Вашингтона, все увеличивая крен в сторону плоскостных примитивов⁵. Чтобы понять масштаб этого явления необходимо осознать его объем, а он был огромен. В 1790 году Полк пишет письмо Вашингтону, где просит позировать ему и утверждает, что за прошедший год написал 50 портретов президента [22]. С последующих портретов Вашингтона Полком было сделано до 70 копий.

Этот ряд можно продолжать достаточно долго, хотя вряд ли подобные произведения нас к этому могут обязать. Между тем, их значение как определенной тенденции в искусстве очень велико. Выстроено воплощение мифологемы идентифицирующего героя, которое становится доминантным. Любым отклонениям от этого канона Америка будет активно противиться, что показывает, насколько данный образ функционален, — это герой, с которым люди себя соотносят. И чем такой образ проще и яснее, чем он более безличный и общий, тем лучше. Нужна только идея — персонификация победы, успеха, и достаточно ограниченный набор качеств. Картины, отступающие от этой линии, могли быть сколь угодно хороши с точки зрения живописи, но оценивались при этом и тогда, и сейчас именно в рамках мифа, а потому подвергались критике.

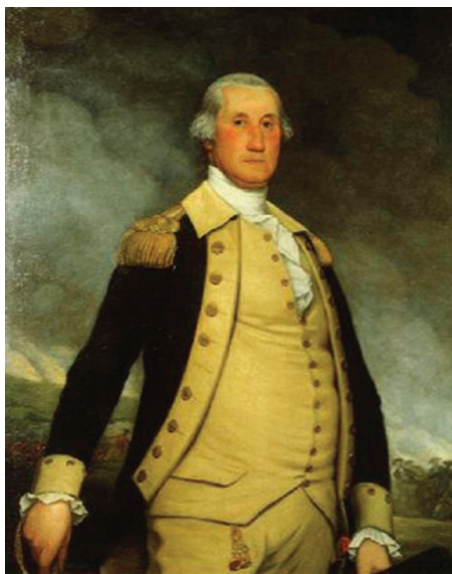


Рис. 3. Джозеф Райт. Джордж Вашингтон. 1784. Монтичелло, Шарлоттсвилль. Х., м. 94,4×77,5

Среди таких опытов отклонения от набирающей силу традиции следует упомянуть пастель **Уильяма Данлапа** (1766–1839), оставившего наиболее значимый след в истории Америки не как художник, а как «своего рода американский Вазари» [23, р.118], предпринявший первую попытку системного описания развития искусства в США. Данный портрет⁶ был для Данлапа фактически первым в карьере — прежде он писал только пастельные эскизы своих родителей, родственников и друзей. Эти работы были отмечены Вашингтоном, что дало повод просить генерала о позировании. Наиболее успешным в этой картине считается то, что Данлап справился с изображением выдающегося и специфического по форме нося генерала, и хорошо проработал глазницы. Хотя в целом портрет не слишком удачен, ценность его состоит в том, что перед нами, наконец, появляется более или менее реаль-

⁵ См., например: Сэмюэль Кинг. Портрет Джорджа Вашингтона в мундире американского генерала. 1780–1783. Музей Франко-американского сотрудничества, Блеранкур. Х., м. 57×42. URL: <http://posting.org/image/5gk8kwk0f/full/> (дата обращения: 28.11.2013); Чарльз Пил Полк. Джордж Вашингтон. Ок. 1790. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Х., м. 55,2×45,4. URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.109.81> (дата обращения: 28.11.2013).

⁶ Уильям Данлап. Джордж Вашингтон. Ок. 1783. Сенатское крыло Капитолия, Вашингтон. Пастель, бумага. 64,8×48,5. URL: http://www.senate.gov/artandhistory/art/common/image/Painting_31_00015.htm (дата обращения: 28.11.2013).

ный Дж. Вашингтон — Данлап, которому не исполнилось и семнадцати, не мог копировать пиловский шаблон.

Еще одна попытка реалистичного изображения Вашингтона была предпринята **Джозефом Райтом** (1756–1793). Американец по рождению, Райт с 1772 по 1782 год жил в Англии, обучаясь в студии Б. Уэста, и именно желание написать портрет Вашингтона (рис. 3) заставит его вернуться на родину.

Полотно интересно не только образом самого генерала, но и сюжетом — к 1784 году Вашингтона писали практически исключительно на пустом однотонном фоне, ничем не усложняя содержание. В данном случае художник выбирает иной вариант, что незамедлительно сказывается на общем настрое картины. Полотно неожиданно мрачное — большую часть заднего плана занимает небо, закрытое тяжелыми темными тучами. Ближе к земле оно белеет, заполняясь серым дымом выстрелов, но символического просвета не обнаруживается. Редким для этого времени решением стало и то, что войска на заднем плане изображены не на марше или параде, а в сражении. Созвучно этому настроению и лицо Вашингтона, лишённое парадной улыбки и даже знаменитой спокойной уверенности. Райт возвращает своего героя во времена Войны за независимость, что делает его портрет похожим на портрет 1776 года работы Ч. Пила. Художник не взял образ Вашингтона из будущего, когда генерал уже знает об окончательной победе американских войск, а попытался вернуть его в реальность со всеми ее сложностями. В 1784 году находившийся в Париже Т. Джефферсон получил реплику этого портрета работы Райта к уже имевшейся у него картине Пила. Сравнивая полотна, Джефферсон дал работе Райта такую характеристику: «Портрет более сдержанный, но и более точный. Художник отразил наиболее значимые черты лица Генерала, так что это правдивый портрет и в то же время один из наименее выигранных. Он показывает Вашингтона во время самых серьезных трудностей» [24]. Нам известна оценка этой работы Райта самим Генералом: «Это хороший портрет, но без приукрашивания» [25, р.421]. И Вашингтон, и Джефферсон осознавали сильные стороны данной работы, чего нельзя сказать об их современниках и позднейших критиках.

В 1784 году в Америку приезжает **Роберт Эдж Пайн** (1720–1788), имевший в Европе репутацию мастеровитого портретиста. В США он намеревается создать эпическую серию портретов и исторических картин, которые должны были запечатлеть Американскую Революцию и ее героев. В рамках этой концепции в 1785 году Пайн пишет с натуры портрет Вашингтона (рис. 4), получивший двойственные оценки. В. Ирвинг отмечал: «Хотя картина холодна по тону и не слишком выразительна в сравнении с более яркими и светящимися штрихами Стюарта, она выражает спокойствие и благородное величие» [26, р. 308].

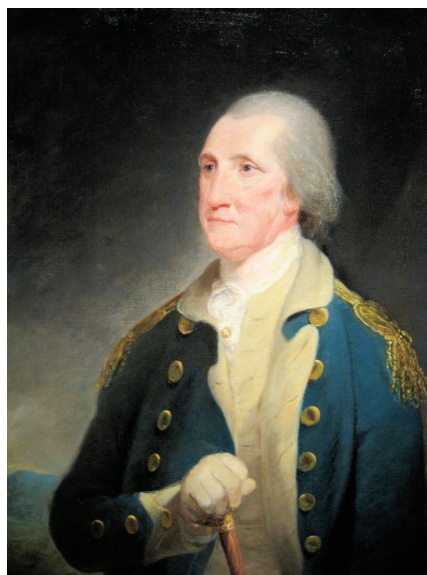


Рис. 4. Роберт Эдж Пайн. Джордж Вашингтон. 1785. Национальная портретная галерея, Вашингтон. Х., м. 125,6×98,7

За этими достаточно общими характеристиками сложно разглядеть кардинальное отличие: то, что Ирвинг назвал «спокойствием и благородным величием», было уже не теми знаменитыми хладнокровием и бесстрашием, которые отличали Вашингтона на поле боя. Пайн зафиксировал то, что сами американцы на тот момент еще не хотели признавать: Вашингтон постарел и больше не соответствует румяному помещику или генералу с картин Пила. По лицу гуляет несколько болезненный румянец, кожа старчески дряблая и истонченная, щеки и мочки ушей обвисли, подбородку пролегли морщины. «Спокойствие и благородное величие» отражено в открытом взгляде, подкрепленном положением кисти, опирающейся на трость. В этом взгляде генерала чувствуется большой и тяжелый опыт, глаза смотрят вперед с едва ощутимыми сомнениями и неуверенностью. Эти чувства заметны, но наружу не выплескиваются. Вот здесь, пожалуй, американские искусствоведы могли бы говорить о предчувствии — в 1785 году, когда создавалась картина, США медленно, но верно двигались к выдвижению Вашингтона на пост президента, что обещало стать для Генерала Революции новым и непривычным испытанием.

С середины 1780-х и вплоть до начала президентского срока парадигма изображений Вашингтона обновляется мало. Добровольное сложение с себя полномочий командующего, которыми он вполне мог бы воспользоваться в корыстных целях, и возвращение в родное поместье приносят ему славу нового Цинцинната, однако в искусстве это отразится много позже. Во второй половине 1780-х США, лишившись консолидирующей угрозы в лице Англии, «на глазах превращались в Разъединенные Штаты» [27, с. 299], а потому Вашингтон вновь был нужен как объединительная фигура, обладающая безоговорочным авторитетом, базой которого служил триумф в недавней войне — событие, общее для всех американцев. Это было осознано и изобразительным искусством. Согласно мнению М. Мюллер, «воспевание [военных] героев относится к числу самых ранних изобразительных стратегий в [политических] плакатах, публиковавшихся в США» [28, S. 164]. Именно в образе героя-воина Вашингтон царит на полотнах вплоть до окончания первого президентского срока. Героический миф не дает ему стареть, золоченая форма с каждым годом все лучше сидит на все более правильной фигуре. И главное — более чем за 10 лет, прошедших со дня окончания Войны за независимость, не создается ни одного значимого портрета Дж. Вашингтона, на котором он был бы изображен не в военном мундире!

Типичным примером полотен того времени может служить картина **Эдварда Саваджа** (1767–1817), написанная в 1789 году для Гарвардского колледжа⁷. Герой Войны за независимость смотрит вперед спокойно и твердо. Формально художник передает возраст портретируемого за счет обострившихся черт лица, пролеглих складок в области носа и подбородка, но создается ощущение, что это только внешние признаки, никак не влияющие на энергию и силу личности. Вашингтон становится старше, но не становится старым. Но даже это не удовлетворило критиков: «Лицо написано, но сделано это в такой манере, что указывает на что угодно, кроме как на владение художника своей профессией» [29, р. 24]. Саваджу даже ставили в вину то, что лицо на портрете выглядит жестким и тяжелым. Представление об облике Ва-

⁷ Эдвард Савадж. Джордж Вашингтон. 1789–1790. Коллекция портретов Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс. X., м. 76.2×63.5. URL: <http://www.npg.si.edu/exh/gw/savage.htm> (дата обращения: 28.11.2013).

шингтона на момент его первой инаугурации еще совершенно не предполагает таких качеств.

Требования к индивидуальности портрета падают. Новую эру копирования открывает полотно⁸ 1790 года кисти **Джозефа Райта**. Американский критик так охарактеризовал эту картину: «Изощренная и красивая гравюра, однако, как исследование характера она ограничена рамками профильного портрета» [16, р. 13]. С этой оценкой можно спорить, но главное для нас здесь в любом случае не в характере. Райт сделал с картины гравировку, считающуюся первой работой такого типа, произведенной американским художником. Благодаря этому появилась возможность тиражирования, из-за чего данный портрет приобрел особую функцию «знака Вашингтона», где характеристика и качество исполнения образа не имели значения, а важна была лишь референтность. Профиль Вашингтона работы Райта стал репродуцироваться на монетах, медальонах, часах и прочей аналогичной продукции, являясь своего рода поп-артистским артефактом того времени.

В то же время вновь попытается побороть канон «восковых генералов» **Трамбалл**. На полотне «Джордж Вашингтон накануне битвы при Трентоне»⁹ художник, по его собственным словам, хотел запечатлеть Генерала в момент его наивысшего военного триумфа. Трамбалл остался доволен результатом, однако одобрения властей портрет не получил. Американский историк Д. Месчутт отмечал: «Признавая высокое качество исполнения, представители городской администрации настаивали, что “город будет удовлетворен более реальным портретом, лишенным фантазии” — как раз таким, какой Трамбалл надеялся не (курсив автора. — Н. А.) писать» [30, р. 32]. Картины Трамбалла были прекрасно исполнены, но по своему стилю обгоняли актуальные тенденции и не совпадали с устойчивым образом.

Возможно, потому незамеченным осталось то, как Трамбалл изобразил «отца нации» на картине «Вашингтон у Ферпланк-пойнт» (рис. 5). Американский исследователь пишет: «Портрет Трамбалла, по моему мнению, исключителен как отображение трех важнейших черт характера Вашингтона, впечатлявших современников: исходившего от него авторитета, его самообладания (то, что в Древнем Риме называли *gravitas*), и его меланхолии» [16, р. 14]. Последнее в этом ряду качество, как мы имели возможность убедиться, практически не проявлялось на более ранних пор-



Рис. 5. Дж. Трамбалл. Вашингтон у Ферпланк-пойнт, Нью-Йорк, 1782 год, обзорева французские войска после победы при Йоркстауне. 1790. Собрание музея Уинтертур, Уинтертур, Делавэр. Х., м. 76,2×51,1

⁸ Джозеф Райт. Джордж Вашингтон. Ок. 1790. Музей изящных искусств, Кливленд. Х., м. 52,7×43,2. URL: [http://www.clevelandart.org/art/2552.1921?f\[0\]=field_collection:824](http://www.clevelandart.org/art/2552.1921?f[0]=field_collection:824) (дата обращения: 28.11.2013).

⁹ Джон Трамбалл. Джордж Вашингтон накануне битвы при Трентоне. Ок. 1792. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен. Х., м. 235×160. URL: <http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=20> (дата обращения: 28.11.2013).

третах. Изменилась реальность: «Третья черта не удивит тех, кто изучает дневники Вашингтона. Он покидал Маунт-Вернон в печали. Его мысли были наполнены тяжелым предчувствием, когда он двигался в направлении Нью-Йорка, чтобы стать первым Президентом правительства нового типа, которое, как все надеялись, должно было сформировать из тринадцати штатов действенный союз. В то время как люди в городах и поселениях, через которые он проезжал, встречали его аплодисментами, произносили речи, воздвигали арки и осыпали цветами, Вашингтон думал о сложностях и угрозах стоящей перед ним задачи» [16, р. 14]. В дальнейшем эта черта в облике Дж. Вашингтона будет проявляться все более рельефно, однако искусство не сразу найдет ей соответствующее воплощение вне милитаризованного героического ореола, которое позволило бы сохранить тот же высокий пафос в рамках новой, гражданской иконографии. И самое важное: нужно было найти выражение не только внешней, но и внутренней эволюции Дж. Вашингтона, создав своего рода эвфемизм для старения, неуверенности и усталости, не замечать которые становилось все сложнее.

III. Проблема гражданского образа

Период, начало которому было положено переизбранием Вашингтона на пост президента, представляет для нас особый интерес. Второй президентский срок уже ни в коей мере не был выгоден с точки зрения амбиций — переизбрание не могло принести новой славы, зато вполне могло нанести урон репутации. Однако страна все еще нуждалась в стабильности, и Вашингтон оставался единственной кандидатурой и в 1793 году. Нежелание переизбрания оказалось обоснованным: как почти столетие спустя отмечал Д. Эйзенхауэр, «Джорджа Вашингтона во время второго срока широко осуждали и принижали его качества» [31, р. 432]. Достаточно скоро президент даст понять, что этот срок станет для него последним, и уже с весны 1796 года начнет готовить прощальное послание к нации. Осознание близящегося ухода «отца страны» проникает и в искусство. Именно 1794–1796 годы станут временем активизации художников, стремящихся запечатлеть президента. То, что такой активности не наблюдалось до этого времени, объясняется еще и усилившимся нежеланием Вашингтона позировать. В 1792 году он напишет: «Я так сильно устал от визитов этих людей (художников — *Н. А.*), чей интерес я по тем или иным причинам должен был удовлетворять, что вот уже два года, как я отвечаю отказом на просьбы о позировании со стороны любого из них» [32, р. 9].

Возможно, эта пауза оказалась к лучшему. Вряд ли американские художники смогли бы изобрести такую подачу образа, при которой Вашингтон-президент, которому, по словам Джефферсона, «слишком недоставало грамотности, образованности и начитанности» [11, с. 10], не уступал бы по своей значимости и величию Вашингтону-полководцу. Между тем, ситуация усугублялась: «Вашингтон метался в эти летние и весенние месяцы 1792 года. Он уезжал в Маунт-Вернон, возвращался в Филадельфию. Дряхлел на глазах, филадельфийцы недоверчиво покачивали головами, видя ссутулившегося, молчаливого президента за стеклами кареты. На заседаниях кабинета он пытливо вглядывался в лица министров — на них был написан приговор — переизбираться! Только в этом кабинет был единодушен» [27, с. 336]. Так фигура «отца нации» обогатилась наряду с военной еще и особой гражданской героикой: «Как Цинциннат, он принес в жертву свою личную жизнь и благополу-



Рис. 6. Уильям Уильямс. Джордж Вашингтон. 1794. Массонская ложа Александрии, Вирджиния. Бумага, пастель. 71,1×55,8

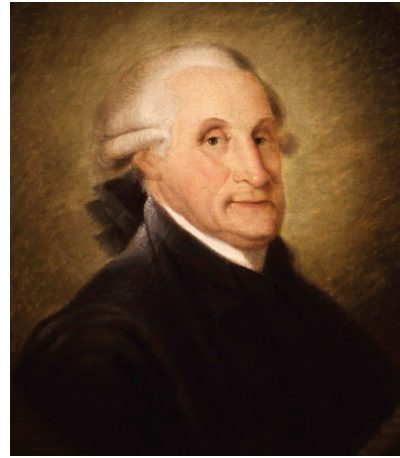


Рис. 7. Кристиан Галлагер. Джордж Вашингтон. 1789. Собрание исторического общества Массачусетса, Бостон. Х., м. 77,2×63,2

чие, рискуя своей славой и здоровьем, чтобы служить нации» [33, р. 706]. Искусство же все еще не могло найти для этой идеи соответствующего живописного решения, но и пользоваться дальше привычным шаблоном становилось затруднительно.

Одним из первых сложность этой дилеммы испытал на себе в 1794 году **Уильям Джозеф Уильямс** (1759–1823). Портрет (рис. 6) был написан по заказу масонской ложи, поэтому художник, очевидно, стремился прежде всего точно изобразить наряд и знаки отличия, а не лицо модели. Тем не менее, обозначенный нами конфликт виден и здесь.

В 1999 году Национальная Галерея Портрета осуществила выставку, приуроченную к двухсотлетию со дня смерти Дж. Вашингтона. Одним из принципов составления экспозиции было соседство широко известных картин с работами, знакомыми только специалистам. Впечатление публики и критиков оказалось достаточно сильным: «Неужели усталый, угрюмый пожилой джентльмен с масонскими регалиями на покатых плечах, изображенный Уильямом Уильямсом, это тот же улыбающийся добродушный дядечка, которого в 1789 году на концерте в Кингс Чепел запечатлел на своих эскизах, а позже перенес на полотно Кристиан Галлагер¹⁰?» [34, pp. 110–111] (рис. 7). Болезненность, с которой приходилось отказываться от привычной схемы, ощущается даже сегодня.

Практически синхронно с Уильямсом портрет Дж. Вашингтона в гражданском облачении напишет недавно прибывший в Америку шведский художник **Адольф Ульрик Вертмюллер** (1751–1811). Этот портрет¹¹ демонстрирует, насколько разными в глазах местных американских и приезжих европейских художников оказывалась

¹⁰ Амандус Кристиан Галлагер (1759–1826) — датский художник и скульптор, с 1786 года живший и работавший в США.

¹¹ Адольф Ульрик Вертмюллер. Портрет Джорджа Вашингтона. 1794. Художественный музей, Филадельфия. Х., м. 64,4×53,7. URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/82081.html> (дата обращения: 28.11.2013).

роль Дж. Вашингтона и его личность. Вертмюллер не станет писать Дж. Вашингтона в военном мундире, а главное, избежит той серьезности, переходящей в суровость, которая была характерна для местной традиции. На полотне изображен не стоик, титан мысли и опора государства, а обычный человек средних лет, спокойно и пронищательно смотрящий на зрителя; на некоторых репликах Вашингтон даже чуть заметно улыбается. Видимо, именно это заставило Рембрандта Пила впоследствии указать на то, что «в изображении верхней части лица есть определенные успехи, однако нижние сегменты никоим образом не передают характер» [35, р. 207].

Все эти попытки, конечно, приближали появление нового образа великого современника, однако делали это чересчур медленно — Дж. Вашингтон покидал пост президента, и Америка рисковала так и не получить соответствующего изображения. Для художественного прорыва нужен был исполнитель, авторитет и мастерство которого позволили бы справиться с объективными сложностями и догматом традиции. **Гилберт Стюарт** (1755–1828), справедливо считающийся сильнейшим американским художником эпохи, в отношении Дж. Вашингтона находился практически в том же положении европейского мигранта, как Пайн и Вертмюллер, поскольку с 1775 года жил и работал в Лондоне. В Америку художник вернется спустя 17 лет с «заветным желанием написать портрет Вашингтона» [26, р. 318]. Как свидетельствует американский критик, Стюарт «не придавал значения композиции и живописности картины, богатству красок или показательной технике, но имел потрясающее понимание характера» [36, р. 121], а потому Вашингтон, чье имя «отождествлялось с величием души и патриотизмом, превосходящим образцы Древнего Рима» [26, р. 318], был для него желанной моделью. Таким образом, впервые можно было ожидать появления психологического портрета.

И несмотря на то, что Вашингтон оставался для художника сложной моделью, а Стюарт «совершенно терял самообладание» [36, р. 118] в присутствии живой легенды, полотно было создано. Получивший по имени своего первого владельца обозначение

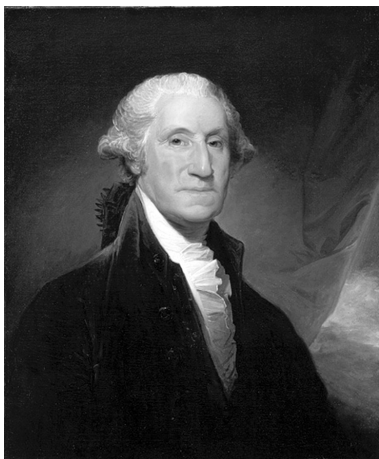


Рис. 8. Гилберт Стюарт. Джордж Вашингтон (портрет Гиббс-Чаннинг-Эвери). 1795. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Х., м. 76,8×64,1

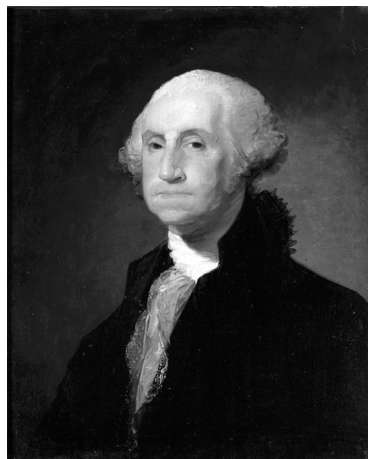


Рис. 9. Гилберт Стюарт. Джордж Вашингтон (портрет Пеннингтон). 1796. Галерея искусств Коркоран, Вашингтон. Х., м. 73×60

тип «Воган», погрудный портрет считается наиболее точным изображением Дж. Вашингтона среди всех работ Стюарта. Однако именно эта первая попытка воплотить на холсте психологический образ великого человека не понравилась самому художнику настолько, что он даже хотел уничтожить полотно. Как замечает О. Ларкин, своеобразие черт лица и крайняя замкнутость Вашингтона «подавили характерную для Стюарта живость образа и легкость мазка» [20, р. 192]. Нам сложно согласиться с этой формулировкой, поскольку по своему содержательному потенциалу портрет 1795 года видится значительно более сильным, чем более поздние варианты. Особенно ярко это проявилось в копии, известной как портрет Гиббс-Чаннинг-Эвери (рис. 8).

Центральным элементом портрета являются плотно сжатые губы, делающие общее выражение лица чуть ли не надменным и даже презрительным, что, конечно, не отвечало целям картины. Вероятно, именно такие копии повлияли на оценки советских историков искусства, описывавших Вашингтона на полотнах Стюарта как «грубоватого немолодого человека с крупными чертами лица, с уверенным и властным взглядом» [37, с. 307]. Эту оценку можно признать верной лишь в отвлеченном смысле. На наш взгляд, данная психологическая характеристика соответствует конкретному периоду времени в жизни Дж. Вашингтона, и именно этот образ генерала является наиболее выигрышным. Т. С. Юрьева справедливо отмечает: «Портрет лишен даже тени идеализации, величественен в своей композиционной простоте и ясности, глубоко реалистичен. Такого мощного гимна независимости личности еще не существовало в американском портрете» [12, с. 74]. Однако сам Стюарт не был в полной мере удовлетворен и продолжал поиск. Всего художником было написано более 30 вариантов «Вогана», многие из которых за счет практически неуловимых формальных отличий существенно меняют восприятие героя. Как нам кажется, это могло быть одной из причин, почему Стюарту не нравился первый портрет — ему не удалось создать единого стабильного образца. Портрет получился чрезмерно «неустойчивым» и подвижным — проблема, которую в начале своей «серии» 20 лет назад пытался решить Чарльз Пил, повторилась.

Эта вариативность будет нивелирована художником в работе 1796 года, давшей начало типу «Афениум» (рис. 9).

На портрете, созданном год спустя после первой попытки, облик Вашингтона представляется «сглаженным» и, на наш взгляд, упрощенным по отношению к портрету 1795 года. Однако главного Стюарту добиться удалось: образ абсолютно стабилен и отвечает задаче — создание портрета «отца нации». Художник меняет положение источника света и его интенсивность. Вследствие этого глаза оказываются в легкой тени, за счет чего уходит та пронзительность взгляда, которая была на «Вогане». Также Стюарт растягивает и смягчает складку губ, что позволит снять внешнее напряжение. Этот образ оказался понятнее и удобнее как самому художнику, так и публике. Портрет будет настолько ясно воспринят и прочувствован современниками, что его влияние «закрепит в общественном сознании вступление Вашингтона в преклонный возраст и укажет на его скорый окончательный уход в отставку» [38, р. 1]. Американские историки искусства резюмируют: «Хотя Вашингтон был стар и болен, Стюарту удалось перекрыть это аурой спокойствия и величия, благодаря чему эта картина, не являясь, по общему признанию, точной, стала самым известным полотном, изображающим Вашингтона Старейшиной Государства и Отцом Своей Страны» [16, р. 1]. Гражданский образ был найден.

Эта заслуга Стюарта несомненна. Однако у нас вызывает сожаление, что условное звание наиболее удачного среди портретов Дж. Вашингтона кисти Стюарта занимает именно «сглаженный» «Афениум», а не пронзительный в своем психологизме «Воган», который, как нам кажется, не только сильнее с формальной точки зрения, но и более точно отвечает условиям задачи — создать героический образ Вашингтона-президента. Именно здесь художник наилучшим образом воплотил открытый им механизм героизации, который был уже известен искусству эпохи Возрождения. Согласно М. Андронниковой, на этом принципе строится последний автопортрет Леонардо да Винчи: «Да, он был правдив и по отношению к себе, Леонардо: как сурово передал он когда-то прекрасные, а теперь жестоко изменившиеся черты — лысый череп, одутловатое лицо с отеками под глазами, опустившийся нос, искривленная линия рта. Но огромные светлые глаза Леонардо, его свинцово-тяжелый, властно устремленный на мир и в себя взгляд, кажется, соизмеряет несоизмеримое <...> неистовая сила страсти этого взгляда, брезгливое выражение скептически, даже презрительно сжатых губ и жестокие приметы старости, то есть близость физического конца брэнного тела предвещает начало — начало бессмертия» [39, с. 76–77]. И хотя сугубо внешнего сходства между этими картинами немного, но принцип их высказывания абсолютно схож — путь в настоящую славу, сохраняющуюся в веках, лежит не через внешний блеск, но через преодоление собственной ущербной телесности. А преодолевая время при жизни, Дж. Вашингтон как будто выходит в безвременье и после смерти.

Однако вместо оттачивания психологической характеристики Стюарт продолжал унифицировать образ в дальнейших вариациях «Афениума»: «В этих репликах отчетливо прослеживается тенденция сглаживания линий и смягчения экспрессии, в результате чего выражение лица становится аристократически утонченным, милостивым и благостным. Он (Стюарт — Н. А.), судя по всему, следует за общественным мнением подобно тому, как современный фотограф ретуширует негативы, чтобы убрать все, что расходится с необходимым радующим глаз результатом» [14, р. 10]. Но даже все эти усилия не всегда обеспечивали успех — соответствовать мифологизированным ожиданиям публики было крайне непросто. Сохранился комментарий, данный старым сослуживцем Вашингтона: «Несмотря на известный по портретам Стюарта и времени президентства одеревенелый, холодный и отчужденный образ, к солдатам Вашингтон всегда относился тепло и по-отечески» [40, р. 62]. Иными словами, перед нами своего рода протест очевидца, не принимающего новый облик знакомого героя. Это не значит, что портреты Стюарта не правдивы, но закрепленный ими образ вступает в конфликт с мощной мифологемой нестареющего воина, «отца солдат», слишком прочно вошедшей в общественное сознание.

Третьей группой портретов Дж. Вашингтона кисти Стюарта стал так называемый тип «Лэндсдаун», к которому относится нехарактерный для Стюарта парадный портрет Вашингтона 1796 года¹². Эта картина стоит особняком в творчестве художника, представляя собой возврат к символизму классицистических полотен. В сущности, данный тип портретов является компиляцией: голова, по свидетельству Р. Пила, была скопирована из «Афениума» [35, р. 207], фигура написана не с натуры,

¹² Гилберт Стюарт. Джордж Вашингтон (портрет Лэндсдаун). 1796. Национальная портретная галерея, Смитсоновский институт, Вашингтон. Х., м. 247,6×158,7. URL: <http://www.georgewashington.si.edu/portrait/index.html> (дата обращения: 28.11.2013).

а задний план мог меняться в зависимости от характера заказа. Механизм воздействия этой картины, получившей большое распространение, лежит не в области искусства в строгом смысле, а в рамках мифа, где он решает очень важную для американцев того времени задачу — вписывает Америку и ее главный символ в контекст мировой культуры и Античности как ее базиса. Америка и идентифицирующий национальный герой Дж. Вашингтон мыслились кульминационной точкой этого развития и в свою очередь бесконечно возвышались за счет установления такой преемственности. Так рождается национальная гордость. Америка больше не «иной путь» эволюции западной цивилизации, она — ее триумф и кода.

На этом поиск визуализации главного героя ранней истории США фактически будет завершен. Отошедший от дел Пил сумеет договориться с Вашингтоном еще об одном позировании, результатом которого станет откровенно повторяющая «Афениум» картина самого Пила¹³ и серия эскизов его сына Рембрандта, унаследовавшего индустрию отца. Именно он в XIX веке будет создавать окончательное и абсолютное универсальное воплощение Вашингтона¹⁴.

В 1799 году Дж. Вашингтон умер, оставшись в полном смысле фигурой века Просвещения и его героем. Две линии — вневозрастной герой-воин и противостоящий ущербности человеческой природы государственный муж — так и не образовали преемственности, оставшись параллельными. Первая содержательно гораздо проще и ориентирована на более широкую аудиторию. Именно здесь, в пророчески спокойных круглолицых фигурах отражена уверенность американцев в себе, в своей избранности и неминуемом конечном успехе. В них же заложена база для высочайшего, где-то даже слепого патриотизма.

Вторая линия требует гораздо больше работы мысли, в ней есть доля сомнения — в том числе и в себе. Но все это перечеркивается преодолением, несгибаемой волей и вновь — убежденностью в конечном успехе и величии судьбы. Одновременно устанавливается очень лестная и важная для американцев отсылка — связь с наследием античности и ее этическими программами, которые мыслятся как база американской демократии.

Наконец еще одной показательной чертой является массовость такого искусства — явление, часто приписываемое американской культуре XX века. Однако мы видим, что еще двумя столетиями ранее изображения Дж. Вашингтона делают массовыми как содержательно, так и технически.

Благодаря совокупности этих факторов для каждого американца будет существовать свой образ «отца нации». Перед нами лучшая демонстрация истинности возвышенной формулы, выведенной в одной из речей на смерть Дж. Вашингтона:

¹³ Чарльз Уилсон Пил. Джордж Вашингтон. 1795. Коллекция нью-йоркского исторического общества, Нью-Йорк. Х., м. 73,7×60,3. URL: <http://www.nyhistory.org/node/22410> (дата обращения: 28.11.2013).

¹⁴ Надо отметить, что в этой попытке подражания Стюарту Чарльз Пил не был одинок. В 1796 году уже упоминавшийся нами Эдвард Савадж напишет новую версию портрета Вашингтона. Савадж не стал напрямую копировать Стюарта, а стилизовал под «Воган» свою картину 1789 года, о которой мы говорили выше. Савадж несколько скорректировал форму лица, высоту лба и «одед» Вашингтона в одежду, точно повторяющую стюартовский «Воган», но постановка фигуры, взгляд и мимика в целом остались без изменений. См.: Эдвард Савадж. Джордж Вашингтон. 1796. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Х., м. 76,1×63,3. URL: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46007.html> (дата обращения: 28.11.2013).

«First in war — first in peace — and first in the hearts of his countrymen»¹⁵. Вашингтон проникнет в любое сознание и будет принят им в том качестве, которое данному сознанию доступно, это универсальный связующий герой американцев, их идентифицирующий образец.

Показательно, что все отстоящие от этих тенденций картины получили в лучшем случае сдержанные оценки современников и исследователей, даже несмотря на то, что зачастую по формальным признакам выглядят предпочтительнее. Это подтверждает, что миф, созданный во многом при помощи этих изображений, живет и сегодня, обороняя свою собственную стабильность и тем самым — стабильность американских идеалов в целом.

Литература

1. Слезкин Л. Ю. Легенды, утопия, быль в ранней американской истории. М.: Наука, 1981. 160 с.
2. Schwartz B. George Washington and the Whig Conception of Heroic Leadership // *American Sociological Review*. 1983. Vol. 48. No. 1. P. 18–33.
3. Brunner R. D. Myth and American Politics // *Policy Sciences*. 1994. Vol. 27. No. 1. P. 1–18.
4. Каули М. Дом со многими окнами / пер. с англ. М.: Прогресс, 1973. 316 с.
5. Федералист. Политические эссе А. Гамильтона, Дж. Мэдисона и Дж. Джея / пер. с англ. Н. Яковлева, М. Шерешевской, Э. Осиповой. М.: Прогресс — Литера, 1994. 568 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.
7. Томас Джефферсон о демократии / сост.: С. К. Падовер. СПб.: Лениздат, 1992. 335 с.
8. Wender D. The Myth of Washington // *Arion, New Series*. 1976. Vol. 3. No. 1. 71–78 p.
9. Барм Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 72–130.
10. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 704 с.
11. Согрин В. В. Основатели США: исторические портреты. М.: Наука, 1983. 176 с.
12. Юрьева Т. С. Портрет в американской культуре XVIII века. СПб.: Бельведер, 2001. 104 с.
13. Zeller J. T., Mackey J. Art and the Social Studies // *The High School Journal*. 1980. Vol. 63. No. 8. P. 323–325.
14. Sherman F. Early American Portraiture. New York: Blom B., 1972. 65 p.
15. Ellis J. J. Seine Exzellenz George Washington. München: C. H. Beck, 2005. 386 S.
16. Richardson E. A Penetrating Characterization of Washington by John Trumbull // *Winterthur Portfolio*. 1967. Vol. 3. P. 1–23.
17. Portraiture of Washington: Being an Appendix to the Custis' Recollections and Private Memoirs, Etc. // *The Crayon*. 1855. Vol. 2. No. 25. P. 388–389.
18. Sellers Ch. C. Charles Willson Peale's Portraits of Washington // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1951. Vol. 9. No. 6. P. 147–155.
19. Brooks Ch. Charles Willson Peale: Painting and Natural History in Eighteenth-Century North America // *Oxford Art Journal*. 1982. Vol. 5. No. 1. P. 31–39.
20. Larkin O. Art and Life in America. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 557 p.
21. Bickham T. O. Sympathizing with Sedition? George Washington, the British Press, and British Attitudes during the American War of Independence // *The William and Mary Quarterly*. 2002. Vol. 59, No. 1. P. 101–122.
22. Charles Peale Polk: George Washington // *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.109.81> (дата обращения: 28.11.2013).
23. Jacobs P. L. John James Barralet and the Apotheosis of George Washington // *Winterthur Portfolio*. 1977. Vol. 12. P. 115–137.
24. The Thomas Jefferson Papers Series 1. General Correspondence. 1651–1827. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.mss/mtj.mtjbib001093> (дата обращения: 28.11.2013).
25. Wainwright N. The Powel Portrait of Washington by Joseph Wright // *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*. 1972. Vol. 96, No. 4. P. 419–423.

¹⁵ «Первый на войне, первый в мирное время, первый в сердцах своих сограждан». Широко известная формулировка из речи на смерть Вашингтона, принадлежащая Генри Ли (Henry Lee).

26. *Irving W.* The Life of George Washington. Vol. 5. New York: G. P. Putnam, 1859. 456 p.
27. *Яковлев Н. Н.* Вашингтон. М.: Молодая гвардия, 1973. 400 с.
28. *Müller M.* Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf. Berlin: Akademie Verlag, 1997. 443 S.
29. Original Portraits of Washington // *Cosmopolitan Art Journal*. 1857. Vol. 2, No. 1. P.24–26.
30. *Meschutt D.* Life Portraits of George Washington // *George Washington: American Symbol*. New York: Hudson Hills Press, 1999. P.25–39.
31. *Hoxie R. G.* Considerations on President's Day // *Presidential Studies Quarterly*. 1991. Vol. 21. No. 2. P.431–432.
32. *McClafferty C.* The Many Faces of George Washington: Remaking The Presidential Icon. Mineapolis: Carolrhoda Books, 2011. 120 p.
33. *Lingren J. M.* Pater Patriae: George Washington as Symbol and Artifact // *American Quarterly*. 1989. Vol. 41. No. 4. P.705–713.
34. *Schulz C.* Exhibiting George Washington // *The Public Historian*. 2000. Vol. 22. No. 2. P.109–115.
35. *Peale R.* Reminiscences. Adolph Ulric Wertmuller // *The Crayon*. 1855. Vol. 2. No. 14. P.207.
36. *Isham S.* The Gibbs-Channing-Avery Portrait of Washington // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1907. Vol. 2, No. 7. P.118–121.
37. История зарубежного искусства / под ред. М. Т. Кузьминой, Н. Л. Мальцевой. М.: Искусство, 1971. 360 с.
38. *Rasmussen M. W. St., Tilton R.* George Washington — the Man Behind the Myths. New York: University Press of Virginia, 1999. 328 p.
39. *Андронникова М. И.* Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. 326 с.
40. The Revolution Remembered: Eyewitness Accounts of the War for Independence / Ed. by Dann J. C. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 446 p.

Статья поступила в редакцию 5 декабря 2013 г.

Контактная информация

Аграновский Никита Сергеевич — магистр; pasto_dezute@mail.ru

Agranovskii Nikita S. — Post-graduate student; pasto_dezute@mail.ru