

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.035(73)

Н. С. Аграновский

ДЖОРДЖ ВАШИНГТОН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ США XX ВЕКА: ОТ ЗАБВЕНИЯ К НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ¹

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

В настоящей работе, завершающей серию статей о репрезентации в живописи США Джорджа Вашингтона как мифологемы национального идентифицирующего героя, рассматривается сложная история обращения искусства к образу «отца нации» на протяжении XX века. Модернизм, сделавший актуальными совершенно иные по сравнению с предыдущими столетиями жанры, темы и техники, отодвинул привычные исторические картины и портреты на периферию, однако против всех ожиданий не потерял интереса к фигуре Вашингтона. Такое искусство, перестав быть «гласом народа», стало рупором интеллектуального меньшинства, осознающего феномен мифа и рефлексирующего о нем. Эта рефлексия, получившая самые разнообразные формальные выражения, проследует за Первым президентом США по всей дистанции XX века от забвения и критицизма первых десятилетий, через игровые практики и множественность смыслов постмодернистских опытов, к новой искренности, неуклонно набирающей силу в последней трети столетия. Библиогр. 43 назв. Ил. 9.

Ключевые слова: Джордж Вашингтон, миф и мифология, искусство США, живопись XX века.

GEORGE WASHINGTON IN VISUAL ART OF THE USA OF THE 20th CENTURY: FROM OBLIVION TO NEW SINCERITY

N. S. Agranovskii

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

In this work, which concludes a series of articles dedicated to representation of George Washington in pictorial art of the USA as a mythologem of an identifying hero, a complex history of referring of arts to the figure of “the Father of the Nation” throughout the 20th century is considered. Modernism, which brought to the forefront completely different genres, themes and techniques, compared to previous centuries, moved habitual historical scenes and portraits to periphery, although unexpectedly did not

¹ Настоящая статья является третьей и заключительной в серии публикаций автора по теме мифа о Джордже Вашингтоне в изобразительном искусстве США XVIII–XX веков. См.: Аграновский Н. С. Конструирование мифологемы национального героя в прижизненных портретах Джорджа Вашингтона // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 2. С. 53–71; Аграновский Н. С. “The King is dead. Long Live the King!”: эволюция и функционирование мифа о Джордже Вашингтоне в изобразительном искусстве США XIX века // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 3. С. 44–63.

lose interest in the figure of Washington. Such art ceased to be vox populi and became a mouthpiece of intellectual minority aware of the phenomenon of the myth and reflecting on it. This reflection, having many forms of formal expression, followed the first president of the USA throughout the 20th century from oblivion to criticism of first decades, through game practices and multiplicity of senses of post-modern experiences to new sincerity steadily gathering strength in the last third of the century. Refs 43. Figs 9.

Keywords: George Washington, myth and mythology, art of the USA, 20th-century painting.

«Мне выпало горе родиться в двадцатом, / В проклятом году и в столетье проклятом», — под этими строками Давида Самойлова могли бы подписаться многие европейцы, но не американец. В то время как Старый Свет, центр мировой цивилизации последних столетий, переживет череду военных и культурных катастроф, для США XX век будет складываться исключительно успешно. В той же степени, что и в отношении экономики и политики, это справедливо и для искусства. Америка окончательно выходит из периода ученичества и становится участником, а со временем и лидером мирового художественного континуума. На рубеже веков это взросление проходило особенно стремительно и вынужденно: «Модернизм в Европе был частью эволюционного процесса, но в Америке художники, не будучи частью этого процесса, внезапно оказались лицом к лицу с новым способом формальной организации и видения цвета, что стало для них шоком, открытием, и революцией» [1, p. 48]. Искусство США этого периода представляло собой настоящий водоворот событий. «Как при резком старте и ускорении, здесь спрессовалось и как бы сгустилось время, — писала Е. М. Матусовская, — надо было одновременно и догнать прошлое, и опередить будущее» [2, с. 48]. Справиться с этой ситуацией и выйти из нее победителями американцам, на наш взгляд, во многом помогла сама кардинальность парадигматического сдвига, произошедшего в искусстве в начале XX века. Роль традиции, школы, формальной техники в их привычном понимании упала, серьезные изменения претерпела парадигма и иерархия жанров, а потому в это время, с известными оговорками, можно было создавать новое искусство буквально с нуля, что американские художники и пытались делать. «Десять лет [мне] потребовалось, чтобы забыть все, чему меня учили, и начать заново»,² — скажет позднее Чарльз Шилер [3, p. 88].

Но если в этом отношении новое искусство зачастую (по крайней мере, декларативно) и отказывалось от преемственности, то отдельные его темы и сюжеты пережили сдвиг и приспособились к новым условиям. Так, неожиданную жизнестойкость обнаружила мифология, которая, не только не растеряв позиций в функционировании социума, но и существенно расширив их, сохранила свое место в культурном пространстве эпохи, хотя и серьезно изменила внешний облик.

Е. М. Мелетинский отмечал: «События уходящего XX в. показали, что наука не может, как надеялись позитивисты XIX в., полностью вытеснить мифологию, и прежде всего потому, что наука не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п., а мифология претендует на их разрешение. Миф вообще исключает неразрешимые проблемы и стремится объяснить трудноразрешимые через более разрешимое и понятное. Познание не является ни единственной, ни главной целью мифа. Главная цель — поддержание гар-

² Переводы всех иноязычных цитат — Н. Аграновский.

монии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка, в чем мифам помогают ритуалы — вторая, практически действенная сторона единого ритуально-мифологического комплекса. <...> Все это и является причиной неполной демифологизации, что обеспечивает сохранение мифологической ментальности в народном сознании, в системах идеологических и политических и в поэтической фантазии, т. е. делает мифологию вечной и неизживаемой» [4, с. 5–6].

Следовательно, можно заключить, что главное условие функционирования мифа — его социальная востребованность, которая подтверждается такими внешними проявлениями, как присутствие в фольклоре, искусстве, ритуальных практиках. Со сходных позиций мы рассматривали образ Вашингтона в живописи США XVIII–XIX веков. В то время действовала практически прямая зависимость, дающая точное представление о месте Генерала Революции в сознании американцев, — чем выше градус общественных чувств к «отцу нации», тем больше создается картин, героем которых он выступает, а особенность их формального исполнения и содержания позволяет описать, какие именно это были чувства.

Однако для XX века эта схема оказывается обманчивой — при сохранении внешнего подобия культурная ситуация в Америке претерпела серьезные внутренние изменения. «К 1890 году прекратил свое существование “фронтир”. Кончилась целая эпоха — источник американской мифологии, американской романтики. И как только исчезла эта отдушина, этот паровой клапан, смягчавший конфликты внутри страны, стали обостряться все доселе скрытые противоречия» [2, с. 51]. В числе прочих миф об «отце нации» утрачивал свою основу в реальности, а потому начинал поддерживаться искусственно. Эта искусственность прежде всего проступает в ретроградности формы, выбираемой для его визуализации. «Актуальной» живописи XX века, выражающей дух своего времени, не свойственен парадный портрет или любая другая картина, восхваляющая исторического героя. Все картины, где Вашингтон изображен таковым, в большей или меньшей степени являются заказом, элементом оформления или служат различным коммерческим целям. Поэтому наличие картин само по себе больше не говорит о реальном отношении к Вашингтону. Эта линия будет существовать всегда, являясь обязательным элементом национальной традиции и своего рода общественным договором, а потому может быть с полным правом отнесена к компетенции социологии.

Однако, перестав быть отражением (во всяком случае, прямым) массового взгляда, именно в XX веке искусство впервые станет рупором меньшинства, представляющего не оду Вашингтону, а рефлексию о нем самом, о его воспевании и воспевателях. Таким образом, если раньше перед нами был статистический материал, требующий обработки, то искусство XX века — это уже исследование, нуждающееся лишь в комментарии.

Но это исследование, конечно, не стремилось быть ни системным, ни объективным, а потому в качестве первого комментария уместным будет кратко описать тот фон общественных настроений, который искусство утверждало, опровергало, пародировало, но редко отражало напрямую.

В своем восприятии фигуры Вашингтона XX век разделился на две практически равные половины. Начало столетия все еще в большой степени оставалось элементом предшествующей эпохи, ее образа мысли и идей. «...На пороге XX века аме-

риканцы в поисках идеализма на фоне политической коррупции и экономической эксплуатации пришли к тому, чтобы понимать и прославлять Вашингтона так же, как они понимали и прославляли его в XIX веке», — указывает Б. Шварц [5, p. 137]. Этот идеализм быстро оторвется от реальности, хотя и сохранит удивительную продуктивность: только за три первых десятилетия усилиями десятка коммерческих художников появится более трехсот изображений Вашингтона [5, p. 110]. Действительность же будет иной. Пришедшие за Первой Мировой войной «ревущие двадцатые» обрушились на этику викторианской эпохи. Женщины облачились в короткие юбки, смогли курить и посещать бары наравне с мужчинами; сухой закон не только поспособствовал невиданному расцвету мафии, но породил удивительный для Америки феномен — подчас гангстеров стали любить больше, чем государство; писатели «Потерянного поколения» привнесли в позитивную американскую культуру скепсис и разочарование. Все это отразилось и на восприятии Вашингтона — ряд историков, получивших название «разоблачители» (*debunkers*), публикуют массу текстов об «отце нации», ставящих целью полное и всестороннее разрушение культа его личности. На поверку эти «разоблачения» оказались по большей части несостоятельными, но тенденция действовала еще достаточно долго.

Между тем говорить о реальном разрушении мифа, нанесшем ему сколько-нибудь серьезный урон, не приходилось. Однако в это время также произошло то, что для мифа значительно хуже, — общество утратило потребность в нем. В 1937 г. продюсер Фрэнк Капра восклицал: «Кому интересен Джордж Вашингтон? Это отрезанный ломоть, никому не интересна Американская революция» [6, p. 157]. Интерес — ключевое слово, а «разоблачения» суть реакция на этот вакуум. Именно поэтому «актуальное» (как антоним «заказного», коммерческого) искусство практически полностью игнорирует эти общественные и академические поветрия развенчания. Негатив оно не изображает, а лучшее свидетельство упадка культа — сам факт, что к этой теме художники практически не обращаются вплоть до конца 1940-х годов, и даже Вторая мировая война не смогла воскресить старые или породить новые мифы об «отце нации».

Однако с начала 1950-х Вашингтон станет постепенно возвращаться в активный словарь американской культуры, одновременно встречая все больше откликов в живописи, зафиксировавшей сложный поиск путей и способов этого возвращения. И хотя по-настоящему разнообразно Вашингтон будет представлен именно в искусстве второй половины века, нельзя сказать, что все предыдущие десятилетия музы отвечали «отцу нации» лишь молчанием.

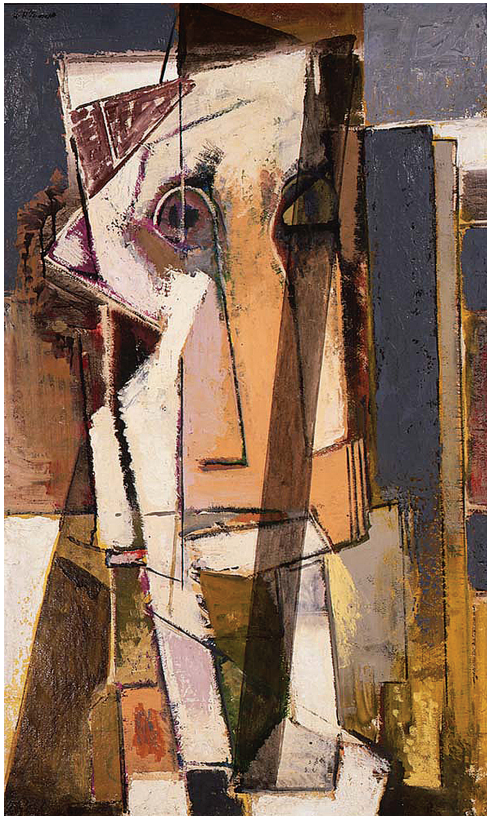
Первые десятилетия

Причины того, почему их «голоса» звучали так редко и не слишком выразительно, кроются не только в отношении к Вашингтону, но и в самом искусстве. В 1914 г. известный критик Дж. К. Дана, задавшись вопросом о том, почему культура США недостаточно продуктивна, пришел к следующим выводам: «Дело в том, что 1) мы слишком заняты; 2) наши богачи покупают произведения искусства где-либо еще!» [7, p. 7].

Выход Дана предлагал искать в «одомашнивании» художественного — американец должен научиться видеть его вокруг себя — в предметах быта, дизайне, архитектуре. Примером подобного «вульгаризированного» искусства, понятного обычным



Рис. 1. Мод Хамфри. Вашингтон пересекает Делавэр: календарь на январь — февраль 1901 г. 1901. Частная коллекция. Пастель, бумага. 25,4×19.



американцам, может служить датированная 1901 г. открытка (рис. 1) авторства **Мод Хамфри** (Maud Humphrey; 1868–1940). Основным мотивом работ художницы была «тонкая идея удовольствия от наблюдения за подрастающим поколением» [8, р.24], воплощенная в идиллических детских образах. Абсолютное большинство картин изображают девочек. Мальчики, как отмечал обозреватель, «недостаточно живописны, чтобы привлечь ее воображение, или их проделки и баловство просто не кажутся ей смешными» [9, р.36]. На этом фоне выделяются два изображения, содержащие исторический ассоциативный ряд: «Джордж Вашингтон пересекает Делавэр» и «Скачка Пола Ревира». Центральный национальный миф воплощен в детском образе и соответствующем антураже — мальчик в наряде, напоминающем мундир времен Войны за независимость, стоит в деревянной кадке, в задней части которой помещен миниатюрный флаг США. На переднем плане лежат два крупных куска льда. Лицо мальчика нарочито серьезно.

Несмотря на маргинальный статус этого изображения, в нем угадывается ряд новшеств в обращении к образу «отца нации», характерных для всего искусства XX века. Во-первых, сакральность фигуры первого президента больше не абсолютна — с ней можно работать. Во-вторых, художники все больше станут интерпретировать не Вашингтона как историческую личность, а его изображения, имеющие знаковый статус. Наконец, «отец нации», и ранее подававшийся как образец американца, будет в буквальном смысле инструментализирован как вос-

Рис. 2. Альфред Морер. Джордж Вашингтон. 1932. Портлендский художественный музей, Портленд, Орегон. М., дерево. 99×61.

питательная программа для молодежи, что особенно ярко проявилось в праздновании различных коммемораций.

Так, практически на самом пике Великой депрессии, в 1932 г., Америка с поистине колоссальным размахом будет отмечать двухсотлетие со дня рождения Вашингтона: «Празднество продолжалось непрерывно девять месяцев <...> ежедневно на протяжении этого периода по стране выполнялись 16 тысяч “отдельных программ” (то есть мероприятий), связанных с 200-летием, церквами, школами, официальными органами, “патриотическими” организациями и т. д. В общей сложности было проведено 4760345 отдельных мероприятий. Только отчет о праздновании 200-летнего юбилея Дж. Вашингтона занял пять объемистых томов» [10, с. 6]. Легко представить, насколько велико было также и число различных изобразительных откликов на тему юбилея. Однако в массе своей это были марки, монеты, оттиски, памятные знаки, фарфор и домашняя утварь. Серьезных оригинальных портретов Вашингтона написано не было, на наш взгляд, просто потому, что это противоречило бы самой концепции — важно было не создать новое, а освежить в общественной памяти и еще раз возвеличить то, что уже было создано ранее, укрепляя тем самым «исторические корни» нации и ее культуры. О всепроникающем характере этих усилий свидетельствует история, которой открывается статья-отчет о юбилейных торжествах в американских школах: «Однажды утром, когда проходили торжества в честь двухсотлетней годовщины дня рождения Вашингтона, маленькая девочка сидела, глубоко задумавшись. Внезапно она сказала: “Мама, я знаю, кто живет в раю”. “Кто, дорогая?” — поинтересовалась мама. “Иисус и Джордж Вашингтон”, — ответила девочка» [11, р. 133].

Вновь встал вопрос, который не давал покоя американцам в XVIII и XIX веках, — какое изображение Вашингтона следует считать «официальным портретом». На протяжении двух лет Комитет по празднованию двухсотлетия пытался определить картину-образец, но так и не смог этого сделать. Роль официального символа в результате была закреплена за фотографией бюста Вашингтона работы Жана-Антуана Гудона, поскольку он лучше всего отвечал задачам эгалитарного мифа: «Чтобы люди могли подсознательно повторять характер [Вашингтона], необходимо было “очеловечить” (*humanize*) его. Сложно ощущать себя в одинаковых условиях с полубогом или представлять Вашингтона с полотен Стюарта в качестве человека, не чуждого тех же порывов и знакомого с теми же трудностями, которые составляют наши сегодняшние проблемы» [12, р. 276].

Именно эта установка, по мнению американского историка, послужила причиной создания художником **Альфредом Морером** (Alfred Maurer, 1868–1932) радикально нового портрета Вашингтона (рис. 2): его картина «не является пародией на знаменитый портрет работы Гилберта Стюарта, но она несколько непочтительна (*irreverent*) — и реалистична, несмотря на очевидное влияние кубизма. Этот простой (*candid*) реализм помогает очеловечить Вашингтона и символизирует желание Америки того времени демифологизировать Вашингтона...» [13, р. xxii]. Указание на реализм может показаться парадоксальным, но, на наш взгляд, оно отнюдь не лишено оснований. Художник, много лет проживший в Европе, за счет особенностей кубистского метода сделал попытку разом разрушить привычную форму, диктат которой так силен, что не дает содержанию ни малейшего пространства для маневра. Теперь эту деконструированную форму можно было бы «перезапустить» и начать новый свободный поиск его внешнего и внутреннего облика. Именно это — сегментарную

сложность человеческой личности и открывают в своих портретах кубисты. Но зритель должен был еще понять эту механику, и здесь, очевидно, крылась главная задача полотна. Картина была последней работой Морера перед самоубийством, спровоцированным смертью отца, который так и не признал сына художником. Видимо, перед нами отчаянная попытка за счет максимально известной модели объяснить логику своего искусства по принципу «найди десять отличий». Однако попытка эта провалилась: «Американцев, полностью понявших смысл кубизма за два десятилетия, прошедшие с Армори Шоу, можно было пересчитать по пальцам» [14, с. 38].

Потому нет ничего удивительного в том, что восторжествовало традиционное, реалистичное понимание, а упомянутый бюст работы Гудона был признан лучшим его воплощением. Фотографии бюста были отправлены во все школы страны, чтобы в каждом классе висел экземпляр, демонстрирующий ученикам идеального американца. Хорошим примером такого воспитательного использования образа Вашингтона также могут служить иллюстрации журнала бойскаутов «Boy's life», выполненные **Норманом Роквеллом** (Norman Rockwell, 1894–1978). Изображение, украшавшее обложку одного из номеров за 1932 г., было озаглавлено «Бойскаут верен» (A Boy Scout is loyal) (рис. 3). Одетый в форму юноша с повязанным на шее алым платком застыл на фоне героически пламенеющего рассветного неба с клубящейся массой облаков, на которых проступают полупрозрачные призраки великого прошлого — белоголовый орлан и титаническая фигура Вашингтона.левой рукой генерал революции легко опирается на шпагу, отброшенные ветром кисточки темляка на гарде и развевающийся плащ задают движение, продолжаемое простертой вперед правой рукой, указывающей юному американцу путь. Несколько сжатой фигура Вашингтона



Рис. 3. Норман Роквелл. Бойскаут верен. 1932.

кажется в области шеи — складывается впечатление, что художник посадил голову чуть ниже, чем следовало. Генерал как будто слегка пригибается, вглядываясь во что-то впереди. Рискнем предположить, что такое положение головы стало следствием желания написать профили бойскаута и Вашингтона рядом, так, чтобы создалась визуальная преемственность между великим предком и потомком. В 1942 г., когда Америка уже вступит во Вторую мировую войну, тот же Норман Роквелл разовьет идею, изобразив вдохновенного юношу на страже родины, за спиной которого плечом к плечу встанут тени Вашингтона и Линкольна (при соседстве неизменного орлана). Простерты вдаль рук больше нет — задачи и так ясны. Но зато через вложенный в руку Вашингтона Билль о правах показаны основы нации, ценности, за которые молодые американцы будут бороться.

В результате получилась своего рода комбинация триединого христианского Бога (Отец, Сын, Дух, Священное Писание) и триады Маркс — Энгельс — Ленин из советской иконографии, что, в сущности, не должно нас удивлять, поскольку государственная мифологизированная идеология часто рассматривается как вариант секулярной эрзац-религии.

В случае с мифом о Вашингтоне такая трактовка отнюдь не является натяжкой. Так, пресловутый реалистический бюст работы Гудона вызвал неожиданные протесты множества людей, оскорбленных в своих чувствах, близких к религиозным. Так, историк отмечает со ссылкой на «Вашингтон Пост» того времени, что американцы «достаточно четко давали понять, что “это — не наш Джордж Вашингтон”», им со всей очевидностью не был нужен «очеловеченный» отец нации [12, p.277]. Покушение на трансцендентный идеал, обладающий едва ли не божественной, мистической природой, казалось им преступным, потому как «гуманизация» была направлена на то, чтобы «отца нации» можно было ценить и уважать как равного за реальные дела и качества, а многие видели в нем именно уникальный для Америки объект немотивированной любви и восхищения.

Для таких чувств искусство также нашло выражение. Под эгидой все того же комитета в 1932 г. была издана крайне необычная пьеса. Ее автор, **Перси МакКей** (Персу МакКеуе, 1875–1956), как и уже упомянутый Дана, ратовал за приобщение народа к искусству и предлагал для этих целей массовые театральные действия, где роли распределялись между любителями. В мистерии, названной «Уэйкфилд: Народная пьеса масок Америки. Сон в зимнюю ночь о рождении Вашингтона», «отец нации» максимально интегрировался в поле мифологии в традиционном понимании. Постановка представляла собой противостояние сил зла (Болезнь, Война, Алчность, Рабство, Страх), сковывающих холодом мир, и его новых героев (от пионеров наподобие Итена Аллена до Длинного Карабина из романов Купера), созданных светом костра. Рождение Вашингтона знаменует перелом в этой борьбе, в небе загорается Полярная звезда, которая затем сопровождает Вашингтона на всем его пути, ведет его и комментирует судьбоносные решения (отказ от власти, принятие конституции и т. д.). Хотя авторитетная Британская энциклопедия и утверждает, что такой театр масок с участием населения стал уникальным американским явлением, в нем отчетливо проступает эпоха Просвещения, методом которой, по определению А. Д. Чегодаева, была «театральность» [15, с.20], а использовать «народный массовый театр, в который “повольно” могло бы ходить множество “охотных смотрельщиков”» [16, с. 15] в пропагандистских целях пробовал еще Петр I в России на рубеже XVII–XVIII веков. МакКей был чрезвычайно плодovit и создал также ряд менее радикальных вариантов постановок о Вашингтоне, которые были рекомендованы ученикам школ и студентам [17, p.243, 247].

Но наряду с такими работами, появление и содержание которых определялось в большей степени внешними причинами, нежели логикой искусства, тема Вашингтона вновь становится интересна художникам в новом качестве — как феномен неизменности или вечного повтора. Все вокруг подвижно, эпоха сменяет эпоху, перестраивается общество, эволюционируют стили искусства. И на фоне этого круговорота Вашингтон и его изображения остаются незыблемыми, они воспроизводятся вновь и вновь, вызывая всеобщее восхищение (искреннее или мнимое). С этим феноменом искусство станет играть, раз за разом намеренно повторяя иконы культуры

в различных качествах, доводя повтор до абсурда, причем первые попытки движения в этом направлении будут предприняты задолго до поп-арта и постмодернистских практик.

Игра начинается...

Объектом единой и почти непрерывной последовательности переработок стала картина Э. Лейтце «Вашингтон переправляется через Делавэр» — многофигурное нарративное изображение, содержащее гораздо больше возможностей для толкования, чем портрет. Несмотря на то, что вплоть до 1897 г. полотно находилось в частной галерее, «так много людей видело его на выставках в Нью-Йорке и Вашингтоне или знали по повсеместно тиражируемой качественной гравюре, что оно не стерлось из общественной памяти» [18, р.313]. Эту память поддерживали многочисленные копии и работы по мотивам картины, которые в изобилии поставлялись периферийными художниками. Первое обращение «высокого» искусства XX века к данной работе в ее знаковой функции мы находим в картине «Дочери американской революции»³ кисти **Гранта Вуда** (Grant Wood, 1891–1942), наряду с Томасом Бентоном ярчайшего представителя американского реджионализма. Изначально картина была написана Вудом как ответ художника на обвинение в поклонении немецкому искусству, которое выдвинула организация «Дочери американской революции» [19, с.57]. Это феминистское общественное объединение, созданное в 1890 г., декларировало целями своей деятельности «рвение и интерес к изучению отечественной истории; обнаружение могил солдат, погибших в ходе Войны за независимость, и уход за ними, а также иными местами, имеющими историческую ценность; постоянное содействие в американизации иммигрантов» [20, р.181]. Несмотря на благостный характер этих тезисов, «Дочери американской революции» имели неоднозначную репутацию в силу их очевидной резко консервативной и националистической направленности. В негативной оценке их деятельности по разным причинам зачастую сходилась либеральная американская и идеологизированная советская пресса, где «Дочери американской революции» получили клеймо «ультрареакционной» и даже «черносотенной» организации.

На переднем плане картины, которую вполне можно считать шаржем, изображены три женщины средних лет, «напоминающие мифологических мойр» [21, с.96]. Эта ассоциация навеяна, очевидно, не какой-то особенной властью или знанием, которым обладают героини, но аналогией с античным искусством, которое традиционно изображало мойр в виде трех дев или старух со строгими, мрачными лицами [22, с.38]. За их спинами видна репродукция полотна Лейтце, отсылающая к композиционному приему эпохи Просвещения, когда картина на заднем плане была своего рода сжатым нарративом, повествующим о жизни и занятиях портретируемого. Таким образом, картина Лейтце, собирательный символ (и клише) великого исто-

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.

Грант Вуд. Дочери Американской революции. 1932. Художественный музей Цинциннати. Картон, м. 50,8×101,4. URL: <http://www.cincinnatiartmuseum.org/explore/collection/collections/?u=6914221> (дата обращения: 14.06.2014).

рического прошлого, и есть вся жизнь этих дам, смысл их существования. Причем сами они абсолютно удовлетворены этим фактом. Вуд изображает патриотизм как национальную черту, прекрасную в своей сущности, но приобретающую уродливые формы, когда ею злоупотребляют. Сама по себе эта мысль не нова — уже в начале XIX века интеллектуалы взывали к установлению разумных границ в воспеании героики национальной истории, но воплощения в искусстве она ранее не находила. Однако, будучи применима в равной степени и к современной Америке, такая трактовка не слишком приятна американским искусствоведам и редко встречается в их работах.

Гораздо чаще о «Дочерях» Вуда говорится в более узком смысле — как о сатире, высмеивающей «феминистский квасной патриотизм, фригидность (*sexless*), занудство и ханжество» [23, р. 274]. Критики настаивают, что Вуд сталкивает образы дам и высокой идеи Американской революции, воплощенной картиной Лейтце, создавая визуальную и идейную оппозицию: «Несмотря на критику ее исторической достоверности и художественных качеств, картина Лейтце затронула исключительно остро воспринимаемую сторону американского духа. <...> Воплотив генерала [Вашингтона] на пути к тому, чтобы покарать гессенских наемников под Трентоном, Лейтце отразил отвагу, мужество, бесстрашие, воодушевление, молодость и всепобеждающий дух Революции, а следовательно, и Америки в целом. Но кто же оказался наследниками этой революции? Потягивающие чай леди с аристократическим гонором в лицах и следами атеросклероза. Все то, за что Революция боролась, эти женщины отрицают» [24, р. 120]. Такой вариант оценки, конечно, гораздо удобнее, поскольку в этом случае «вина» ложится на конкретных людей или организацию, но не распространяется шире.

Практически в то же время была написана картина, во всех отношениях очень далекая от работ Вуда. Полотно **Ньюэлла Конверса Уайета** (Newell Convers Wyeth, 1882–1945) «Во сне я встречаю генерала Вашингтона» (рис. 4) впервые дает выражение легендарным представлениям о Вашингтоне как таковом, делая их своей темой. Считается, что художник потерял равновесие, когда изображал «отца нации» на стене административного здания. После падения с большой высоты Уайет на некоторое время потерял сознание, и в этот момент ему якобы привиделся Вашингтон.

Реальность сна репрезентируется в соответствующем ключе, родственном сюрреалистическим фантазмам (хотя в целом творчество Уайета от сюрреализма предельно далеко). Пространство «ходит ходуном», пропорции и соразмерность предметов нарушены, законы перспективы действуют в разных участках картины неравномерно. Сидящий на белом коне, заимствованном у Трамбалла, Вашингтон рассказывает о происходившей на этом месте битве. Его воспоминания материализуются: маршем проходит отряд солдат, вдалеке салютует поднятой треуголкой Лафайет, на траве лежит убитый английский «красный мундир». Таким образом, перед нами фактически еще один уровень реальности, сон во сне. Причем каждый из этих уровней подобен другому, иерархически они равны. Прошлое на картине становится ожившей сказкой, еще опирающейся на реальную событийность истории, но в сущности уже живущей по законам легенды. Можно сказать, что перед нами первая оценка бескрайней дискуссии о Войне за независимость и о поиске «настоящего Вашингтона» — ни того, ни другого нет, все превратилось в лоскутный миф с буйством красок, разноголосицей форм и объемов, где нет места объективной истине.



Рис. 4. Ньюэлл Конверс Уайет. Во сне я встречаю генерала Вашингтона. Музей реки Брендивайн, Филадельфия. М., х. 183,8×200,6.

Эта тема найдет продолжение в работе Гранта Вуда «Сказка Парсона Уимса» 1939 г. (рис. 5). Если картина Уайета представляет собой редкий для Америки первой трети XX века пример влияния европейского модернизма, то «Сказка Парсона Уимса» вполне может претендовать на статус претекста постмодернистских тенденций. Полотно построено как многоуровневый центон, сочетающий в себе отсылки



Рис. 5. Грант Вуд. Сказка Парсона Уимса. Музей Амона Картера, Форт-Уэрт, Техас. 1939. М., х. 97,5×127,3.

к знаменитым американским картинам и еще более знаменитому мифу, созданному первым биографом Вашингтона Парсоном Уимсом. Зритель вовлекается в интеллектуальную игру, где от него, однако, не требуется рафинированного знания. Исползованные цитаты являются американским китчем, который выступает «как пасынок модернизации и связанных с ней феноменов массовой грамотности (или массовой полуграмотности) и создания централизованных институтов искусства» [25]. На одном полотне встречаются, по крайней мере, две широко известные картины: «Афениум» Стюарта и «Художник в своем музее» Ч. Пила. Позицию фигуры Пила, приоткрывающего занавес в музей, занял Уимс, приглашающий в созданную им фантазийную вселенную. Этот жест, как бы влекущий зрителя внутрь полотна, в данном случае тоже имеет любопытные ассоциации, на которые указывает М. Фистлетвайт: картина «обнаруживает параллель с элементом, широко используемым в рекламе 1930-х, где крупно данная на переднем плане фигура обращена к зрителю и указывает на сцену или товар, изображенный сзади» [5, р. 143]. Эта структура, узнаваемая для современников, также содержит конкретный смысл. «Сказка» Уимса, в которой юный Вашингтон срубил топориком вишневое деревце, но признался во всем отцу, завершив свою речь программным «Отец, я не могу (не умею) лгать», чем вызвал восторг последнего, сразу же после написания оказалась, говоря современным языком, «вирусным» сочинением, внедрившимся в массовое сознание наподобие привязчивого рекламного ролика.

Смысловым пятном картины является также лицо Вашингтона, которое, вместо того чтобы быть изображенным соответственно возрасту, скопировано с «Афениума» Стюарта. Тем самым Вуд обыгрывает одну из старейших риторических и живописных стратегий прославления Вашингтона, в русле которой будущий Первый президент США на любом этапе своей жизни (даже весьма раннем) уже проявлял черты будущего «отца нации» и идеального американца. На картине Вуда эта же идея, доведенная до абсолюта Уимсом, визуализируется в самом прямом смысле, обнажая свою абсурдность, скрытую традицией и механикой восприятия текста.

Занавес, который художник приоткрывает перед зрителем, можно было бы понять как символическое снятие покровов, однако ирония Вуда обнаруживается в том, что окаймляющие занавес кисточки в точности копируют вишенки на пресловутом деревце. То есть миф проник гораздо дальше, и как это всегда и бывает в таких случаях, «само стремление преодолеть миф — это тоже миф» [26, с. 50]. Но разрушать миф и не нужно — это часть истории страны, ее самость, а потому его нужно оберегать. Вуд по этому поводу говорил: «В наши неустойчивые времена, когда демократия подвергается атакам со всех сторон, сохранение нашей фольклорной традиции является более важным, чем многие полагают» [5, р. 143].

...и продолжается

Новой оптикой рассмотрения мифа о Вашингтоне и новым перифразом Лейтце станет картина **Ларри Риверса** (Larry Rivers, 1923–2002) «Вашингтон пересекает Делавэр» (рис. 6). Эта сравнительно ранняя работа художника пришлась на то время, когда в США царил абстрактный экспрессионизм, однако уже формировались предпосылки возникновения поп-арта, а потому идея монументальной картины в духе классических исторических полотен прошлого так или иначе выглядела крайне



Рис. 6. Ларри Риверс. Вашингтон пересекает Делавэр. 1953. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. М., карандаш, уголь, х. 212,4×283,5.

странной. Мало того — художник взял не какой-либо исторический сюжет, а решил переработать знаковую картину Лейтце: «как будто не удовлетворившись таким вызывающе противоречащим модернистской традиции ретроградным шагом, он выбирает наиболее возмутительный и клишированный объект, который только можно себе представить» [27, р. 26].

«Вашингтон...» Риверса оказался сочетанием фигуративной живописи и экспрессионизма: из первой заимствуется сюжетность, из второго — новые выразительные средства. Контуры фигур намечены, но их заполнение и окружающее пространство даны крупными цветовыми пятнами, за счет чего делается условной фабула знаменитого претекста. Как и Вуд в «Сказке Парсона Уимса», Риверс апеллирует к широко утверждаемой идее пророческого всеведения и олимпийской невозмутимости Вашингтона. Художник пытается передать ощущения самих героев исторического момента так, как они должны были его воспринимать, не зная ни дальнейшего хода операции, ни войны в целом. Картина Лейтце проникнута коллективизмом — персонажи расположены плотной группой, они заняты общим делом. Риверс же рассредоточивает фигуры по полотну, причем в угадывающейся лодке Вашингтон остается в одиночестве. За счет этого художник «освобождает объект от помпезности и героизма и создает гораздо более убедительное представление о нем как о человеке, концентрируясь на слабости и нерешительности персонажей в их движении по холодному, негостеприимному пространству» [27, р. 26]. Сам Риверс так объяснял это: «Я не мог изобразить человека, входящего в ледяную реку в Рождественскую ночь с мыслями о смерти и тяготах, в духе ура-патриотизма» [28, р. 35]. Лицо Вашингтона, по свидетельствам исследователей, было скопировано Риверсом с эскиза Леонардо Да Винчи к фреске «Битва при Ангиари» [5, р. 144]. На эскизе Леонардо человек, попавший на поле боя, не просто эмоционален — он кричит от ужаса и гнева. Таким Вашингтона до сих пор не изображал никто.

Попытка Риверса создать изображение исторического события средствами экспрессионизма открывает новые возможности передачи слабо поддающихся артикуляции ощущений, которые не могли быть отражены у Лейтце. Нечеткость изображения, как будто отчасти смытого дождем, может быть прочитана как мотив забывания — история (во всяком случае, в своем реальном облике) стирается из памяти, становится контурной, фрагментарной. Картина обладает сильным эмоциональным зарядом, в ней заложено ясно ощутимое неприятие приторного мифотворчества, которому она буквально бросает в лицо катастрофу войны и одиночества. Но это именно критика мифа, безудержного двухвекового восторга и лицемерного идолопоклонства, а не самого Вашингтона.

Попытки открыто посмеяться непосредственно над «отцом нации» вообще будут абсолютно единичным явлением. Однако пародия может быть и не столь явной. Набивавший обороты постмодернизм редко щадил тот объект, который вовлекал в свою игру, и Вашингтон не станет в этом ряду исключением.

«Каждый герой, — однажды заметил Эмерсон, — рано или поздно предстает перед взором потомков самым заурядным человеком» [29, с. 586]. Движением в этом направлении можно отчасти считать декорации⁴, созданные **Алексом Кацем** (Alex Katz, р. 1927) к постановке Кеннета Коха «Вашингтон пересекает Делавэр». Пьеса предлагает альтернативную мотивацию, побудившую Вашингтона форсировать реку: срубив в детстве пресловутое вишневое дерево, он не признался во всем отцу, а переплыл за реку и спрятался. Таким образом, переправа через Делавэр в ходе Войны за независимость оказывается чем-то вроде попытки преодоления детской травмы. Интересно, что всего четыре года спустя новая быстро завоевавшая огромную популярность биография Вашингтона авторства Дж. Флекснера откроется цитатой из Фрейда и утверждением, что американцы превратили «отца нации» в «коллективную инфантильную фантазию» [6, р. 173]. Тем самым мотивы Вашингтона переводятся в разряд мелких постыдных страстей, снимая с его личности пафос, гриф неприкосновенности и сакральности. Высокие чувства к «отцу нации» окончательно разрушаются вторжением «дуболомов Урфина Джюса» из «грубого реального мира стандартных вещей поп-арта» [30, с. 126]. Легендарная, окруженная ореолом святости битва, которая у Риверса была полна ужаса и гнева, становится игрой в солдатики. Возможно ли подобное прочтение работы Каца? Пожалуй, да.

Но столь же вероятно и иное. Кац вдохновлялся полотном Риверса. Последний, в свою очередь, при работе над ним во многом ориентировался на школьные постановки. Так что, возможно, перед нами своего рода *homage* одного художника другому и поиск новой техники, а никакой сатиры не предполагается. Сам Кац позднее скажет о своих исполинских солдатиках: «Понимаете, в них было что-то, что не было искусством, этой иллюзорной сущностью. Они были действительно как вещи. И я решил, что картина⁵ не переходила определенной грани, когда остается то ощущение старой вещи, не передаваемое фотографиями, где нет настоящей жизненной

⁴ Алекс Кац, Вашингтон пересекает Делавэр: белая лошадь. 1961. Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон. Дерево, фанера, алюминиевые трубы, резиновые покрышки. 227,4×246,1×66,0. URL: http://americanart.si.edu/collections/search/artwork_edan/?id=13339 (дата обращения: 14.06.2014).

⁵ Изначально фигуры Вашингтона и солдат были частью исторического полотна, которое Кац начал писать, но не закончил, поскольку разочаровался в результате. Однако фигуры ему нравились и по совету Раушенберга он их вырезал, а позднее наклеил на фанерную основу.

энергии. Это и стало моей идеей: сделать так, чтобы эта грань оказалась преодолена» [31].

Причины такой амбивалентности трактовок состоят в исключительном месте картины Лейтце в культуре США. Как только какой-либо художник вновь цитирует это изображение, его работа автоматически наделяется целым набором смыслов, которые совершенно не обязательно в ней содержатся. Со временем многие художники станут намеренно это использовать, делая даже саму схему полотна Лейтце шаблоном для высказывания о различных общественных явлениях, поднимая их тем самым до уровня панамериканских. Среди них наиболее острой для США XX века традиционно является проблема расовой сегрегации. Формальным поводом, позволяющим на основе картины Лейтце обратиться к этой теме, является фигура с веслом на носу лодки, о значении которой детям рассказывают уже в школе: «Справа от Вашингтона мы видим афроамериканца, известного как Принц Уипл, который был послан в Америку маленьким мальчиком, чтобы получить образование. В пути он был захвачен и продан в рабство. Впоследствии он вернул себе свободу и служил под командованием Вашингтона» [32, p. 184].

Наиболее известным воплощением этой темы является картина **Роберта Колескотта** (Robert Colescott, 1925–2009) «Джордж Вашингтон Карвер пересекает Делавэр: страница из учебника по американской истории»⁶, приуроченная к двухсотлетию начала Войны за независимость, отмечавшемуся в 1976 г. Полотно стало частью обширной серии, условно называемой «Что, если», где действующие лица различных всемирно известных картин заменялись негритянскими фигурами, а окружающее их пространство соответствующим образом корректировалось. «Вашингтон» в этом ряду также не является исключением. Персонажи картины репрезентируют карикатурные изображения архетипических негритянских образов, характерных для представлений белого американца: корпулентной мамыши, повара, бездельника, играющего на банджо, и т. д. Сам художник говорил: «Создавая такие изображения, я хотел показать масштаб человеческой тупости, создающей стереотипы» [5, p. 147].

Компонент названия «Страница из учебника по американской истории» объясняется тем, что в то время, когда художник ходил в школу, учебники освещали деятельность только двух чернокожих: Вашингтона Т. Букера и Джорджа Вашингтона Карвера. Середина 1970-х годов стала временем эмансипации афроамериканцев и признания их научной и просветительской деятельности. За счет своей способности поднимать явление на новый, общенациональный уровень картина должна была стать своего рода манифестом этого явления. Двадцатью годами позже художник вспоминал: «Когда у меня родилась идея этой картины, я подумал, что она будет понятна каждому. Я просто подумал: это масштабно и это забавно. Там будет уровень, затрагивающий символизм, и уровень, касающийся образования, и всем все будет ясно. Я даже представить не мог, что будут такие, кто не поймет или обидится. Я создавал картину с мыслью, что это будет моим историческим полотном, моим высказыванием на двухсотлетие истории Америки» [33, p. 13].

Колескотт не был единственным, кто использовал данный сюжет подобным образом. В 1954 г. картина под традиционным названием «Вашингтон пересекает

⁶ Роберт Колескотт. Джордж Вашингтон Карвер пересекает Делавэр: страница из учебника по американской истории. 1975. Галерея Kravets Wehby, Нью-Йорк. Акрил, холст. 274,32×213,36. URL: <http://www.kravetswehbygallery.com/artists/1790/works/27862> (дата обращения: 14.06.2014).

Делавэр»⁷ была написана афроамериканским художником **Джейкобом Лоуренсом** (Jacob Lawrence, 1917–2000) как элемент серии из более чем 30 полотен, посвященных Войне за независимость. Несмотря на то что негритянская тема считается основной для Лоуренса, в этой серии она реализована лишь в нескольких случаях, одним из которых является «Вашингтон». «Я хотел показать, что негры участвовали в американской истории и в какой степени они в ней участвовали, — говорил художник. — Ведь если вы посмотрите на [американские] картины, то обнаружите очень немного негров. Негры есть рядом с Вашингтоном, пересекающим Делавэр, именно потому, что я хотел показать, насколько органичной частью американского опыта он был» [34]. При этом отчетливо выделенных лиц с темным цветом кожи на полотне нет (обычно художник пишет их иссиня-черными). Расовая тема здесь вряд ли может считаться центральной. Содержание картины раскрывается подписью, воспроизводящей слова участника тех событий: «Мы пересекали реку у переправы МакКонки в девяти милях вверх по течению от Трентона... выдалась на редкость суровая ночь... которую люди переносили без единого недовольного вздоха». Написанная рублеными треугольными сегментами картина изображает солдат, пытающихся удержать тепло под плащами и мешковиной, брошенной на плечи. Острые, схожие с рисунком льда, грани пронизывают ощущением холода все пространство полотна.

Это может показаться странным, но в современном искусстве с его отсутствием табуированных тем практически не существует примеров сниженного или пародийного прочтения образа Вашингтона, хотя то же полотно Лейтце будет несчетное множество раз переписываться в широчайшем диапазоне техник и стилей. Беспроигрышный характер использования этого сюжета отметил в своей ироничной картине «Вашингтон пересекает Делавэр. Шедевр!» художник и актер **Джон Лури** (John Lurie, р. 1952), нарочито крупными небрежными мазками изобразив висящее в золоченой раме полотно, на котором посредине условной реки (синее поле) находится лодка с фигурой Вашингтона, гребцами и флагом США, а над ними пламенеет героическим пурпуром столь же условное небо. Но такая ирония и остается наиболее негативным прочтением. За исключением редких случаев, метко названных американским критиком «спором интеллектуальных посредственностей», наподобие картины Альфреда Квироза, где Вашингтон курит коноплю, никакой иной попытки разрушения мифа не производится.

Новая искренность — внешняя и внутренняя

Более того, наблюдается практически противоположный процесс. Так, если у Риверса и Лоуренса речь шла о реабилитации истории, подтверждении ее реальной героики вместо парадной героики мифотворчества, то в последней четверти XX века порой реабилитируется уже и сам миф. Как отмечают исследователи, население США «опасается разрушения общественных и семейных конструктов, падения морали вследствие расширяющегося индивидуализма. <...> При таких обстоятельствах, — резюмирует историк, — нет ничего удивительно в том, что американцы могут вновь обратиться к отцу страны за руководством и вдохновением» [35, р. 66]. На этом фоне игры поп-арта и постмодерна в безликую массовость и лишнюю эмоций отстранен-

⁷ Джейкоб Лоуренс. Вашингтон пересекает Делавэр. 1954. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Картон, темпера. 30,5×40,6. URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/493552> (дата обращения: 14.06.2014).

ность утрачивают симпатии зрителей, а Вашингтон оказывается вновь востребован как наиболее человеческое воплощение национальной идеи. При этом его образ все меньше используется как повод для высказывания на некую стороннюю тему, касающуюся Америки в целом, и все чаще речь идет именно о нем самом, причем в достаточно интересном ключе. Практически впервые американцы (во всяком случае, некоторая их часть) стремятся не дать рациональную и объективную оценку Вашингтону на основе фактов — они известны, — а разобраться в своем чувственном, эмоциональном отношении к «отцу нации». Результаты бывают самые разные.

Одним из наиболее неординарных среди них следует признать работу (рис. 7) выдающегося художника **Эндрю Уайета** (Andrew Newell Wyeth, 1917–2009). В монографии о нем Т. С. Юрьева пишет: «Воспоминания о прошлом гнездятся в картине “Генеральское кресло” с небрежно наброшенным на спинку простым мундиром, потрепанным и запыленным. В таком рабочем, без всяких излишеств кресле с прямой спинкой мог проводить бессонные ночи над картами военных действий Джордж Вашингтон...» [30, с. 94]. Действительно, время в своем столкновении с бренностью людей и вещей — главная тема сквозящих пустотой, как будто распахнутых всем ветрам картин Уайета. Но насколько необычен объект для художника, писавшего практически исключительно пейзажи родного штата и портреты его жителей!

Фон написан четко, но скупно — он несущественен. Уайет изображает кресло и висящий на нем мундир так же, как ранние американские живописцы писали портреты, концентрируя всю энергию и содержание на лице модели. Ведь это и есть портрет — портрет памяти, утраты, времени. Поэтому пространство картины кажется живым в центре и стремительно мертвеет к краям, где нет ее героя. Это тот самый опыт чувства, который стали открывать американцы в отношении Вашингтона. Он состоит в том, что происходит сближение персонального переживания прошлого (расставания, смерти близких и т. д.) и коллективного, раскрывается тождественность их природы. Вашингтон — символ прошлого страны, и грусть, вызываемая ощущением его утраты, концентрируется в «отце нации».

Но опустевшее кресло — слишком сложный объект для сопереживания. Был необходим простой и ясный образ столь же простого и ясного человека. Видимо, именно на это желание ориентировался **Арнольд Фриберг** (Arnold Friberg, 1913–2010), чья картина «Молящийся у Вэлли Фордж» (рис. 8) завоевала огромную популярность в последнюю четверть века. Фриберг не изобрел ничего нового, а лишь воскресил сюжет середины XIX века, о котором мы рассказывали в предыдущей публикации [36]. Картина также возвращает нас к предельной точности фигуративной живописи, которая, казалось бы, покинула искусство современности. Художник не просто стремился изобразить вещи похожими с точки зрения истории — он дождался морозного февраля и отправился на историческое место, чтобы захватить аутентичность атмосферы, и писал эскизы, пока окончательно не замерзли пальцы. Четверть века спустя он так объяснил смысл картины: «Я сделал это, чтобы отдать долг Вашингтону, чтобы изобразить тяжесть ноши, легшей на плечи одинокого человека» [37, р. 16].

Другой знаменитый сюжет, переправу через Делавер, решил в том же ключе переработать **Морт Кюнстлер** (Mort Künstler, р. 1931)⁸. Публично открещиваясь от

⁸ Морт Кюнстлер. Переправа Вашингтона при МакКонки. 2011. Частная коллекция. Картон, м. 68,58×45,72. URL: <http://historicaltimes.tumblr.com/post/57092909758/washingtons-crossing-by-mort-kunstler-gen> (дата обращения: 14.06.2014).



Рис. 7. Эндрю Уайет. Генеральское кресло. 1969. Частная коллекция. Акварель, бумага. 77,5×55,9.

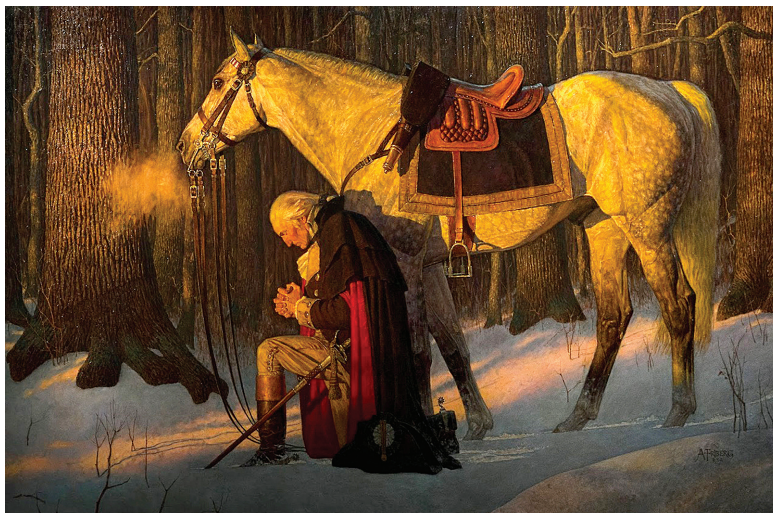


Рис. 8. Арнольд Фридберг. Молящийся у Вэлли Фордж. 1975. Частная коллекция. М., х. 271,6×190,8.

намерения как-либо дискредитировать знаменитый претекст, в действительности Кюнстлер стал последовательно исправлять те неточности (а скорее — художественные допущения), которыми известно полотно Лейтце. Так, убран не существовавший на момент переправы звездно-полосатый флаг, день заменен на ночь, а фигура Вашингтона получила опору в виде пушки. При этом картина Кюнстлера в свою очередь вызвала массу упреков в недостоверности и показной героике — иначе зачем изображать в руке солдата, участвующего в операции, главное преимущество которой состоит в скрытности, горящий факел? Это и понятно — отказавшись от допущений Лейтце, в значительной степени отвечавших за героическое звучание, Кюнстлер лишился темы и смысла. Ведь если не превращать полотно в авангардистский эксперимент, то что еще здесь можно сказать? Картина стала приближаться к моделированию фотографии, потеряв художественное содержание и ценность. Впрочем, для Кюнстлера (как и Фриберга) это вряд ли имело большое значение, поскольку картины, декларирующие своей темой искренность, отлично продаются.

Американцы действительно очень активно покупают подобные репродукции. Но насколько искренность искренна (как художников, так и покупателей)? Не стала ли она в свою очередь новым трендом, своего рода модной тенденцией соперничать Вашингтону? Именно этот вопрос ставится в работе, демонстрирующей не только нынешнее положение мифа об «отце нации», но и подводящей промежуточный итог всей истории его репрезентации.

Картина американского художника **Крейга Ветцеля** (Craig Wetzel, p. 1964) «Переправа Вашингтона» (рис. 9) написана в излюбленной технике колониального периода — маслом по деревянной панели. Однако техникой аллюзивность этого изображения далеко не исчерпывается. Прежде всего, сама фигура Вашингтона отсылает к профильному портрету кисти Джеймса Шарплеса 1796 г.⁹ — одному из последних прижизненных изображений «отца нации». Профильный портрет в западной культуре Нового времени имеет особое звучание — он «дает образ более представительный, более величественный, а это соответствует духу времени — новому, ренессансному представлению о достоинстве и величии человека, портретный облик которого должен быть особенно возвышенным и значительным» [38, с. 51]. Но это величие, переданное Шарплесом при поддержке традиции профильного портрета, у Ветцеля сталкивается с окружающим пространством картины — пустотой воды и стеной дождя как метафорами бескрайнего одиночества — и не вызывает ничего, кроме печали.

На ассоциации строится и главная, на наш взгляд, находка художника. Вашингтон изображен по грудь, где его фигура обрезана бортом лодки, явно диспропорциональной по отношению к телу, что воскрешает в памяти средневековые фрески с их несоразмерностью элементов пространства и игнорированием его структуры. Но почему Ветцель так строит картину? У живописцев прошлого были на то причины.

«Можно ли сомневаться в том, что человек и в средние века отличал близко и далеко от него расположенные предметы и знал подлинную их соразмерность? Однако эти простые жизненные наблюдения не переносились в живопись и эстетической ценности не получали», — писал А. Я. Гуревич [39, с. 79]. Перспектива не имеет значения, потому что ее законы — законы физического зрения, а важно лишь зрение

⁹ Джеймс Шарплес. Джордж Вашингтон. Ок. 1796. Национальная портретная галерея, Вашингтон. Бумага, пастель. 24,1×17,8. URL: <http://www.npg.si.edu/exh/gw/gwsharp.htm> (дата обращения: 14.06.2014).



Рис. 9. Крейг Ветцель. Переправа Вашингтона. 2011.
Частная коллекция. М., дерево. 45,72×45,72.

духовное. И только это зрение истинное, потому что видимые предметы — не то, что они есть, они лишь знаки, о сущности которых точно говорит У.Эко: «...выработка определенного набора символов может рассматриваться как образная реакция на ощущение кризиса. В символическом мировосприятии природа, даже в своих наиболее грозных проявлениях, трактуется как своего рода система знаков, с помощью которой Творец сообщает нам об упорядоченности этого мира» [40, с. 74].

Так искусство того времени боролось с ощущением хаоса, а ведь именно в упорядочении хаоса состоит основная функция мифа, как мы говорили в начале. То подобие средневековым картинам, которое, на наш взгляд, угадывается в «Вашингтоне» Ветцеля, устанавливает связь эпох. Само по себе представление о современности как о Новом Средневековье — идея далеко не новая, но формы ее воплощения обнаруживают явное сходство. В 1922 г. Н. А. Бердяев в очерке «Новое Средневековье» использовал тот же мотив, что и на картине Ветцеля: «Мы вступаем в период исторического странствования, про которое можно сказать: “мы плывем пылающею бездной со всех сторон окружены”; “прилив растет и быстро нас уносит в неизмеримость темных волн”» [41, с. 224–225]. Там же Бердяев говорит, что для ориентации в действительности необходимы все те же средства — знаки и символы: «Старая символика исторической плоти рушится, и человечество ищет новой символики, которая должна выразить совершающееся в духовной глубине» [41, с. 225]. Именно этим, по сути, мы и занимались на протяжении трех публикаций — стремились выявить и описать символику мифа о Вашингтоне, главном и связующем герое Америки. Ветцель же подводит неутешительные итоги.

Одинокое плывущий в лодке Вашингтон становится печальным воплощением борьбы с хаосом многих поколений американцев, пытающихся уместить всю огром-

ную конструкцию национальной идеи в одном человеке, сделав из него гиперсимвол. Работа Ветцеля проводит нас в финальную точку художественной дискуссии об «отце нации» через все напластования репрезентаций, построенных на обработке картины Лейтце, попутно напоминая о том, что стало затруднением для художников, изображавших Вашингтона в последние годы его жизни. За носителем социальной функции идола нации стоит просто человек, причем этот человек стар, утомлен и болен. «Мы возложили на президента больше обязанностей, чем человек может взять на себя, и оказываем на него больше давления, чем человек может вынести», — говорил Дж. Стейнбек [42, с. 138]. Картина Ветцеля свидетельствует ту неудачу, которую потерпел поиск «универсального» изображения Джорджа Вашингтона, длившийся два столетия, как попытка увидеть и обрести в нем все сразу.

Причем к облику Генерала этот поиск оказался безжалостен. Массовое сознание «отсекло» от фигуры Вашингтона все, что не входит в традиционный погрудный портрет. Остальное несущественно и может быть изображено как угодно, важны лишь профиль и мундир, по которым он опознается. Этот лишенный половины тела, рук и ног сверхсимвол — калека, обреченный вечно пересекать бескрайний Делавэр.

В конечном счете, вся множественность трактовок и смыслов, связанных с Вашингтоном, уничтожает его исходный вещный облик. Очень емко эту проблему описал критик Дж. Майер, объясняя отвлеченный характер монумента Вашингтона¹⁰: «Существует детская игра, в которой банкнота достоинством в один доллар сворачивается так, что центральная область по горизонтали исчезает, а портрет Вашингтона превращается в гриб: его жабо (шейный платок) становится ножкой гриба, а видимая верхняя часть головы — шляпкой. Вряд ли это позабавило бы Вашингтона, отнюдь не считавшегося любителем шуток. Настоящий Вашингтон так же далек от его изображений, как гриб от человека. Как бы мы ни искали, не существует адекватной репрезентации этого человека, но только отражения мифов и культа» [43, р. 132]. Тем не менее едва ли это заставит американцев отказаться от такого поиска. Следовательно, дискуссия о сущности фигуры Вашингтона будет продолжаться еще долго, и если приведенная выше цитата справедлива, то есть основания полагать, что не наука, а именно искусство имеет в ней наилучшие перспективы.

Литература

1. *Geldzahler H.* American painting in the 20th century. New York: Metropolitan Museum of Art, 1965. 236 p.
2. *Матусовская Е. М.* Американская реалистическая живопись. Очерки. М.: Искусство, 1986. 192 с.
3. *Rae E. C.* The education of the artist: what artists say about it // *Art Journal*. Winter, 1960/1961. Vol. 20, N 2. P. 87–89.
4. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. М.: Из-во РГГУ, 2001. 169 с.
5. *George Washington: American symbol* / ed. by B. J. Mitnik. New York: Hudson Hills Press, 1999. 162 p.
6. *Lengel E. G.* Inventing George Washington: America's founder, in myth and memory. New York: Harper Collins Press. xviii + 249 p.
7. *Dana J. C.* American Art: How it can be made to flourish. Woodstock, VT: The Elm Tree Press, 1914. 31 p.
8. *New Wall Papers by Nevius & Haviland* // *The Decorator and Furnisher*. 1894. Vol. 25, N 1. P. 23–25.
9. *McKendree Bangs W.* An illustrator of child life // *The Quarterly Illustrator*. 1894. Vol. 2, N 5. P. 31–36.

¹⁰ Монумент Вашингтона представляет собой колоссальный (высота — 169 метров) полый обелиск с абсолютно гладкой поверхностью без каких-либо скульптурных украшений. Работа над проектом была начата в год столетия со дня рождения Вашингтона и после завершения строительства памятник вплоть до возведения Эйфелевой башни считался самым высоким строением в мире.

10. *Степанова О. Л.* 4 июля 1776. М., Молодая гвардия, 1976. 192 с.
11. *Bynum R.* The Celebration of Washington's Birthday // *The English Journal*. Feb. 1933. Vol. 22, N 2. P. 133–137.
12. *Greenhalgh A.* "Not a Man but a God" The Apotheosis of Gilbert Stuart's Athenaeum Portrait of George Washington // *Winterthur Portfolio*. 2007. Vol. 41, N 4. P. 269–304.
13. *Freeman D. S.* George Washington. New York: Scribner, 1995. xxxiv + 896 p.
14. *Роуз Б.* Американское искусство. XX век. Лозанна: Bookking, 1995. 175 с.
15. *Чегодаев А. Д.* Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18–20 вв. М.: Искусство, 1978. 267 с.
16. Панегирическая литература петровского времени. М.: Наука, 1979. 206 с.
17. *Merrill J.* A list of plays of interest to high-school students // *Francis W. Parker School Studies in Education*. 1934. Vol. 10. P. 242–248.
18. *Stehle R. L.* Emanuel Leutze, 1816–1868 // *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D. C.* 1969/1970. Vol. 69/70. P. 306–331.
19. Энциклопедия искусства XX века / авт.-сост. О. Б. Краснова. М.: ОЛМА-пресс, 2002. 349 с.
20. *Browning E.* Indiana society Daughters of the American Revolution: Report of the state historian // *The Indiana Quarterly Magazine of History*. 1909. Vol. 5, N 4. P. 181–182.
21. *Ткач М. И.* Энциклопедия пейзажа. М.: ОЛМА-пресс образование, 2002. 350 с.
22. Мифы в искусстве старом и новом: Историко-художественная монография (по Рене Мена-пу). СПб.: Лениздат, 1994. 384 с.
23. *Pickering R.* Grant Wood, painter in overalls // *The North American Review*. 1935. Vol. 240, N 2. P. 271–277.
24. *Baigell M.* Grant Wood revisited // *Art Journal*. 1966–1967. Vol. 26, N 2. P. 116–122.
25. *Бойс С.* Китч и социалистический реализм: [электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Boim_Kitch.php (дата обращения: 14.06.2014).
26. *Балла О.* Мифология мифа // *Знание — сила*. 1999. № 9–10. С. 34–50.
27. *Livingstone M.* Pop Art: A continuing history. New York: Thames & Hudson, 2000. 272 p.
28. *Harrison H. A.* Larry Rivers. New York: Harper & Row, 1984. 142 p.
29. *Шлезингер-младший А. М.* Циклы американской истории. М.: Прогресс, 1992. 688 с.
30. *Юрьева Т. С.* Эндрю Уайет. М.: Изобразительное искусство, 1986. 160 с.
31. *Cummings P.* Oral history interview with Alex Katz, 1969 Oct. 2: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-alex-katz-12448> (дата обращения: 14.06.2014).
32. *Holt J.* Looking at American History through Art // *The History Teacher*. 1998. Vol. 31, N 2. P. 181–192.
33. *Todd E. W.* Two Georges and us: Multiple perspectives on the image // *American Art*. 2003. Vol. 17, N 2. P. 13–17.
34. *Greene C.* Oral history interview with Jacob Lawrence, 1968 Oct. 26: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-jacob-lawrence-11490> (дата обращения: 14.06.2014).
35. *Spalding M.* George Washington's farewell address // *The Wilson Quarterly*. 1996. Vol. 20, N 4. P. 65–71.
36. *Аграновский Н. С.* "The King is dead. Long Live the King!": эволюция и функционирование мифа о Джордже Вашингтоне в изобразительном искусстве США XIX века // *Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение*. 2014. Вып. 3. С. 44–63.
37. *Shapiro T. R.* Arnold Friberg, painter of "The Prayer at the Valley Forge", dies at 96 // *Washington Post*. 2010. N 191. P. 16.
38. *Андронникова М. И.* Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. 326 с.
39. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
40. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
41. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. Новое Средневековье. М.: Канон+, 2002. 448 с.
42. *Стейнбек Дж.* Америка и американцы // *Нева*. 1966. № 2. С. 132–142.
43. *Meyer J. F.* Myths in stone: Religious dimensions of Washington, D. C. Berkeley: University of California Press, 2001. 354 p.

Статья поступила в редакцию 15 июня 2014 г.

Контактная информация

Аграновский Никита Сергеевич — магистр; pasto_dezute@mail.ru

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