

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.035(73)

Н. С. Аграновский

«THE KING IS DEAD. LONG LIVE THE KING!»: ЭВОЛЮЦИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МИФА О ДЖОРДЖЕ ВАШИНГТОНЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ США XIX ВЕКА¹

Санкт-Петербургский государственный университет,
факультет Свободных искусств и наук (Смольный институт),
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Галерная ул., 58–60

Миф о Джордже Вашингтоне как идентифицирующем герое Америки не только не прекратил свое существование со смертью «отца нации» на рубеже XVIII–XIX вв., но и получил новый мощный импульс к развитию — в том числе в живописи. Рассматриваемые в настоящей статье произведения изобразительного искусства зафиксировали переход от изображения Вашингтона как реальной фигуры к художественному воспроизведению чистой мифологемы «отца нации», включившей в себя символическое воскрешение, обожествление и уподобление персоналиям античной и библейской истории. Сакральность Вашингтона, избыточность которой многими осознавалась, тем не менее сохранит свои позиции в общественном сознании на протяжении всего XIX столетия и будет настолько устойчивой, что даже попытки противодействия ей через возвращение Вашингтону черт обычного человека примут форму мифа — единственного «языка», которым Америка могла говорить о своем символе. Библиогр. 50 назв. Ил. 9.

Ключевые слова: Джордж Вашингтон, миф и мифология, историческая живопись, искусство США, XIX век.

“THE KING IS DEAD. LONG LIVE THE KING!”: EVOLUTION AND FUNCTIONING OF THE MYTH OF GEORGE WASHINGTON IN THE PICTORIAL ART OF THE USA IN THE 19th CENTURY

N. S. Agranovskii

St. Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences (Smolny college),
58–60, Galernaya ul., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

The myth of George Washington as an identifying hero of America not only survived “the Father of the Nation” himself at the turn of 18th–19th centuries, but received a new powerful development impulse — including the same in painting. Works of visual art considered in this article recorded a transfer from portrayal of Washington as a real person to artistic reproduction of a pure “the Father of the Nation” mythologem which included symbolic resurrection, deification and likening to personals of ancient

¹ Настоящая статья является второй в серии публикаций автора на тему мифа о Джордже Вашингтоне в изобразительном искусстве США XVIII–XX вв. См.: Аграновский Н. С. Конструирование мифологемы национального героя в прижизненных портретах Джорджа Вашингтона // Вест. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 2. С. 53–72.

and scriptural history. Washington's sacred status, which was considered surplus by many, nevertheless maintained its position in public conscience throughout the 19th century and would be so settled that even attempts to oppose it through returning to Washington features of an ordinary person, so-called "rehumanization", would take form of a myth — the single language in which America could speak about its symbol. Refs 50. Figs 9.

Keywords: George Washington, myth and mythology, history painting, art of the USA, 19th century.

Большинство исследований, так или иначе затрагивающих тему Дж. Вашингтона в общественном сознании, культуре или идеологии США XIX в., неизменно открываются описанием и толкованием того феномена, которым для Америки стала смерть Генерала Революции и последовавшие за ней траурные мероприятия. Действительно, помимо своего объективного значения конца жизненного пути первого президента, эти события обнажили ряд сущностных явлений, затрагивавших разные сферы американского социума. Редко проявляющиеся во всей своей полноте напрямую, в виде знаков они рельефно проступают в мифологии — этой, говоря словами Ф. В. Шеллинга, «судьбе народа» [1, с. 57], определяющей его историю. «Отражая потребности и желания, которым они должны были отвечать, — пишет Э. Лэнжел, — эти мифы говорят о нас больше, чем о Вашингтоне. В XXI веке, как и в XIX, американцы определяют себя в точном соответствии со своими знаниями — верными или неверными — об Основателе»² [2, р. xviii]. Характер этих знаний находится в тесной связи с искусством, которое оказывается одновременно как их пассивным фиксатором, так и активным создателем. Т. С. Юрьева справедливо отмечает: «История американской портретной живописи ярко демонстрирует, как много в ее жизнеспособности зависит от самой модели. В ее развитии были десятилетия, когда художники так и не могли найти портретный образ, который бы соответствовал их нравственным и духовным потребностям» [3, с. 163]. Вашингтон же остается такой моделью всегда — в период расцвета портретной живописи и во время ее упадка, при жизни и после смерти.

Сообщение о кончине «отца нации», наступившей 14 декабря 1799 г., распространялось медленно. В каждом городе, где становилось известно о печальном событии, газеты выходили с траурным объявлением или некрологом. Бостонская «Массачусетс Федералист» 25 декабря публикует «Прощальное послание» Вашингтона, сопроводив текст таким комментарием: «Горькая утрата, покрывающая скорбью эти строки, дает нам повод еще раз вспомнить о Наследии, оставленном Отцом Нации своим детям. Это жемчужина мудрости, отныне ставшая бесценной. Пусть каждый, умеющий читать, прочтет ее; и да прочтет так громко, чтобы все, кто есть в доме, услышали и получили наставление. Нашего Вашингтона больше нет» [4, р. 154].

В сущности, такое прославление Дж. Вашингтона как «отца нации» началось еще с момента его назначения командующим силами восставших колоний, поскольку абстрактная идея революции нуждалась в персонификации. «Вкладывая свои сильные чувства в Вашингтона, в этот "конкретный объект", прекрасно знакомый каждому, — отмечает Б. Шварц, — люди превращали его в сакральную сущность. Трансформация была внезапна и кардинальна, поскольку запускавшие ее чувства были резкими и сильными. Эти чувства были невосприимчивы к определенным

² Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

острым граням реальности» [5, р. 18]. О скорости, с которой протекал данный процесс, писал Д. Бурстин: «Обожествление, в европейской истории потребовавшее бы веков, здесь совершилось за десятилетия» [6, р. 59]. Столь же стремительно нарастала, возводя «отца нации» на новые высоты, и интенсивность этого всеобщего эффекта: «Солнце опускалось за горизонт, Alas! Сын Славы ушел навсегда. Но нет — имя ВАШИНГТОНА, Президента и Генерала Америки — восторжествует над смертью! Немеркнувшее сияние его СЛАВЫ будет освещать грядущие века!» [7, р. 102]. Практически теми же категориями оперирует автор «Здравого смысла» Т. Пейн: «ПОБЕДИТЕЛЬ ВРЕМЕНИ, он торжествует над смертностью; ГЛАШАТАЙ РАЯ, он вернулся с благой вестью своей миссии; ОТЕЦ СВОЕГО НАРОДА, он возвысился до того, чтобы ратовать за него пред лицом Бога на небесах» [8, р. 55]. По своему характеру и интенсивности эти чувства схожи с религиозными, а порожденный ими объект — с воплощением божества, но это божество своеобычно. «Речь идет о Едином, которое превращается в множественность по мере нисхождения в мир творения. Эта квазирелигиозная структура по-своему отражает общий распад сакрального на излете эпохи Просвещения. Сакральное в итоге переносится на сферу политики и этики. При этом трансцендентные категории вселенского добра и зла, участвующие в христианской эсхатологической драме, проецируются отныне на индивидов, которым приписываются гипертрофированные пороки и добродетели» [9, с. 469].

Аккумулировав в себе такой набор добродетелей в их наилучшем проявлении, а также ассоциированных с ним социальных функций и идеологических конструктов, Вашингтон оказался практически не воспроизводимым объектом для живописи. Рамки человеческой телесности стали слишком узки. Портреты, уже при жизни «отца нации» создававшиеся в противоборстве идеализации и реальности, с этого момента окончательно перестали быть способными воплотить его образ. Но смерть Вашингтона в то же время отчасти решила эту проблему, сняв вопрос подобия. Изображение больше не должно было соотноситься с физическим обликом «отца нации» и даже более того — могло игнорировать его, воспроизводя лишь связанные с ним установки. Американцы дали волю чувствам и попытались воплотить все то, для чего Вашингтон служил символом. Миф, таким образом, порвал связи с реальностью человеческой природы и вырвался на свободу. Теперь «отец нации» мог изображаться в любом виде и качестве.

Визуальная форма, которую этот миф принял в первое время после смерти Вашингтона, была достаточно традиционной для европейской культуры, но не слишком типичной для Нового Света. Без символа революции и Спасителя страны американцы почувствовали себя незащищенными, брошенными в своем сиротстве на произвол судьбы и не захотели с этим мириться. «Отец нации» должен был остаться с ними, пусть и в ином качестве. Это желание воплотилось в серии гравюр, объединенных вынесенной в название темой «апофеоза Вашингтона» — воссозданной Ренессансом древнеримской практики обожествления императора или героя.

На гравюре работы **Джеймса Беррелета** (1747–1815) (рис. 1) эта античная программа соединилась с христианской традицией и дала мощный результат — Вашингтон восстал из мертвых. Причем перед нами не абстрактная идея бессмертия, а прямая параллель с Иисусом Христом, подтверждающаяся типичной иконографией Воскрешения, — в частности, склонившиеся фигуры Свободы и Индейца (символ Нового Света) на переднем плане есть не что иное, как спящие солдаты, охранявшие



Рис. 1. Джеймс Беррелет. Апофеоз Вашингтона. 1802. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Гравировка, металл. 61,2×47



Рис. 2. Сэмюел Мур. Апофеоз Джорджа Вашингтона. 1830. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Гравировка, бумага. 58,8×45,1

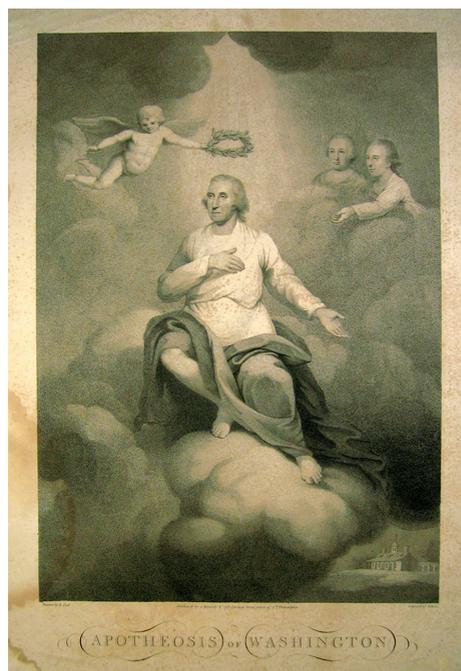


Рис. 3. Дэвид Эдвин. Апофеоз Вашингтона. 1800. Национальная портретная галерея. Гравировка, бумага. 53,3×37,46

тело Христа после погребения [10, p. 125]. Единственное, по мнению П. Джейкобса, что отличает Вашингтона от Сына Божьего — потребность в поддержке. На небо его влекут Бессмертие и Отец-Время, следовательно, он не всемогущ, что может служить прекрасным символом двоякой природы Вашингтона в глазах американцев и новым витком противостояния «идеального» и «реального» в его восприятии.

Таким образом, мифологизация Вашингтона включила в себя приукрашивание его смерти, чтобы представить ее в виде евангелических христианских сцен [11, p. 91]. История воскрешения Вашингтона-Спасителя найдет свое продолжение в работе малоизвестного художника **Сэмюэла Мура** (рис. 2). Гравюра снабжена комментарием, дающим авторскую трактовку символизма. Из-за фигуры Вашингтона, увлекаемого на небеса Верой, Любовью и Надеждой, исходят лучи света, один из которых падает на Колумбию, а другой «озаряет лица и ободряет души Штатов-Сирот, в скорби распластавшихся на его могиле». Это уже упоминавшееся выше чувство сиротства симптоматично — общество все еще нестабильно, вера в успех новой политической системы зыбка. Именно об этом в отношении Древнего Рима, где практика апофеоза получила наибольшее распространение, говорит Й. Хейзинга. При всех достижениях государства «основания [его] политической структуры оставались архаичными. Ее признанное право на существование опиралось на почву сакральной зависимости. Как только власть полностью попадала в руки какого-либо политического искателя счастья, его персона и факт его господства сейчас же возводились в степень священных. Он становился “Августом”, носителем божественного могущества и божественной сущности, спасителем и возродителем державы, несущим ей благополучие и мир, дарителем и гарантом процветания и изобилия. Все робкие жизненные чаяния первобытного племени проецируются на властителя, на которого взирают отныне как на епифанию божества. Все это сплошь первобытные представления в новых одеждах. Фигура героя-культуртрегера из дикого племени оживает в новом облике в отождествлении Принцепса с Геркулесом и Аполлоном» [12, с. 281].

Наконец, финальную точку в переселении Вашингтона в «Небесный Иерусалим» можно обнаружить на гравюре **Дэвида Эдвина** (1776–1841) (рис. 3). Наименее пышная и насыщенная аллегориями, она знаменует окончательное приобщение «отца нации» к небожителям: «Вашингтон занял место центральной фигуры ангела-хранителя, а путти на заднем плане трансформированы в революционных генералов» [13, p. 10]. Эти военачальники, погибшие на раннем этапе войны, в сочетании с аналогией с Христом отражают крепнущую идею о национальных мучениках, отдавших жизнь ради отечества. Взаимодействие христианской символики, утверждающей богоизбранность нации, и древнеримских аллегорий, делавших события Античности и современности подобными и равновеликими, исключило весь диалектизм из восприятия Вашингтона современниками. На долгие годы «отец нации» стал «не просто символом, а полубогом; факты больше никого не интересовали» [14, p. 51].

Естественным образом в начале столетия Вашингтон также примет на себя функцию нравственного ориентира: «В 1800-х американцам было свойственно толкать и пихать друг друга в общественных местах, а также царило полное пренебрежение к правилам приличия. Этот упадок нравов отнюдь не ограничивался местами общего пользования. Драки неоднократно вспыхивали в Конгрессе и legislатурах» [15, p. 486]. Вследствие этого было принято решение заказать для зала заседаний портрет Вашингтона работы Г. Стюарта, поскольку «есть ли лучший способ при-

звать членов легислатуры к порядку, чем вззирающий на них Джордж Вашингтон?» [15, р. 486]. Прославление «отца нации» в политической риторике не теряло силы и в дальнейшем, став в 1810-х годах ее непременным атрибутом: «Джордж Вашингтон и его современники, разумеется, уже были вознесены на пьедестал, и время от времени им платилась необходимая дань уважения, но отныне американские ораторы наперегонки стали обожествлять их» [16, с. 74].

Вместе с тем, сохраняя постоянное присутствие в умах американцев, которые, по словам известного романиста и критика Чарльза Брокдена Брауна, «пожалуй, больше, чем европейцы, славятся своей предприимчивостью и общей увлеченностью всевозможными видами деятельности, связанными с обогащением и накопительством» [17, с. 35], культ «отца нации» также стал обнаруживать следы меркантилизации и превращения в китч. Первую статью дохода — биографии и анекдоты о Вашингтоне — открыл незабвенный литератор «пастор» Мейсон Уимс, подошедший к делу не просто с холодной головой, но и с редким цинизмом. Закончив один из своих «трудов» об «отце нации», он писал своему агенту: «Иди своим путем, старый Джордж. Умри, когда захочешь... [Книга] будет продаваться как горячие пирожки. Я сделаю огромное богатство и популярность на этом» [6, р. 95]. Вторым бесперебойным источником денег были изображения первого президента. Еще в 1792 г. сам Вашингтон с раздражением объяснял причины своих отказов позировать: «Эти работы, по моему мнению, стали использоваться наподобие некой валюты людьми, делающими с них оттиски, причем низкого качества, которые потом продаются вразнос и рекламируются для продажи» [18, р. 249]. Ему вторит в своих «Американских письмах» побывавший в США в 1811–1813 гг. П. П. Свиньин. По его свидетельству, Г. Стюарт поставил производство портретов Вашингтона на поток: «Говорят, когда ему нужна в деньгах, он возьмет палитру, и через два дни готов портрет Вашингтонов, и через два дни 100 дол[ларов]. Потому иные его работы весьма неудачны и называются bank note, ассигнациями» [19, с. 101].

Эти тенденции в полной мере проявились в серии портретов Вашингтона кисти **Рембрандта Пила** (1778–1860), воплотившего в себе «активное трудолюбие, любовь к экспериментам и одновременно непостоянство эпохи капитализма, в которой он жил» [20, р. 30]. Его судьба во многом отразила «неопределенность социального и экономического положения художника начала XIX века» [21, р. 15–16], вынужденного подстраиваться под общественные вкусы и искать способы заработка. Будучи сыном Ч. Пила, по его протекции Р. Пил получил возможность написать Вашингтона с натуры и не обманул ожиданий отца — по оценкам критиков, созданный им портрет³ оказался «изумительно исполнен, неожиданно более успешен, в сущности, чем другие его работы этого времени» [22, р. 154]. Действительно, картина поражает четкостью линий, резкость изображения едва ли не чрезмерна, удачен живой переход цвета на скулах, мастерски передана прозрачность кружев шейного платка. Между тем этот портрет также и самый безжалостный к модели — Р. Пил в отличие от Г. Стюарта

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 сносах ссылкам на электронные ресурсы.

Рембрандт Пил. Джордж Вашингтон. 1795. Коллекция института искусств, Детройт. М., х. 74,3 × 63,5. URL: <http://www.dia.org/object-info/20faeaa5-4eaf-4c28-b9fc-af25390be248.aspx> (дата обращения: 27.02.2014).

не спрятал в тень обвисшую кожу щек, собирающуюся под опустившимися углами губ и переходящую в складку под подбородком. Очень реалистично выписав слегка асимметричные глазные впадины и линию бровей, Р. Пил так явно показал свершившийся факт наступления старости, что лишил себя возможности вложить в полотно *идею величия*, создав изображение внешности, лишённое программы.

В следующий раз к фигуре Вашингтона Р. Пил обратится только 28 лет спустя, когда, потерпев после возвращения из Парижа неудачу в попытке утвердить в Америке «высокий стиль», он возьмётся за дело, гарантировавшее одновременно доход, известность и признание. Пользуясь тем, что он был последним художником, кому позировал Вашингтон, Р. Пил начинает работу над «идеальным» портретом первого президента, который бы подводил итог всей истории его живописных отображений.

В 1823 г. после множества пробных вариантов портрет (рис. 4) был написан. По сравнению с работой 1795 г. Р. Пил изменил тон кожи со старчески-розового на уже знакомый нам по прижизненным «героическим» портретам вневозрастной восковой, поддержанный общей охристой гаммой полотна. Художник скорректировал положение источника света, за счет чего в тени оказалась дряблая кожа щек и шеи, а черты лица стали гораздо более четкими, жесткими и волевыми. Многочисленно устремленный вдаль взгляд соответствует задаче картины: полотно не предлагает анализировать личность модели, но дидактически внушает трактовку.

Картина построена как оптическая иллюзия: зритель видит Вашингтона через овальное отверстие в каменной стене. Этот прием не стоит понимать буквально или считать декоративным — перед нами метафора: «Бюст Вашингтона находится во вневременном пространстве, отделенном от пространства зрителя каменной стеной, чья визуальная плотность и толщина указывает на непререкаемость этого человека и его достижений» [23, р. 78]. Таким образом создается понимание принципиально непреодолимой дистанции между объектом и зрителем: Вашингтон выступает как сущность иного, высшего порядка. Однако вынесенный за границу этой рамы край плаща помимо усиления эффекта трюмпля может быть понят как своего рода связь двух семантических уровней изображения. Вашингтон в своем античном величии является не только достоянием истории и вечности, но в определенной, пусть и незначительной, степени принадлежит к тому же пространству, что и зритель, которому повезло жить в одно время с фигурой такого масштаба. Надпись “Patriae pater” не оставляет сомнений в том, что перед нами изображение Вашингтона не как личности, а как исполнителя социальной функции отца народа.

Однако задача, которую сам Р. Пил видел в том, чтобы «приумножить облик Вашингтона» [20, р. 30], не могла быть решена только за счет данного портрета. “Patriae pater” воплощал лишь половину двуединого образа Вашингтона — помимо изображения «первого в мире» требовался еще и аналог «первого на поле боя». В 1823 г. Р. Пил пишет конный портрет Вашингтона⁴, который вполне можно было бы считать исторической картиной, если бы не очевидный дисбаланс в проработке лица и фигуры Генерала в сравнении с другими персонажами. Полотно оказалось неудачным. Фигуры за исключением Вашингтона изображены небрежно, лица приближаются к плоскостным примитивам, композиция не только лишена пафоса и драматиз-

⁴ Рембрандт Пил. Вашингтон при Йорктауне. 1823. Галерея искусств Коркоран, Вашингтон. М., х. 350 × 300. URL: <http://collection.corcoran.org/collection/work/washington-yorktown> (дата обращения: 27.02.2014).

ма, но и вообще сколько-нибудь ясного сюжета. В противовес реализму и свежести американских картин перед нами достаточно плохо исполненный вариант парадного конного портрета с искусственной позой и выражением лица. Неожиданно в центре картины оказывается голова лошади, которая по своим размерам составляет практически половину от всей фигуры Вашингтона и не уступает ей в выразительности. Обращенная в ту же сторону, что и лицо Командующего, морда лошади порождает комический дублирующий эффект. Картина не была принята публикой и осталась непроданной.

Тем не менее именно с этого полотна Р.Пил заимствует тот вариант облика Вашингтона, который ляжет в основу его наиболее растиражированного типа портрета, получившего название “Porthole”, т.е. буквально — «амбразура» (рис. 5). По сути, перед нами все тот же образ, что и в “Patriae pater”. Пусть и в несколько смягченном виде, но художник изображает те же ясно указывающие на возраст намечающиеся складки кожи вокруг рта. “Porthole” и “Patriae pater” должны образовывать пару. Р.Пил действительно решил не только кульминационно завершить обе стратегии прижизненных портретов Вашингтона, но и подвести их к общему знаменателю.

Вместо мрачной торжественности черного бархата Генерал написан в синем с сияющими золотыми эполетами и галунами мундире, прекрасно сидящем на идеально пропорциональном теле — широкие покатые плечи и маленькая голова остались в прошлом. По сравнению с “Patriae pater” художник также убрал практически все сложное обрамление, нивелировав эффект троплѐя. Изменения произошли и в лице: линии подбородка и скул стали тоньше, исчезла тяжелая складка вокруг рта, сделав выражение менее суровым.

Картина была заказана Сенатом, что послужило лучшей рекламой и позволило Р.Пилу поставить изготовление «стандартных портретов» Вашингтона на поток. «Создавая в 1840–1850-х многочисленные копии “Patriae pater”, он исходил из того принципа, что хорошо сделанная копия имеет ту же ценность и значение, что и оригинал. Такая логика могла привести к идее, что “искусство” может создаваться для большего количества людей, чем немногие избранные; в сущности, в плане доступа оно может стать гораздо более демократичным» [24, р.9]. Взаимодействуя с мощным потенциалом мифа о Вашингтоне, массовость таких картин породила куль-

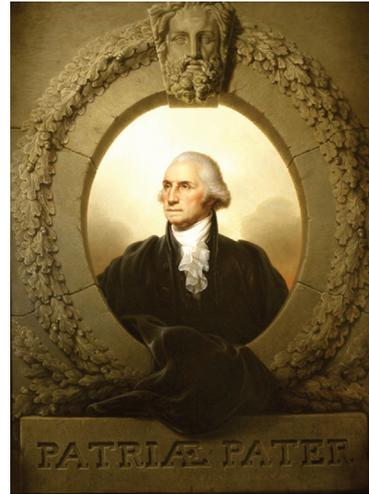


Рис. 4. Рембрандт Пил. Patriae Pater. 1824. Музей Сената США, Вашингтон. М., х. 181,6 × 135,3

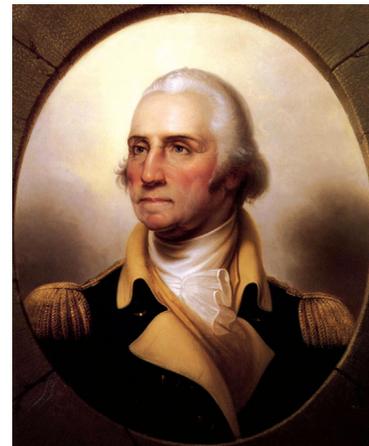


Рис. 5. Рембрандт Пил. Джордж Вашингтон (“Porthole portrait”). Ок. 1846. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. М., х. 91,76 × 73,98

турный феномен: «Важность процесса производства икон Рембрандтом Пилом для эволюции американской культуры будет в новейшей истории подтверждена мощью поп-артистских картин 1960-х и раскрытием представителями этого движения существующего в нашем обществе неизменного интереса к созданию икон» [20, р. 30].

Тем временем технически создавать такие символы становилось проще. Все большее распространение получала не живопись как таковая, а различные виды гравировки и даггеротипы. Менялось «популярное» искусство также и в плане содержания. Пришедшая на смену эпохе президентов-аристократов «джексоновская демократия» способствовала появлению несметного числа жанровых картин, сделавших своей темой повседневность [6, р. 63]. В то же время «поистине “всенародным” достоянием» [25, с. 20] в XIX в. становилась история, а потому Американская революция и ее Генерал как сюжет не утратили своей притягательности. Однако изменения претерпел нарратив, включивший в себя с легкой руки биографов случаи из «реальной» жизни и откровенно фантазийные анекдоты. Парадоксальным образом эти басни, среди которых отдельные стали для Америки знаковыми мифологемами, создавались в целях борьбы с мифом. В их основе лежало желание вернуть Вашингтону человеческое, «заставить мраморную статую дышать». Однако в реальности эта борьба с мифом борьбой не являлась. Миф не смущал большинство американцев, «регуманизация» была лишь реакцией на чрезмерную косность официальной доктрины — в нее необходимо было добавить красок, в то время как сам язык мифологии оставался единственно возможным и желанным.

Вследствие этого история Революции с Вашингтоном как ее центральным героем разделилась на две линии — историю «публичную», «высокую», и историю «частную», «вульгаризированную». «Публичная» история первой половины XIX в. представлена полотнами, заказывавшимися властями США для декорирования правительственных зданий. Фиксируя и воспевая центральные моменты обретения независимости, эти картины не привносили новизны непосредственно в живописное решение облика Вашингтона, но могли быть репрезентативными в иных качествах.

Так, например, в известной работе **Джона Трамбалла** «Вашингтон слагает с себя полномочия командующего» (рис. 6) значим сам выбор сюжета. Полотно, создававшееся Дж. Трамбаллом специально для оформления ротонды Капитолия, должно было отражать один из важнейших моментов Американской революции, в традиции празднования годовщины которой выделяются два основных мотива — военный и политический [26, р. 385]. Рассматривая данные мотивы на примере картин, представленных в Капитолии, Б. Шварц отмечает, что если военные достижения представлены широко, то политические успехи воплощены только в двух картинах: «Подписание Декларации независимости» и «Вашингтон слагает с себя полномочия командующего». Естественно, что батальные сцены выглядят гораздо более впечатляюще, чем изображения политических свершений, но даже на этом фоне полотно Дж. Трамбалла поражает отсутствием явной героики. Это почти что фотографическая фиксация события — Вашингтон занимает центральное положение, его фигура выделена светом, но не более того. И это неслучайно — на полотне нашел отражение тот «обратный» пафос республиканской морали, отрицающей помпезность и роль личности в государстве, идея которого утверждалась отцами-основателями США. В содержании кроется и эрзац-героика картины — отказ Вашингтона от абсолютной власти был восславлен современниками как гражданский подвиг республиканского созна-



Рис. 6. Джон Трамбалл. Вашингтон слагает с себя полномочия командующего. 1824. Ротонда Капитолия, Вашингтон. М., х. 1200 × 1800

ния и принес «отцу нации» титул Цинцинната Америки. В «Оде к Наполеону Бонапарту» (1814) Дж. Байрон, упрекая императора в чрезмерном честолюбии, ставшем причиной его падения и того зла, которое он причинил народам Европы, ставит ему в пример именно первого президента США: «Но есть ли меж великих века, / На ком покоить можно взгляд, / Кто высит имя человека, / Пред кем клеветники молчат? / Да, есть! Он — первый, он — единый! / И зависть чтит твои седины, / Американский Цинциннат! / Позор для племени земного, / Что Вашингтона нет другого!» [27, с. 70].

С иной точки зрения интересна картина **Томаса Салли** (1783–1872) «Переправа Вашингтона через Делавэр» (рис. 7). В начале века создается большое количество исторических полотен, на которых фигурирует Вашингтон, однако все эти картины изображают именно то или иное событие, сцену. Вашингтон может занимать центральное положение, но его образ не предполагает какой-либо глубины и, в целом, эквивалентен по своей проработанности фигурам прочих персонажей. Возможно,



Рис. 7. Томас Салли. Переправа Вашингтона через Делавэр. 1819. Музей изящных искусств, Бостон. М., х. 372,11 × 525,78

одна из причин того, что работа Т. Салли выходит за рамки этой тенденции, состоит в том, что художник всю жизнь специализировался на портретной живописи. «Переправа Вашингтона через Делавэр» стала единственным монументальным полотном, созданным им за карьеру [28, р. 8], а потому резонно предположить, что художник не стал или не смог отказаться от реалий более привычного ему жанра. Картина эклектична: «Если мы хотим понять или скорее прочувствовать все очарование этой картины, мы должны напомнить себе о том, что в жанровой иерархии она принадлежит к *genus mixtum*. Хотя перед нами нечто большее, чем просто портрет, это в то же время все еще не историческая картина. Скорее это, по словам самого Салли из письма Даниелю Пеку, “исторический портрет”» [29, р. 586–587].

С учетом знакового характера сюжета большая заслуга Т. Салли состоит в том, что он сумел избежать крайностей: картина «при всем своем романтизме не мелодраматична, [она] героическая без помпезности и единственная среди всех прочих батальных репрезентаций Генерала претендует на достоверность» [30, р. 193]. В противовес большинству исторических полотен первой половины XIX в. действие на картине Т. Салли оказывается не формальным, а мотивированным. Достаточно тонко переданы привычные идеи исключительности Вашингтона и его непоколебимая уверенность: Т. Салли не стал придавать лицу и фигуре генерала типичное для парадных портретов постановочное выражение и позу, но, наоборот, изменил окружающее пространство. Обрамленный полными резкого движения фигурами, помещенный на фоне неба с темными тяжелыми тучами, Вашингтон представляет собой отчетливую оппозицию всем этим элементам. Всадник на белом коне, выделенный пятном света, излучает спокойствие и уверенность и при этом не выглядит неестественно.

Такое построение картины и трактовка образа были редким примером, противостоящим тенденциям как своего времени, так и последующих эпох, когда портрет Вашингтона «превратился в иероглифический символ патриотизма, лицо, используемое как флаг» [29, р. 592]. Т. Салли сумел изобразить героиню, не сбившись на гипертрофированный пафос, тем самым, пользуясь метафорой Ф. Феля, пройдя между «Сциллой ложного восхваления и Харибдой любезной корректировки, этого спорта интеллектуальных посредственностей, называемого “разрушением мифов”» [29, р. 593].

Картина Т. Салли, получившего европейское художественное образование, несет следы той эстетической программы, которая еще только начинает проникать в США — романтизма. К середине столетия он станет доминантой культурного процесса, и Вашингтон «частично расстегнет пуговицы своего камзола, открыв грудь, полную сексуальных и религиозных страстей» [2, р. xi]. Так, свое живописное выражение нашла история, рассказанная Мейсоном Уимсом еще в 1804 г. и бесчисленное число раз повторявшаяся впоследствии. Гравюра **Генри Брюкнера**⁵, иллюстрирующая легенду о том, как во время суровой зимовки в Вэлли-Фодж, лишь чудом не уничтожившей армию колоний, случайный свидетель обнаружил Командующего стоящим на коленях в снегу, по-своему поразительна. Едва ли не впервые лицо Вашингтона выражает сильные эмоции. Стоическая невозмутимость Генерала уже не

⁵ Генри Брюкнер. Молящийся у Вэлли-Фодж. 1866. Собрание Библиотеки Конгресса США, Вашингтон. Гравировка, бумага. 52 × 65,6. URL: <http://www.loc.gov/pictures/collection/pgs/item/2009633684/> (дата обращения: 27.02.2014).

могла соответствовать всеобщему восторгу и экзальтации — теперь он просил Бога явить чудо, устремив в вечернее небо полные слез глаза.

Не менее серьезным шагом было и изображение свадьбы молодого Вашингтона⁶, выполненное **Юниусом Б. Стирнсом** (1810–1885) в 1849 г. Еще в начале века биографы безуспешно пытались решить дилемму: каким образом Вашингтон, орудие божественного замысла, мог жениться [6, р. 61]? Ведь свадьба — удел смертных, к которым «отец нации» относился лишь в известной степени. К середине столетия представить Вашингтона в таком качестве наконец стало возможным. Вместе с другими картинами, изображавшими “*Patriae pater*”, подписывающим мирный договор с индейцами, объезжающим свои владения и даже лежащим на смертном одре, она составила популярные и широко растиражированные «Серии Вашингтона» (1847–1856).

Однако, по сути, «регуманизация» была мнимой и никогда не пересекала той черты, за которой могла пострадать сакральность «отца нации». Основоположник романтизма в США Н. Готорн восклицал: «Кто-нибудь видел Вашингтона голым? Нет, это просто невозможно. Он не знал наготы, и я думаю, что он был рожден уже в костюме, с напудренными волосами, а свое появление на свет возвестил, отвесив церемониальный поклон» [31, р. 135]. Именно это станет основной причиной резкого неприятия обществом статуи Вашингтона работы Горацио Грину, изобразившего «отца нации» в образе Цинцинната с распахнутой на груди тогой.

Крепко стояли и прочие идейные конструкции, созданные еще революционным пылом «отцов-основателей». Так, одним из наиболее активно разрабатываемых мотивов в это время станет изображение Вашингтона в роли фермера или земледельца — этого идеала республиканской добродетели в риторике Т. Джефферсона. В 1852 г. выходит в свет литография⁷, которая в следующие десятилетия в цветном и монохромном вариантах будет широко распространена в Америке. Восседающий на коне Вашингтон следит за тем, как рабочие-негры собирают урожай злаков в снопы. Для полной уверенности в понимании зрителем идеи рисунок снабжен подписью: «Земледелие является наиболее здоровым, полезным и благородным занятием для мужчины».

Однако подобные картины и гравюры во всем своем разнообразии все же не могли удовлетворить потребности американцев в отображении Вашингтона: «С уходом последних ветеранов, видевших Вашингтона при жизни, многие молодые патриоты начали выискивать и изобретать реликвии и символы так, как будто хотели хоть как-то ухватить его образ» [32, р. 319]. Очевидно, необходимо было нечто более масштабное и содержательное, способное синтезировать величие «публичного» и событийную реальность «частного» понимания истории страны и ее главного героя.

Решение было предложено **Эмануэлем Лёйтце** (1816–1868), этническим немцем, в возрасте девяти лет переехавшим с семьей в Америку. Все творчество ху-

⁶ Юниус Брутус Стирнс. Бракосочетание Вашингтона. 1849. Коллекция Батлеровского института американского искусства, Янгстаун. М., х. 101,6×139,7. URL: <http://www.bridgemanart.com/fr/asset/214556/stearns-junius-brutus-1810-85/the-marriage-of-washington> (дата обращения: 27.02.2014).

⁷ Неизвестный художник. Вашингтон в Маунт-Вернон, 1797. 1852. Собрание Библиотеки Конгресса США, Вашингтон. Литография, бумага. 20,3×31,2. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/2002698166/> (дата обращения: 27.02.2014).



Рис. 8. Эмануэль Лейтце. Вашингтон пересекает Делавэр. 1851. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. М., х. 378,5 × 647,7

дожника, не утратившего связи с родиной, ориентировано на идею свободы от тирании, данную в исторических сюжетах, и в этом отношении созданное им в 1851 г. монументальное полотно «Вашингтон пересекает Делавэр» (рис. 8) не является исключением. Предваряя демонстрацию картины, Э. Лейтце вспоминал свои впечатления от руин замков в Альпах. «Эти вежи, — писал художник, — воплотились в моем сознании в картинах от первых свободных институций Средних Веков, через Реформацию и революцию в Англии — причины эмиграции, в том числе открытия и заселения Америки, — через первые протесты против тирании к Революции и Декларации Независимости» [33, р. 57]. «Вашингтон пересекает Делавэр» как квинтэссенция последних в этом ряду событий и одновременно творческого метода художника был инспирирован провалом революции 1848 г. в Германии [34, р. 73], когда попытка немцев создать единое государство с конституционной формой правления окончилась неудачей. Однако Э. Лейтце оказался одним из тех, чей революционный настрой не был подавлен. Именно в это время, осенью 1849 г., он начинает работать над огромной картиной, вкладывая в нее отчетливое сообщение, адресованное германским патриотам: Вашингтон и Америка практически проиграли Войну за независимость, но в самый последний момент за счет усилия воли и отваги сумели выйти из безнадежного положения и одержали победу — немцы должны последовать их примеру. Но свою славу полотно получило не в Германии. После первой же демонстрации в Нью-Йорке в 1851 г. газеты писали: «Картина повсеместно вызывает восхищение. Это, без сомнения, наиболее впечатляющее полотно на сюжет из американской истории из всех существующих» [35, р. 48].

Первым в ряду факторов, обеспечивших картине популярность, является удачное сочетание возможностей портретной и исторической живописи. Лицо далеко от условности и искусственности парадного портрета, достаточно подробно выписано и не лишено психологизма, что было редкостью для исторических полотен в США. Более того, облик «отца нации» можно считать вполне достоверным. Хотя лицо Генерала «не было ни написано с натуры, ни основано на [другом] портрете, оно имело

крепкий базис, а именно прижизненную маску, снятую французским скульптором Жаном в 1785 г., когда Вашингтону было 53 года, для создания его статуи» [36, р. 223].

Другим фактором, обновившим парадигму изображений Вашингтона, стала сама манера, в которой была исполнена картина. По словам О. Ларкина, Э. Лейтце «демонстрирует пример исторической живописи, которая не состязается с величественным идеалом и манерой Старых мастеров, но стремится к рассмотрению истории через натурализм деталей и современную технику» [30, р. 363]. Реалистический характер изображения освободил картину от броских черт, указывающих на принадлежность к определенному художественному стилю. Благодаря этому она не стала анахронизмом в глазах зрителя конца XIX и даже XX в.

Перед нами, несомненно, героика, однако театрального драматизма она лишена. Фигура Вашингтона помещена в живописное положение, по своему эмоциональному заряду эквивалентное положению фигур на парадных портретах и привносящее необходимое возвышенное звучание. Однако это не то нарочито неестественное позирование, которое наблюдалось в работах Ч. Пила, поскольку формально положение фигуры мотивировано — Вашингтон рассматривает приближающийся берег и направляет движение лодки. Более того, фигура Генерала находится в прочной взаимосвязи с другими персонажами, и если он сам воплощает все то же непреклонное спокойствие, то окружающие его лица отражают гораздо более широкий спектр эмоций, которые имплицитно проецируются и на «отца нации». Это решение Э. Лейтце в высшей степени удачно — Вашингтон оживает, сохраняя монументальность.

Связь фигуры Вашингтона с другими актантами картины важна и с иной точки зрения. Находясь в статичном положении и напрямую не участвуя в действии, он направляет его, указывая путь. Непосредственно движение лодки и расчистка пути от льдин обеспечиваются деятельностью прочих персонажей. Понятые абстрактно как «народ», эти фигуры должны были идеально воплотить то желание сопричастности к истории страны, характерное для американцев середины XIX в. Метафорически картина сообщает зрителю, за счет чего была достигнута победа: усилиями народа, направляемыми гением Вашингтона. Причем распространяется эта идея максимально широко: «На картине мы видим командующего, чья спокойная сила и уверенность в себе убеждают утомленных солдат в том, что победа близка. Перед нами командир, который уже увидел приближающийся берег. Перед нами государственный деятель, который уже начал планировать будущее молодой республики» [37, р. 182].

Э. Лейтце сумел объединить в своем полотне все то, что до сих пор существовало в массиве изображений Вашингтона лишь разрозненно. Картина находится «в неустойчивом равновесии между величием и банальностью, не являясь ни настолько героической, как требует дух патриотизма, ни настолько безвкусной, чтобы подвергнуться критике. Серьезная по замыслу, удачная по композиции, легко и вдохновенно написанная, картина не вызывает сомнений ни в качестве характеристики, ни как иллюстрация» [30, р. 365]. И хотя Э. Лейтце упрекали в том, что образ Вашингтона был недостаточно американским, — так, Г. Кимбл, известный конгрессмен и друг В. Ирвинга, заметил, что художник нарисовал «жирного немца» [33, р. 54], — картина в самом скором времени стала восприниматься как символ единства Америки. В начале 1850-х критик писал: «Это полотно, при взгляде на которое в эти изнурительные тяжелые времена мы можем вновь обрести здоровье и силу. Пусть никто не будет обойден возможностью сделать глоток нектара из этого кубка. Честь и слава

художнику, чья работа имеет силу воздействовать на сердца людей и распалить дух каждого, кто ее видит!» [35, р. 49].

Э. Лейтце не стал останавливаться на достигнутом, однако его следующая попытка потерпела неудачу. Картина «Вашингтон сплачивает войска под Монмутом»⁸ была холодно принята публикой, так как вступала в противоречие с одной из доктрин мифа о Вашингтоне. Исчерпывающую характеристику ее сути изложил на страницах газеты «The Crayon» Р.Пил. Коснувшись высокой миссии живописца, воссоздающего исторические события, он писал о сюжете нового полотна Э. Лейтце: «Художник выбрал тот единственный известный случай, когда Вашингтон был в ярости; и это перечеркивает в наших глазах самообладание генерала, которое всегда считалось одним из главных его достойных восхищения качеств» [38, р. 22]. В действительности Вашингтон не был настолько спокойным и уравновешенным человеком, как его представляет идеализированная история. Г. Стюарт с иронией заметил: «Если бы он родился в лесу, то был бы среди дикой природы самым диким человеком» [39, S. 336]. Однако истина, в понимании Р. Пила, вторична и подчинена идее: «Мы настаиваем, что случай, подобный этому, не содержит ни малейшей героической составляющей и никак не может быть причастен к возвышению образа героя в умах его соотечественников; в силу вышесказанного данный сюжет не должен выбираться для картины» [38, р. 22]. Мысль эта стара как мир: еще Платон считал, что даже Гомер «в тех случаях, когда изображает богов в дурном виде, не должен изучаться в идеальном государстве» [40].

Действительно, напряженность в американском обществе на исходе 1850-х нарастала столь стремительно, что такую позицию можно понять. Вашингтон вновь должен был стать тем символом, вокруг которого сплотилась бы нация. Отчасти объединительную функцию взял на себя Маунт-Вернон, часто выступающий синекдохой по отношению к культуре Вашингтона: «Наиболее высоко чтимое нацией место приобрело уникальный статус в общественном сознании: если будет сохранен Маунт-Вернон, сохранится и Союз» [41, р. 257]. Одно из последних перед войной изображений поместья «отца нации», этой «Голгофы истинного патриота» [5, р. 2], принадлежит **Томасу Росситеру** (1818–1871). На картине «Вашингтон и Лафайет в Маунт-Вернон, 1784»⁹ художник в духе «регуманизации» отразил популярный мотив всеобщего дома, своего рода лакуны спокойствия во взбудораженной стране: «Преисполненным ассоциаций, симпатии и чувств оказался этот дом, теперь ставший домом нации; так многозначителен и вдохновенен, что каждый, кто побывал в этом прославленном убежище, не знает, как сдерживать мысли и чувства. Ни один вид не может настолько растревожить дух американца и так глубоко потрясти его чувство благодарности, преданности и патриотизма» [6, р. 65].

Масштаб восхищения личностью Вашингтона становится понятен благодаря тем обстоятельствам, при которых в 1858 г. устанавливалась статуя первого президента США. Для транспортировки скульптуры, весившей более 18 тонн, не потре-

⁸ Эмануэль Лейтце. Вашингтон сплачивает войска под Монмутом. 1854. Библиотека университета Беркли. М., х. 730 × 460. URL: <http://www.lib.berkeley.edu/give/bene70/washington.jpg> (дата обращения: 27.02.2014).

⁹ Томас Росситер. Вашингтон и Лафайет в Маунт-Вернон, 1797. 1852. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. М., х. 221 × 372,1. URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/11957> (дата обращения: 27.02.2014).

бовалось лошадей: «Группа человеческих существ волокла статую к месту ее установки, потому как виргинцы не могли уступить такой чести животным» [14, р. 51]. В 1857 г. Г. Такермен предложил сделать день рождения Вашингтона национальным праздником, надеясь, что такой день «может вызвать единодушие в чувствах и обычаях, сплавит их и соединится в главную идею в разобщенных сердцах наших граждан» [42, р. 71].

Однако, как известно, остановить назревавшую конфронтацию эти увещевания не смогли. Война Севера и Юга не только стала одним из наиболее кровопролитных конфликтов XIX в., но самым своим фактом поставила под сомнение основы политической системы и идеологии США как образца демократии. Нация не могла остаться прежней, а потому на риторическом уровне она переживет своего рода реинкарнацию и, пользуясь знаменитой формулировкой Линкольна, «ведомая Господом, обретет новое рождение свободы».

Между тем, «перезапустив» таким образом свою историю, Америка стала в точности воспроизводить ее привычную структуру и прежде всего персонифицировала свое перерождение в новом деифицированном герое — Аврааме Линкольне. Как отмечал еще соавтор К. Юнга К. Кереньи, «боги настолько изначальны, что новый мир всегда рождается с новым богом, символизирующим новую эпоху или новый аспект мира <...> это возвращение к истокам и первоначальному состоянию является основной чертой всякой мифологии» [43, с. 18–19]. Подтверждая эту идею, Вашингтона уподобляли то Моисею, привнося в историю США миллениаристский компонент [44, S. 226], то Иисусу Христу, как человеческую жертву во имя страны. «Скорбь и сожаление — источник творимой легенды, — писал А. Шлезингер, — погибший герой, по воле рока лишенный возможности выполнить свое предназначение, просится в легенду» [45, с. 586]. Получив столь мощные импульсы, новый-старый миф быстро набирал силу. В стихах на смерть Линкольна Ричард Г. Стоддард (1825–1903) восклицал: «О! И его гений сбил спесь / С самых гордых аристократов, / Чей ум никогда не постиг того, / Что он знал безо всякого обучения, / Народа, частью которого он был: / Не джентльмен, как Вашингтон, / (Чьи кости, думается, потеснятся, / Чтобы дать ему место в могиле!)» [46, р. 283].

Но прежде чем уступить место новому герою, «отец нации» должен был легитимировать его. Этой цели служит диада Линкольн-Вашингтон, где первый президент своим непоколебимым авторитетом возводит шестнадцатого на равный себе уровень. На популярных открытках, обычно получавших название «**Апофеоз Вашингтона и Линкольна**» (рис. 9), эта идея передавалась в самом буквальном смысле — Вашингтон протягивал Линкольну руку и увлекал его на свой недостижимый Олимп избранных, надевая на голову (сам или с помощью ангелов) лавровый венок как символ бессмертия

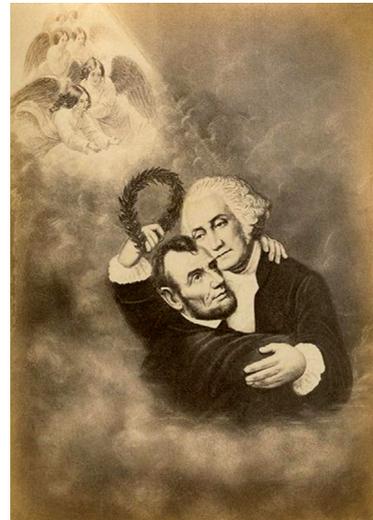


Рис. 9. Джон Артур. Апофеоз Линкольна и Вашингтона. 1865. Собрание Библиотеки Конгресса США, Вашингтон. Гравировка, металл. 16×22

и мученичества. Результат действия этих параллелей знаменуют разнообразными плакатами, такими как широко растиражированная гравюра 1865 г. «**Благороднейшие сыны Колумбии**»¹⁰. Линкольн больше не нуждается в подтверждении своей значимости — этот статус закреплен, и он эквивалентен значимости первого президента. Вашингтон — великое прошлое, Линкольн — великое настоящее Америки. Связь времен не прервана, история страны сохраняет преемственность.

Завершающим штрихом к репрезентации Вашингтона как национального божества станет роспись купола Капитолия¹¹, выполненная **Константином Брумиди** (1805–1880) между 1862 и 1865 гг. Взявшись за этот заказ, итальянский художник, по выражению О. Ларкина, вторгся в «сакральную область американских живописцев» [30, р. 361]. И хотя, по мнению некоторых исследователей, «художник темперамента Брумиди прекрасно осознавал эстетическую задачу, присущую политическому идеалу единства, движущему его заказчиками, — через символизм растущего купола Капитолия провозгласить неприкосновенность Республики посреди жестокости и тягот гражданской войны» [47, р. 84], газеты того времени зачастую выражали иное мнение. Так, “*Cosmopolitan Art Journal*” определял происходящее как «мазню итальянских рисовальщиков третьей руки», представляющую собой не что иное, как «кошунство» и «святотатство», поскольку «предпочтение отдается итальянцам и мифологии, а не американцам и нашей истории» [48, р. 135]. Действительно, даже с учетом того, что само пространство главного здания страны подразумевало торжественность, пафос фресковой живописи, никогда не имевшей в США даже малейшей популярности, вряд ли мог понравиться американцам.

К. Брумиди расположил фигуры группами, образующими два кольца, которые опоясывают центральную часть, залитую божественным светом. Внутреннее кольцо представлено фигурами Вашингтона, аллегорическими воплощениями Славы и Свободы, а также тринадцатую женскими образами, символизирующими первые штаты. Фигура «отца нации» не выделяется размером или выразительностью, однако она несомненно занимает центральное место в композиции. Показательно, что даже аллегорическая Свобода, основная категория американской системы ценностей и идеологии, по отношению к Вашингтону играет лишь вспомогательную роль. Она выполняет функцию ликтора — своего рода парадного сопровождения высших должностных лиц в Древнем Риме, на что указывают фации, которые она держит в правой руке, — символ защиты государственности и прочности ее основ. Внешнее кольцо образовано шестью группами символически нагруженных фигур: Меркурий с героями революции, Вулкан, переплавляющий пушки в рельсы, Церера с косой, Свобода, побеждающая тиранию и монархию, Минерва с Франклином, Морзе с Фултоном, Нептун и Венера, держащие трансатлантический телеграфный кабель.

Использование подобных индустриальных и механистических аллегорий при всей неоднозначности оценок было прекрасным отражением духа времени. Техни-

¹⁰ Неизвестный художник. Благороднейшие сыны Колумбии. 1865. Собрание Библиотеки Конгресса США, Вашингтон. Литография, бумага. 41 × 51,8. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/2004665370/> (дата обращения: 27.02.2014).

¹¹ Константин Брумиди. Апофеоз Вашингтона. 1865. Ротонда Капитолия, Вашингтон. Фреска. 433,3 кв. м. URL: <https://www.aoc.gov/capitol-hill/other-paintings-and-murals/apotheosis-washington> (дата обращения: 27.02.2014).

ческий прогресс и успехи промышленности стали не просто экономическим фактором, но национальной гордостью. Именно этой идеей была проникнута «Выставка столетия США», открывшаяся в 1876 г. и называемая также «Второй декларацией независимости Америки». Однако пафос производства, промышленности и всепроникающего обновления вызывал у многих американцев не только гордость, но и тревогу. «После разорения, причиненного гражданской войной, сторонники старины в Виргинии стремились заново отстроить свое покалеченное войной общество на его довоенных основах. Исторические здания стали символами почитаемых и устоявшихся порядков. Сторонники старины использовали их в качестве метафор, чтобы сфокусировать свои усилия и выразить традиционные ценности» [49, p. 10].

Этот своеобразный культурный луддизм получит название «Колониального Возрождения» и вплоть до конца 1920-х годов будет абсолютной доминантой во всем, что касалось изображения истории. В его основе не в последнюю очередь лежало чувство избыточности восхваления прошлого и желание вернуться к изначальному положению вещей, что закладывало почву для разрушения мифа, а далее — и для его дискредитации. Логично, что отрицая всякое приукрашивание, своим языком в искусстве «Колониальное Возрождение» избрало реализм в его самых традиционных формах, а потому во всем огромном количестве изображений сцен биографии Вашингтона, выполненных в конце XIX в., сложно найти яркие работы.

Таким образом, можно констатировать, что в последней трети XIX в. развитие визуализации мифа о Вашингтоне взяло паузу — отчасти осознанную, отчасти вынужденную. За несколько месяцев до своей смерти в 1857 г. Парке Кастис, двоюродный внук Вашингтона, в переписке с Чанингом Муром выделил лучшие портреты своего прославленного родственника. Так, с точки зрения П. Кастиса, «Стюарт создал лучший образ *Первого Президента США*, Пил — *Колониального Офицера*, Шарплес — *Человека*» [50, p. 83]. Далее П. Кастис указывает на крайне любопытные задачи, стоящие, по его мнению, перед современной портретной живописью. «Возьмите фигуру такой, как она изображена у Трамбалла, голову — как у Стюарта, а выразительность (*expression*) — как у Шарплеса, и вы получите лучшее, что есть в портретах Вашингтона. Нам необходимо в будущем иметь *Национальный Портрет Вашингтона*, [поскольку] Американский народ, и Добродетель, Мудрость и Отвага всего человечества требуют этого. Слава и память о *Pater Patriae* с течением времени растут, и сегодня, когда осталось всего несколько седых голов вроде моей, которые помнят, как выглядел Вашингтон, сегодня приходит время *Национального Портрета*» [50, p. 83].

Выполнить такой портрет живописцу было бы крайне сложно. На одном полотне ему пришлось бы совместить уточненную романтическую фигуру Вашингтона средних лет в исполнении Дж. Трамбалла, тяжелый абрис головы и крупные черты лица с картин Г. Стюарта и аристократическое величие профильного портрета работы Дж. Шарплеса, написанного за год до смерти «отца нации». Но, как нам кажется, речь должна вестись не о портрете как таковом; о нем П. Кастис говорит лишь потому, что именно этот жанр был способен выразить личность и не просто выразить, но и объяснить, причем не только личность модели, но и зрителя. Портрет Вашингтона должен был стать дефиницией не только «отца нации», но и, как мы говорили вначале, самих американцев. Он должен был объяснить, что скрыто в этой личности, окруженной неослабевающим восхищением миллионов людей, или же — какова природа этих людей, которым необходимо иметь такой идол и поклоняться ему.

С такой задачей обнаружения трансцендентного могли справиться только такие же выходящие за рамки очевидного средства искусства модернизма, изображающие неуловимое и невыразимое, деконструируя его форму до составных частей, и собирающие их заново в самом различном порядке, обнажая тем самым сущность объекта и его механику. Таким Вашингтон предстанет в наступающем XX столетии, которое после публикации в 1941 г. Генри Робинсоном Люсом одноименной программной статьи многие станут называть не иначе как «Американский век».

Литература

1. Шеллинг Ф. В. Философия мифологии: в 2 т. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. Т. 1. Введение в философию мифологии. xxiv + 480 с.
2. *Lengel E. G.* Inventing George Washington: America's Founder, in *Myth and Memory*. New York: Harper Collins Press, 2011. xviii + 249 p.
3. *Юрьева Т. С.* Портрет в американской культуре XVIII–XX вв.: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2001. 353 с.
4. *McGroarty W.* The death of Washington // *The Virginia Magazine of History and Biography*. 1946. Vol. 54, N 2. P. 152–156.
5. *Schwartz B.* George Washington: the making of an American symbol. New York: The Free Press, 1987. 250 p.
6. *George Washington: American Symbol* / ed. by B. J. Mitnik. New York: Hudson Hills Press, 1999. 162 p.
7. *Corry J.* Biographical memoirs of illustrious general George Washington, late president of the United States of America, and commander in chief of their armies during the Revolutionary War. New Haven: From Sidney's Press, for I. Cooke & Co., 1810. 144 p.
8. *Eulogies and Orations on the Life and Death of General George Washington, First President of the United States of America*. Boston: Printed by Manning & Loring, for W. P. & L. Blake [etc.], 1800. 304 p.
9. *Ямольский М.* Физиология символического. Кн. 1. Возвращение Левиафана: политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М.: НЛО, 2004. 806 с.
10. *Jacobs P. L.* John James Barralet and the Apotheosis of George Washington // *Winterthur Portfolio*. 1977. Vol. 12. P. 115–137.
11. *Henriques P. R.* The Final Struggle between George Washington and the Grim King: Washington's Attitude toward Death and an Afterlife // *The Virginia Magazine of History and Biography*. 1999. Vol. 107, N 1. P. 73–97.
12. *Хейзинга Й.* Homo ludens. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 352 с.
13. *Soltis C. E.* Rembrandt Peale's "Rubens Peale with a Geranium": A Possible Source in David Teniers the Younger // *American Art Journal*. 2002. Vol. 33, N 1/2. P. 4–19.
14. *Fishwick M.* Virginians on Olympus. IV. George Washington: America's First Demigod // *The Virginia Magazine of History and Biography*. 1951. Vol. 59, N 1. P. 51–71.
15. *Piro J. M.* The Rhode Island "Washington": Meaning Making in Social Studies Through Art History // *The History Teacher*. 2005. Vol. 38, N 4. P. 483–497.
16. Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3 т. М.: Прогресс, 1978. Т. 2. 525 с.
17. «Сделать прекрасным наш день...»: Публицистика американского романтизма. М.: Прогресс, 1990. 540 с.
18. *The writings of George Washington: in 12 vol.* / ed. by J. Sparks. Boston: Russell, Shattuck, and Williams, 1836. Vol. 10. 563 p.
19. *Свиньин П. П.* Американские дневники и письма (1811–1813). М.: Издательский дом «Парад», 2005. 559 с.
20. *Master painting from the Butler institute of American Art*. New York: H. N. Abrams in association with the Butler Institute of American Art, 1994. 372 p.
21. *Ward D. C.* Celebration of Self: The Portraiture of Charles Willson Peale and Rembrandt Peale, 1822–27 // *American Art*. 1993. Vol. 7, N 1. P. 8–27.
22. *Sellers Ch. C.* Charles Willson Peale's Portraits of Washington // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1951. Vol. 9, N 6. P. 147–155.
23. *Fink L. M.* Rembrandt Peale in Paris // *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*. 1986. Vol. 110, N 1. P. 71–90.

24. *Hevner C. E.* Rembrandt Peale's Life in Art // *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*. 1986. Vol. 110, N 1. P. 13–31.
25. *Савельева И. М., Полетаев А. В.* Социальные представления о прошлом, или знают ли американцы историю. М.: НЛЮ, 2008. 456 с.
26. *Schwartz B.* The social context of commemoration: A study in collective memory // *Social Forces*. 1982. Vol. 61, N 2. P. 374–402.
27. *Байрон Дж. Г.* Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 2. 319 с.
28. *Troyen C.* Thomas Sully's "The Torn Hat" // *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston*. 1992. Vol. 4. P. 4–16.
29. *Fehl Ph. P.* Thomas Sully's Washington's Passage of the Delaware: The History of a Commission // *The Art Bulletin*. 1973. Vol. 55, N 4. P. 584–599.
30. *Larkin O.* Art and Life in America. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 557 p.
31. *Meyer J. F.* Myths in stone: Religious dimensions of Washington. Berkeley: University of California Press, 2001. 350 p.
32. *Furtwangler A.* George Washington fading away // *American Literary History*. 1990. Vol. 2, N 2. P. 318–327.
33. *Wierich J.* Struggling through History: Emanuel Leutze, Hegel, and Empire // *American Art*. 2001. Vol. 15, N 2. P. 52–71.
34. *Groseclose B.* "Washington Crossing the Delaware": The political context // *American Art Journal*. 1975. Vol. 7, N 2. P. 70–78.
35. *Voss Fr.* Webster replying to Hayne: George Healy and the economics of history painting // *American Art*. 2001. Vol. 15, N 3. P. 34–53.
36. *Stehle R. L.* A portrait of George Washington at fifty three // *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D. C.* 1980. Vol. 50. P. 223–228.
37. *Holt J.* Looking at American History through Art // *The History Teacher*. 1998. Vol. 31, N 2. P. 181–192.
38. Reminiscences by Rembrandt Peale // *The Crayon*. Vol. 1, N 2 (Jan. 10, 1855). P. 22–23.
39. *Ellis J. J.* Seine Exzellenz George Washington. München: C. H. Beck, 2005. 386 S.
40. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики // Библиотека Гумер. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev3_HistEst/_01.php (дата обращения: 21.11.2013).
41. *Lee J. B.* Historical Memory, Sectional Strife, and the American Mecca: Mount Vernon, 1783–1853 // *The Virginia Magazine of History and Biography*. 2001. Vol. 109, N 3. P. 255–300.
42. *Kammen M.* Mystic chords of memory: The transformation of tradition in American culture. New York: Alfred A. Knopf, 1991. 864 p.
43. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека для юношества, 1996. 384 с.
44. *Hannemann D.* Klassische Antike und amerikanische Identitätskonstruktion. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2008. 264 S.
45. *Шлезингер-младший А. М.* Циклы американской истории. М.: Прогресс, 1992. 688 с.
46. *An American Anthology 1787–1900* / ed. by C. Stedman. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1928. 878 p.
47. *The Italian Presence in American Art, 1860–1920* / ed. by I. B. Jaffe. New York: Fordham University Press, 1992. xvi + 265 p.
48. Art-Desecration of the Capitol // *Cosmopolitan Art Journal*. 1858. Vol. 2, N 2/3 (Mar.-Jun.). P. 134–136.
49. *Lindgren J. M.* "Virginia Needs Living Heroes": Historic Preservation in the Progressive Era // *The Public Historian*. 1991. Vol. 13, N 1. P. 9–24.
50. *Custis G. W. P., Thayer R. M.* George Washington Parke Custis's opinion of portraits of Washington // *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*. 1894. Vol. 18, N 1. P. 81–84.

Статья поступила в редакцию 11 марта 2014 г.

Контактная информация

Аграновский Никита Сергеевич — магистр; pasto_dezute@mail.ru

Agranovskii Nikita S. — M.S.; pasto_dezute@mail.ru