

## «Салон отвергнувшего»: Джон Синглтон Копли и американский взгляд на художественные институции XVIII века

*Н. С. Аграновский*

Российская Федерация, 193231, Санкт-Петербург, ул. Коллонтай, 21/4

**Для цитирования:** Аграновский, Никита. «Салон отвергнувшего»: Джон Синглтон Копли и американский взгляд на художественные институции XVIII века». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 1 (2020): 106–131.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.106>

В статье рассматриваются картина Джона Синглтона Копли «Смерть графа Чатама» и опыт ее экспонирования, предпринятый художником в 1781 г. в противовес недавно образованной Королевской академии художеств. Прибывший в Европу в возрасте 36 лет и не имевший практически никакой профессиональной подготовки Копли стал одним из самых масштабных реформаторов живописи своей эпохи. Именно в работах Копли был в полной мере реализован начатый Бенджамином Уэстом пересмотр принципов исторической живописи в контексте идей нового классицизма, а созданная им картина «Смерть графа Чатама» стала квинтэссенцией этих преобразований, дополненной модернистски революционным способом демонстрации. Будучи одним из первых выступлений против иерархий в мире искусства и представляя собой новое явление как в отношении содержания живописи, так и в плане формата взаимодействия со зрителем, полотно Копли может претендовать на статус пролога к выступлениям Курбе и импрессионистов, опередив эти знаковые для искусства события почти на столетие. Как и «Павильон реализма» Курбе, экспозиция «Смерти графа Чатама» стремилась утвердить за художником новый общественный статус, сделать его самостоятельным в выборе сюжетов и языка живописи, позволить ему напрямую устанавливать контакт с аудиторией без посредников. Статья посвящена анализу масштаба произведенных Копли и его «Смертью графа Чатама» преобразований и стремится объяснить, почему при всей своей яркости далекоидущих последствий этот опыт не получил, формально оставшись на периферии истории искусства.

*Ключевые слова:* Джон Синглтон Копли, искусство США, классицизм, историческая живопись, импрессионизм, Академия художеств, академизм, Салон отвергнутых, Гюстав Курбе, выставка одной картины.

В мае 1781 г. художественный мир Лондона был взбудоражен событием, брошившим вызов только начинавшей обретать устойчивость традиции академических институций и ее средоточию в Англии — Королевской академии художеств. Возмутителем спокойствия оказался Джон Синглтон Копли — американец, перед началом Войны за независимость покинувший будущие США ради обучения искусству старых мастеров Европы и с лета 1775 г. осевший в Лондоне. Многих англичан в то время мог немало удивить сам факт, что уроженец Бостона был ода-

ренным художником, а не дикарем из лесной глуши, однако Копли не просто встал по своему мастерству в один ряд с Гейнсборо и Рейнольдсом, но и отметился как настоящий реформатор живописи.

Квинтэссенцией сделанных им отступлений от правил и конвенций стала выставка картины «Смерть графа Чатама», которую Копли организовал в противовес салону Королевской академии весной 1781 г., почти на столетие опередив аналогичные выступления Курбе и импрессионистов против художественных институций, академизма и иерархий. При этом новаторство выставки не только относилось к самому факту ее проведения, но и затрагивало все ее уровни — от содержания картины до принципов развески, что также вызывает ассоциации с Салонами отвергнутых. Однако при всей своей ожидаемости такая аналогия в литературе никогда не проводилась, а выставка Копли вообще не удостоилась внимания исследователей в качестве самостоятельного сюжета. Последнее заставляет нас попытаться описать это событие и определить его удельный вес в истории искусства. Цель исследования состоит не в сопоставлении как таковом, а в том, чтобы скорректировать хронологию изменения статуса художника и приближения его роли и идентификации к современному состоянию. Его формирование часто принято отсчитывать с выступлений Курбе середины XIX в., с которыми выставка «Смерти графа Чатама» обнаруживает много общего.

Джон Синглтон Копли родился в Бостоне 3 июля 1738 г. в семье торговца табаком, который умер вскоре после рождения сына. Второй брак матери оказался исключительной удачей для будущего живописца — ее мужем стал прибывший из Англии гравёр. Благодаря ему Джон получил то, чего не имел практически ни один художник в Америке той эпохи: основы профессиональной подготовки и коллекцию гравюр для копирования. Копли очень рано начал профессиональную карьеру (по некоторым сведениям, уже в 14 лет), однако, несмотря на очевидные способности, долго не решался выставить свои работы на серьезный суд. Только в 1768 г. уже тридцатилетний Копли отправил свою картину «Мальчик с белкой» в Лондон Джошуа Рейнольдсу, который оказался потрясен свежестью и силой холста и настойчиво рекомендовал американцу пройти академическую школу: «Если Вы способны создать подобное произведение одной лишь силой своего гения, то с преимуществами обучения, которое у Вас будет в Европе, Вы станете ценным приобретением для искусства и одним из первейших художников мира» [1, p. 231]. Копли имел сложный характер и не любил перемену мест — покинуть Америку его смогла заставить только начавшаяся Война за независимость. В 1774 г., шесть лет спустя после приглашения Рейнольдса, Копли отбывает в Европу, много путешествует, знакомясь с искусством старых мастеров, пока не оказывается в Лондоне, где становится учеником другого крупнейшего живописца американского происхождения — Бенджамина Уэста, наряду с Рейнольдсом одного из инициаторов и «отцов-основателей» Королевской академии художеств. Уэст, также изучавший старых мастеров в континентальной Европе, встретился там с Менгсом и Винкельманом и хорошо воспринял идеи последнего о необходимости создания искусства, ориентированного на высокие образцы Античности, но при этом обладающего исторической достоверностью.

Создав несколько эпигонских полотен, Уэст делает шаг в сторону серьезного обновения жанра, в 1770 г. выставив на обозрение публики и короля картину «Смерть

генерала Вулфа». С этого холста, вызвавшего бурную реакцию, начнется радикальная реформа принципов исторической живописи конца XVIII в., высшей точкой которой станет работа Джона Синглтона Копли «Смерть графа Чатама», а ее экспонирование создаст уникальный прецедент в домодернистской истории искусства.

Однако, прежде чем коснуться самой работы и того бунта против системы (академии), которым она стала, мы должны понять, в чем эта система состояла и на какой стадии формирования находилась.

### **Старые мастера, академия и феномен художественной выставки в XVIII в.**

Прежде всего необходимо обратить внимание на время написания картины и ее место в системе жанров. То, что выступление Копли произошло именно в этот момент, далеко не случайно и имеет большое значение для понимания эволюции статуса и самоидентификации художника в структуре социума.

Знаменитый теоретик искусства Эрнст Гомбрих представлял XVIII в. как эпоху перестройки системы сюжетов в живописи. Эта перестройка, по мнению исследователя, была вызвана вполне определенными закономерностями в системе изобразительных искусств и ее социального функционирования. XVIII век был столетием институционализации художественных практик и оформления академий, которые, постепенно становясь не только институтом оценки качества живописи, но и единственным авторитетным образовательным учреждением в этой области, широко утверждали классическую традицию и авторитет старых мастеров. Однако у этого, казалось бы, позитивного процесса обнаружилось неожиданное следствие — тяжелое системное воздействие на художественный рынок, характер которого Гомбрих определял следующим образом: «...особое почтение, с которым в академиях относились к искусству мастеров прошлого, скорее побуждало заказчиков к приобретению работ старых мастеров, нежели рождало в них желание заказывать картины современным художникам» [2, с. 480]. (К слову, схожая проблема существовала и во времена выхода на сцену импрессионистов. Михаил Герман отмечает: «...среди торговцев картинами почти не находилось желающих рисковать: в обычае было продавать и покупать работы либо старых мастеров, либо художников модных или хоть сколько-нибудь известных» [3, с. 31–2].) Вследствие этого рынок современной живописи XVIII в. вступил в серьезный кризис. Показателен случай с демонстрацией публике полотна Бенджамина Уэста «Пилад и Орест» в 1766 г.: картина вызвала живейший интерес, многие жители Лондона приезжали в мастерскую художника, чтобы ее увидеть, или оплачивали доставку полотна себе домой, однако никто из них не пожелал узнать цену или заказать копию. Когда одного джентльмена, расхваливавшего достоинства изображения, спросили, почему же он тогда не купит картину, тот ответил: «Что бы я с ней делал, если бы она у меня была? Вы что же, хотели бы, чтобы я повесил в моем доме современную английскую картину, если только это не портрет?» [4, р. 316].

Эта ситуация потребовала мер противодействия со стороны художественного сообщества, в противном случае его перспективы становились достаточно туманными. И такие меры были найдены: «Чтобы исправить ситуацию, академии, сначала в Париже, а затем в Лондоне, начали устраивать ежегодные выставки произве-

дений своих членов. Сейчас даже трудно представить, насколько важным было это нововведение, поскольку мы уже давно привыкли, что живописцы и скульпторы в основном создают работы для отправки на выставку, чтобы привлечь внимание художественной критики и найти покупателя» [2, с. 480–1]. Так собственно был создан институт выставки современного искусства: без таких публичных демонстраций своих работ художникам стало сложно их продавать.

Таким образом, в конце XVIII в. мы фактически наблюдаем складывание той системы оценки и экспонирования искусства, которая оставалась доминирующей до прихода модернизма и существует до сих пор в академистском сегменте художественной деятельности. В этом случае Копли и его бунт против иерархий, которые только начали формироваться, находятся едва ли не в самом раннем из возможных моментов времени, поскольку до этого институт академических выставок просто не существовал. Как указывает Джозеф Эллард, «было понятно, что один из барьеров на пути разумной поддержки национальной [английской] живописи состоял в нехватке соответствующей системы обучения и экспонирования. <...> Единственным местом для выставок в 1750-х годах был Воспитательный дом (Foundling Hospital). В начале 1760-х новая группа, Объединенная ассоциация художников Великобритании (The Society of Incorporated Artists of Great Britain), основала ежегодные выставки на улице Спринг Гарденс» [5, p. 399].

Другой источник, повествуя о том, как английские художники искали рынок для своих работ и пытались в середине XVIII в. организовывать персональные выставки, описывает такой любопытный случай. В 1775 г. состоялся первый выпад против академизма, автором которого стал малоизвестный художник Натаниэль Хоун. Академия отклонила его откровенно пародирующую Рейнольдса картину, и тогда он выставил ее вместе с еще примерно сотней своих работ частным образом. Акцию Хоуна действительно можно считать первым прецедентом выступления против академии (хотя, скорее, конкретно против Рейнольдса) и персональной выставки, однако сама по себе его живопись не могла претендовать на какие-либо открытия. Вызов Рейнольдсу был единственным шансом художника заявить о себе в отсутствие серьезного дарования. Как пишет исследователь, «это шоу было хотя бы *succes de scandale* (скандальным успехом)» [6, p. 104]. Большого от Хоуна ждать не приходилось. Вплоть до экспозиции «Смерти графа Чатама» в 1781 г. вся история выставочных практик в Англии исчерпывалась этими немногими случаями, так что даже затруднительно говорить о традиции. Выставки французской Академии изящных искусств проводились с 1667 г., но стали открытыми для зрителей только в 1737 г., что позволяет датировать начало традиции публичных выставок примерно серединой XVIII столетия.

Следовательно, если мы зададимся целью искать первого предшественника Курбе в индивидуальном бунте художника против академизма и иерархий, Копли имеет все основания считаться самым ранним. Однако если мы хотим определить, может ли выставка Копли быть сопоставима с акциями Курбе, нужно понять, насколько революционным было явленное широкой публике американским художником искусство, а не только его подача. Потому как в конце XIX в. выступления художников были не просто прихоть: их бунт и декларация независимости от институций были продиктованы их искусством, новизна которого переставала уместаться в установленные этими институциями рамки.

## Рынок, историческая живопись и перестройка системы сюжетов

Копли вступил в европейскую живопись в момент перемен. Оформление практики выставок, необходимых для оживления рынка художественной продукции, в свою очередь, повлекло за собой изменения в отношениях между заказчиком и художниками, поместив последних в ситуацию постоянного открытого конкурса, что немедленно привело к изменениям в самих картинах. «Теперь художник вместо работы для определенного заказчика, чьи желания он понимал, или для широкой публики, чей вкус можно было “вычислить”, должен был добиваться успеха на выставке, где всегда существует опасность, что зрелищное и претенциозное затмит простое и искреннее. Для художника велико было искушение привлечь к себе внимание выбором мелодраматического сюжета или поразить публику размером полотна и эффектами звучного колорита» [2, с. 481]. Гомбриху вторит современный исследователь: «Тем самым становится очевидным функциональный аспект нового буржуазного искусства: поскольку реакция публики, то есть зрителей и прессы, стала определять ранг и успешность художника, последнему было необходимо превосходить в новизне своих конкурентов, работы которых сотнями покрывали стены выставок академии. С конца восемнадцатого века искусство, подчиненное рынку и его специфическим формам дистрибуции, находилось под постоянным прессом требований инновационности» [7, р. 39]. Собственно, к середине следующего столетия изменилось немного, если сам Энгр, академист до мозга костей, сетовал: «Выставляться [в Салоне] заставляет денежный расчет, желание быть замеченным любой ценой, надежда, что *затейливый сюжет* (курсив мой. — Н. А.) сможет произвести впечатление, а это в результате приведет к выгодной продаже» [8, с. 18–9]. Таким образом, данный фактор был общим и для Копли, и для будущих импрессионистов, однако начало проблемы было заложено именно в XVIII в.

Эта установка на новизну, броскость, необычность, ставшая не свободным выбором художников, а вынужденной необходимостью, порождала внутреннее напряжение и вызывала недовольство: «Неудивительно поэтому, что отдельные художники с презрением относились к “официальному” искусству академий и что конфликт между теми, чьи таланты пришлось по вкусу обществу, и теми, кто считал себя изгоями, грозил разрушить те общие принципы, на которых до тех пор развивалось все искусство» [2, с. 481]. Как можно видеть, с точки зрения Гомбриха, уже здесь кроется потенциал для формирования среди художников оппозиции и выступлений против академии.

Следующее изменение в этой цепочке реакций имеет для нас особое значение: «Возможно, самым прямым и ощутимым следствием этого глубокого кризиса было то, что художники повсеместно стали искать новые типы сюжетов» [2, с. 481]. До середины XVIII в. вся палитра сюжетов как в исторической живописи, так и в частных портретах так или иначе строилась вокруг библейских событий либо мифов или эпизодов истории Античности. Исключения из этого узуса были крайне редки и бессистемны. «В период Французской революции ситуация изменилась. Художники внезапно ощутили свободу выбирать в качестве сюжета все что угодно — от шекспировских сцен до животрепещущих событий, все, что будило воображение и вызывало интерес. Пренебрежение к традиционным темам искусства, пожа-

луй, было единственным, что объединяло преуспевающих мастеров того времени и одиноких бунтарей» [2, с. 481].

Среди таких бунтарей первыми оказались американцы. Это примечательно хотя бы потому, что все они были самоучками, лишенными всякой академической подготовки, недостаток которой вынуждены были компенсировать талантом и свежестью взгляда. Судя по всему, такое бытование одновременно внутри традиции европейской живописи и вне ее или овладение ею как хорошо выученным, но не родным языком дало художникам из США решающее преимущество. «Это феноменально, — отмечала Т. С. Юрьева, — но именно американские художники стали впервые в XVIII веке писать не античные и мифологические сюжеты, а современность» [9, с. 63]. Им оказалось доступно то, чего не могли себе позволить европейские академики: «Для Рейнольдса было естественным позволить ему [Бенджамину Уэсту] отклониться от академических стандартов, которые для себя он считал обязательными» [10, р. 126].

Первым шагом стала, как мы уже говорили в начале, работа Бенджамина Уэста «Смерть генерала Вулфа» (рис. 1), поколебавшая незыблемые, казалось бы, правила, главным из которых было требование выбирать закрепленный в традиции набор сюжетов, а персонажей изображать в античных одеждах либо обнаженными. За счет этого герои картины становились вневременными, а их страсти относились к возвышенной вечности. Более того (и это важно именно в связи со «Смертью графа Чатама», где Копли выписал с предельной точностью каждого из изображенных), «великий стиль и правдивость портретного метода несочетаемы друг с другом, и художники, стремящиеся изобразить героев, должны стараться не сделать их слишком похожими на себя или окружающих или на солдат, которых они видят на улице» [10, р. 116]. Нужно отметить, что этот примат условной высокой эстетики над отображением реального действовал и почти столетие спустя, во времена «Павильона реализма» Курбе. Один из наиболее ярких и чтимых писателей того времени указывал: «Мы предпочитаем священную рощу, где бродят фавны, лесу, в котором работают дровосеки; греческий источник, где купаются нимфы, фламандскому пруду, в котором барахтаются утки; и полуобнаженного пастуха, который вергилиевским посохом гонит своих баранов и коз по сельским тропкам Пуссена, крестьянину с трубкой во рту, взбирающемуся по рейсдальевской горной дороге» [8, с. 16]. Идеология, диктовавшая такие предпочтения во времена Копли и Курбе, различалась, но эстетический диктат, с которым им предстояло бороться, был сопоставим: высокая живопись требовала высокого стиля, а он предполагал твердое следование правилам.

Уэст же поступает иначе. Сюжет «Смерти генерала Вулфа» составляет эпизод Войны с французами и индейцами, проходившей в Северной Америке как театр большого европейского конфликта — Семилетней войны (1756–1763). Изображенной оказывается сцена битвы за Квебек (13 сентября 1759 г.), в которой английские войска разбили французов и обеспечили себе победу в кампании, однако в самом конце этого победного боя пулей оказывается сражен командующий английскими войсками — генерал Вулф. Художник делает нас свидетелями последних минут жизни генерала, угасающего на руках сослуживцев, но успевающего получить весть о победе.

В чем же состоит революционность полотна и насколько далеко эта революционность простирается?



Рис. 1. Бенджамин Уэст. Смерть генерала Вулфа. 1770. Художественная галерея Онтарио, Торонто. Х., м. 151 × 213 см

Прежде всего, полотно совершало небывалый переворот, изображая факт всего лишь 15-летней давности, а всех его героев — такими, какими они приблизительно и должны были быть, одетыми в реальную одежду. Сам Уэст по этому поводу говорил: «Событие, которое будет увековечено, произошло в 1759 г. в той части мира, которая не была известна ни грекам, ни римлянам, и в момент времени, когда не было воинов, облаченных в подобные [античные] одежды. Сюжет, который я намерен изобразить, — это великая битва, где сражались и победили, и та правда, которая устанавливает закон для историка, должна направлять и художника» [10, р. 116].

Тем самым Уэст декларировал установку на точность и историчность полотна, и на первый взгляд картина действительно выглядит реалистично, однако это не вполне так. «Смерть генерала Вулфа» была только первым шагом в борьбе за аутентичность, а потому содержит массу условностей. Так, только один из 13 персонажей картины мог реально быть свидетелем смерти генерала — остальные заняли свои места как заказчики Уэста, для широты представительства родов войск и т. д. [11]. Позы, жесты и расстановка фигур заимствованы из разных источников, а центральная группа вообще повторяет иконографические типы Снятия с креста и Оплакивания Христа (например, широко известную в Англии «Пьету» ван Дейка 1634 г.), т. е. художник оперирует знакомыми образами, смягчая эффект. Привычна глазу зрителя того времени должна была оказаться и театральность поз и всей мизансцены, благодаря которой действие кажется просто перенесенным в специфические декорации. Индеец на переднем плане вводит популярную идею «естественного человека», благородного дикаря, а также опять-таки смягчает воздействие



Рис. 2. Бенджамин Уэст. Договор Пенна с индейцами. 1771–1772. Пенсильванская академия изящных искусств, Филадельфия. Х., м. 190 × 274 см

полотна, замещая отсутствующую временную удаленность на присутствующую пространственную. Событие, таким образом, становится частью топоса, столь далекого и своеобразного, что нарушение конвенций должно ощущаться не так остро. Исследователь также указывает на многообразие прочих заимствований: «Пространственная формула с ее резкими диагональными спадами является отличительной чертой барокко. Объединенная вокруг умирающего генерала группа выстроена по формуле “Оплакивания Христа”, заимствованной у Рембрандта. Также присутствует эхо картин ван Дейка, Рубенса и Тициана в композиции и постановке фигур» [5, р. 401].

И эти ухищрения сработали. Ни одна картина в Англии до того момента не вызывала такого интереса. Мастерскую художника заполнили толпы желающих увидеть полотно, а король, некогда настоятельно рекомендовавший Уэсту отказаться от картины, восхищенный успехом своего фаворита, заказал персональную копию. Примечательно, что даже современники понимали масштаб произошедшего. Увидев полотно незадолго до его завершения, Рейнольдс воскликнул: «Я предвижу, что эта картина не только станет одной из наиболее популярных, но и произведет революцию в искусстве» [12, р. 66].

Далее Уэст сделал новый шаг в пересмотре традиций, написав «Договор Пенна с индейцами» (рис. 2) — картину, нацеленную на историческую точность, однако воспринимавшуюся не так остро ввиду временной отдаленности изображаемых событий, происходивших в XVII в. Однако эта уступка была с лихвой компенсирована другим новаторством: «[Уэстом] был сделан шаг из теории искусства XVII века



Рис. 3. Джон Синглтон Копли. Уотсон и акула. 1778. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Х., м. 182,1 × 229,7 см

и эпохи барокко, через новое живое использование археологического классицизма, наполнявшее его картины 1760-х годов, к современному классическому реализму» [5, р. 406]. Уэст написал картину, лишенную всяческих сложных композиционных схем, отличавших предыдущие эпохи: сцена напоминает официальную фотографию и выглядит как готовая иллюстрация для учебника истории, а не как художественное высказывание.

Новый виток изменений в исторической живописи запустил уже Копли, представивший «Уотсона и акулу» (рис. 3), ставшую хитом выставочного сезона 1778 г. Полностью оригинальный, не заимствованный из мифологии сюжет (молдой моряк подвергся нападению акулы в бухте Гаваны, в результате чего потерял ступню на одной ноге, а вторая была серьезно повреждена), историческая достоверность, живые персонажи (хотя у них также просматриваются прототипы), сниженная типизация и зависимость от иконографических шаблонов и совершенно частное содержание, не поднимающееся до обобщения и мировых страстей, — все было ново. Новой была и постановка проблемы: неожиданно для позитивизма XVIII в. человек оказывался не повелителем мира, а ничтожно слабым в борьбе со стихией. Это позволяет видеть здесь предромантические тенденции, а исследователи указывают на связь с будущим знаменитым полотном Жерико «Плот “Медузы”». Временная дистанция также оказалась невелика — изображенное событие



Рис. 4. Джон Синглтон Копли. Смерть графа Чатама. 1781. Национальная портретная галерея, Лондон. Х., м. 228,5 × 307,5 см

произошло в 1749 г., менее чем за 30 лет до момента создания полотна, а задний план был воссоздан по гравюрам с такой точностью, что прекрасно узнавался побывавшими там современниками.

Копли уже шагнул дальше Уэста, добавив, по словам Дж. Т. Флекснера, «к формулам Уэста цвет, движение, переживание; он также ввел в поле исторической живописи новые сюжеты» [13, р.68]. Но настоящий переворот художник совершит в своей следующей работе, главном герое нашего повествования — «Смерти графа Чатама».

\*\*\*

Событие, составившее сюжет картины (рис. 4), произошло в 1778 г., когда Ульям Питт-старший, граф Чатам, видный британский политик, во время выступления в Палате лордов перенес удар и упал на руки своего сына, чтобы больше не подняться с постели и умереть спустя два месяца. Копли оказался свидетелем происшествия и незамедлительно начал делать наброски. Его внимание к сюжету не было случайным. Во-первых, смерть графа Чатама, Уильяма Питта-старшего, «интересовала каждого англичанина» [12, р. 154] — настолько широким было его участие в политической жизни эпохи и влияние на превращение Англии в мировую колониальную державу. Во-вторых, Питт был одним из тех немногих английских

политиков, кто еще до начала конфликта с будущими США противился этой конфронтации и стремился найти компромиссное решение, что также не могло не повлиять на выбор сюжета художником-американцем. Слава Питта в Америке была огромна: его называли ее последним защитником в Лондоне, воплощением благородства и добродетели государственных мужей Древнего Рима. Градус отношения американцев к Питту можно понять из слов одного из «Сынов Свободы» (авторов Бостонского чаепития): «Выпьем же за все — за Великую Хартию Вольностей, Британскую Конституцию, — за ПИТТА и Свободу навсегда!» [14, p. 145]. Особый драматизм изображения состоит в том, что мы наблюдаем не смерть героя в расцвете сил, а «осень патриарха» — смерть человека, чья политическая карьера стремительно завершается, его терзает болезнь, периодически настолько серьезная, что вызывает помрачения сознания. Это выдающаяся фигура, но ее время ушло, а путь завершается буквально на наших глазах. Последнее особенно важно.

Копли писал картину на протяжении более двух лет, задумав полотно циклопических масштабов как по своему физическому размеру (228,5 × 307,5 см; ср. с огромными жанровыми картинами Курбе), так и по детальности, с которой зафиксирован исторический момент. На холсте с портретной точностью изображены более 50 английских политиков, причем большинство их Копли писал с натуры, получив впоследствии заказ на портрет только в пяти случаях из 50 — остальные позировавшие художнику герои полотна никак не окупили его труд [15, p. 63]. Однако при всем мастерстве художника изображение выглядит громоздким. По собственным словам, Копли собрал персонажей полотна в три группы, между которыми тем не менее не выстраивается никаких эмоциональных отношений. То же можно сказать и об отдельных лицах — на них сложно усмотреть черты или выражения, которые могли бы в совокупности создавать то или иное общее звучание. И хотя критики поспешили назвать «Смерть графа Чатама» лучшей исторической картиной в английской истории, ее перегруженность осознавалась многими. Надо полагать, этого не мог не видеть и сам Копли, однако он с готовностью принес композиционную стройность в жертву своей идее новой исторической живописи.

То, что максимальная представительность изображенного общества и точность в написании каждого из героев картины обладали для Копли исключительным значением, не вызывает сомнений. В этом был замысел полотна, без которого оно теряло смысл, и Копли настолько стремился подчеркнуть этот момент, что выпустил специальный проспект, в котором поименно перечислялись все герои картины (рис. 5).

Почему это имело для художника такую ценность? Дело в том, что для современников картина была уникальным документом, подобного которому они еще не видели. Как отмечает Ж. Д. Проун, «хотя сегодня картина, наполненная столькими портретами, может показаться статичной, она была написана в эпоху до изобретения фотокамер, когда люди были полны желанием увидеть изображение значимых событий» [16, p. 43]. Действительно, в «Смерти графа Чатама» Копли пришел к максимально возможной репортажности, фиксации «здесь и сейчас», причем за счет выбора по-настоящему узлового события репортаж затрагивал историю всей страны. Так Копли удалось огромным скачком завершить путь от «высокого стиля», живописующего отдаленные события в античном антураже, до того, как зарисовка, скетч (в плане сюжета) стали частью наиболее благородного жанра живописи —

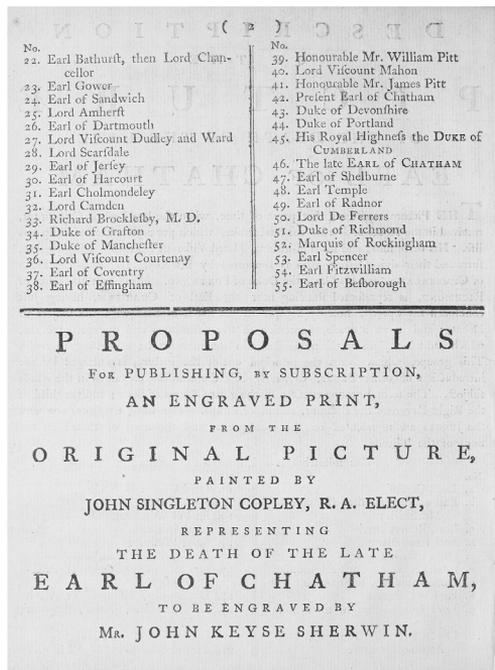
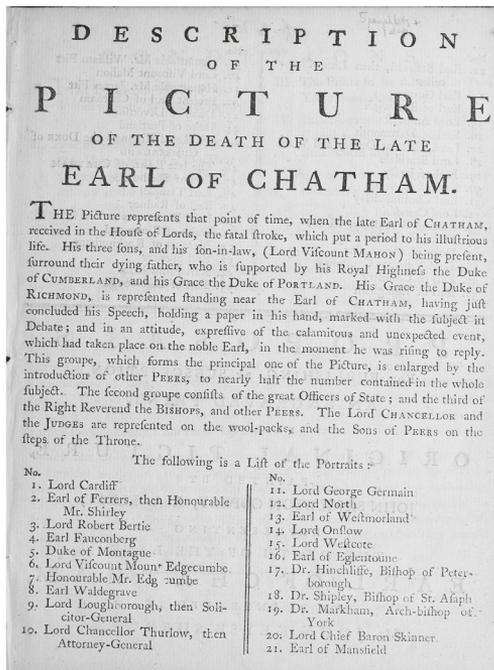


Рис. 5. Страницы 1 и 2 (из четырех) Каталога Джона Синглтона Копли к выставке его полотна «Смерть графа Чатама» 1781 г. с описанием персонажей. Отпечатано Х. Рейнеллом, № 21, Пикадилли, Лондон

исторической картины. Художник столкнул сиюминутное и эпическое, соединил их вместе, и такая едва ли возможная ранее спайка каким-то образом удержалась от распада и обнаружила единое звучание. Самое удивительное состоит в том, что Копли понимал, что он делает. В упомянутом выше проспекте к выставке художник писал: «...это наиболее многотрудное произведение такого рода из созданных в любой стране мира, объединяющая ценность [ныне] живущих персонажей в величие исторического факта...» Витиевато отказавшись от комплиментов собственной работе, Копли пишет о себе в третьем лице: «Посему он с радостью опирается в своей просьбе [о поддержке со стороны публики] на сиятельность личности великого государственного мужа, которого его карандаш дерзнул запечатлеть; на единичность события, времени и места». Тем самым он фокусирует внимание именно на моменте, когда синхронное зрителю время на его глазах становится Историей во всем ее величии.

Именно поэтому «Смерть графа Чатама» — главная картина в рамках тех преобразований исторической живописи, которые запустили Уэст и Копли. До сих пор все их инновации так или иначе компенсировались географической удаленностью события (в противовес временной близости), экзотичностью антуража (делающей странной стилизацию под Античность), иконологическими цитатами, заимствованными образами и композиционными схемами и т. д. «Смерть графа Чатама» отказывается от всех этих компенсаторов и завершает линию: «То, что начиналось в логике *mirabilia* (дивовинки), обрело характер неприукрашенного репортажа» [10, p. 120].

Наконец, репортажность, свойство картины быть свидетельством происходящего при минимальной дистанции, имела еще одну природу. Те, кто представлял себе уроженцев североамериканских колоний дикарями в набедренных повязках, в случае с Копли не так уж ошибались: художник действительно во многом работал как дикарь, вынужденный все изобретать самостоятельно. Американским живописцам не просто не хватало школы — они находились вне стиля, т.е. системы, в рамках которой заранее готовы решения для большинства возникающих перед художником проблем. И в то же время стиль, будучи сложным теоретическим построением, формировал дистанцию между объектом и его изображением. Уроженцы Нового Света этой дистанции были лишены. Дэвид Розанд так формулировал эту особенность американского художественного опыта той эпохи: «Судя по всему, в Америке Искусство склонилось перед Природой; предмет живописи торжествует над искусством живописи. Через тяжелую миметическую борьбу за имитацию художник учится смирению. И его картина предлагает зрителю суррогатный опыт, шанс почувствовать вызов со стороны объекта, ощутить его напрямую, без посредников. Исключительно с неохотой художник разрешает собственному присутствию потревожить плоскость изображения, поставить под сомнение приостановку неверия» [17, р. 51]. Это сугубо американское свойство сделало «Смерть графа Чатама» совершенно особым для своего времени полотном, в котором идеи о преобразовании исторического жанра нашли максимально полное воплощение.

Таким образом, «Смерть графа Чатама» может считаться одной из наиболее новаторских картин своей эпохи, предвосхитив, по мнению отдельных критиков, работы Давида, и вполне конвергентна тому методу экспонирования, который избрал для нее Копли. Теперь необходимо понять, насколько остро такой демарш художника против академии понимался современниками и что он означал для мира искусства Лондона XVIII в.

### **«Салон отвергнувшего» — выступление против академии**

Почти три года Копли посвятил работе над картиной, создавая многочисленные эскизы, фиксируя лица героев и выстраивая конечную композицию. Наконец весной 1781 г. на полотно, которое должно было стать гордостью английского искусства, легли последние мазки. Огромный холст был завершен и ждал своего предъявления публике. «С этого момента, однако, началось непредвиденное отклонение от процедурной нормы» [18, р. 5].

Изначально ничто не предвещало проблем — перспективы полотна и его автора были многообещающими: «В 1781 году члены Королевской академии предвкушали те толпы, которые отображение столь популярного сюжета определенно привлечет на их выставку» [12, р. 155]. Академия предложила Копли деньги только за возможность выставить полотно, однако он отверг предложение, а также не согласился продать его за 1500 гиней. Копли решил, что заработает гораздо больше, если станет распространять гравюрные копии картины (и действительно получил заказы на 2500 таких гравюр, что при цене за гравюру около 2–4 гиней само по себе обеспечивало серьезную сумму), а оригинальную работу выставит самостоятельно, без всякого участия академии или кого бы то ни было еще в целях рекламы гравюр.

В самый разгар сезона, в мае, когда жители Лондона еще не разъехались из города, а погода располагала к прогулкам, Копли организует свою персональную выставку, по срокам в точности совпадающую с выставкой академии. Скандал внутри профессионального сообщества начал разгораться еще на стадии подготовки экспозиции: «Его коллеги-художники были настолько разгневаны, что заставили его домовладельца отказать ему в выставочном помещении, которое он занял» [12, p. 155]. Копли пришлось спешно искать себе новую площадку, чтобы его «Салон отвергнувшего» все же состоялся.

Едва ли причиной этой критики и противодействия были только денежные соображения — никто тогда еще просто не представлял, насколько финансово успешным могло оказаться будущее предприятие Копли. Гораздо важнее было то, что Копли нарушал нормы приличия: «С точки зрения членов академии, это означало предательство. Отказаться от предоставления работы на ежегодную выставку уже являлось крайне ярким жестом, а поступить так ради задуманной цели — сделать из этого, как насмешничал сэр Уильям Чемберс, “балаганчик” — было очевидной деградацией искусства живописи» [18, p. 5].

Сэр Уильям Чемберс, сыгравший важную роль в основании академии, действительно обрушился на Копли с уничтожающей критикой, причем еще до открытия выставки: «Никто не желает мистеру Копли большего успеха и не ценит его талант так, как его покорный слуга, который, если ему будет позволено высказать свое мнение, считает, что ни одно другое место более, чем Королевская выставка, не подходит как для продвижения, так и для продажи печатных копий или проведения розыгрыша картины в лотерею, что, насколько он понимает, и является главными мотивами мистера Копли. Или же, если это вызывает возражения, он полагает, что ни одно место не будет более подходящим, чем собственный дом мистера Копли, где идея балаганчика не будет столь шокирующей, как в любом другом месте, и где его собственное присутствие точно сослужит службу его взглядам» [6, p. 105]. Этим открытым письмом Чэмберс не просто ругал выставку Копли — он выставил ее как недостойную акцию, постыдную настолько, что проводить ее можно лишь в собственном доме, но никак не публично. И такой «балаганчик», как следует из инвективы Чемберса, мог придумать только человек, чья мораль соответствует такому предприятию. Это было неприкрытым оскорблением, причем как профессиональным, так и личным: Чемберс фактически отказывал Копли в статусе художника и джентльмена.

Публика тем временем отреагировала восторженно — эффект выставки превзошел все ожидания. Копли установил входную плату в размере 1 шиллинга (что само по себе было новшеством), но это не только не смутило посетителей, но и принесло художнику огромный доход — около 5000 фунтов (для сравнения, за 3500 можно было приобрести крупный надел земли в Северной Америке или полностью выкупить океанский корабль). По разным оценкам, на экспозиции побывало до 20 тысяч человек, а посещаемость проходившей синхронно выставки академии упала на треть в сравнении с предыдущим годом (кстати, Салон отвергнутых в 1863 г. сократил аудиторию основного салона в схожих пропорциях).

Однако успех у зрителей и денежные приобретения имели для художника и обратную сторону. По словам историка искусства, «о Копли говорили, что выставка принесла ему как 5000 фунтов, так и 5000 врагов» [6, p. 105]. Этими врагами

были, конечно, не рядовые посетители выставки, а люди, так или иначе связанные с академией и образующие ту прослойку английского общества, которая могла считать себя просвещенной в отношении живописи. Исследователь так описывает суть произошедшего: «В сравнении с привлекательностью этой картины для публики интерес, вызванный “Смертью генерала Вулфа” Уэста, смотрится не более чем академическим мероприятием для служебного пользования. Уэст представил членам академии демонстрационный образец (test case) [новой концепции], но никак не намеревался лишать историческую живопись величия, ассоциировавшегося с “высоким стилем”. Копли удалось трансформировать [историческую живопись] в широко популярную форму искусства, которой она осталась вплоть до сегодняшнего дня» [10, p. 120]. Таким образом, Копли столкнулся с проблемой выбора: он делает либо то, что нравится академии, либо то, что нравится зрителям. Американец выбрал последнее.

Так, помимо революции в историческом жанре, Копли совершил еще и своего рода эгалитарный переворот. Его истоки обнаруживаются уже в самом устройстве живописи художника: «Особое свойство *Уотсона* Копли указывает на характер новой буржуазной публики. В своей отсылке к установленной традиции и при использовании формулы частное содержание становится доступным для коллективного восприятия, которое, однако, индивидуализировано настолько, насколько частное располагает к индивидуальной и субъективной интерпретации, так как оно не может претендовать на историческое или универсальное значение» [7, p. 39]. То есть «Уотсон и акула» в своем сюжете при всем повышении его значимости почти до исторического масштаба все же остается частным случаем — таким же, какой мог быть частью жизни каждого из зрителей. Вместе с осовремененными одеждами и отказом от эопова языка античных сюжетов это серьезно сокращает дистанцию между искусством и зрителем.

Но если это справедливо уже для «Уотсона и акулы», то «Смерть графа Чатама» в этом отношении идет гораздо дальше, и здесь, возможно, лежит объяснение масштаба того неприятия, с которым академия встретила ее экспонирование в 1781 г. Если бы полотно, делающее искусство доступным каждому и буквально впускающее его в высшие коридоры английской власти как соучастника, выставлялось в стенах академии и под ее эгидой, оно бы демонстрировало широту нового взгляда на историческую живопись — наиболее высокий из жанров, пропагандировавшийся президентом академии Рейнольдсом. Однако выставленная вне академии и в противовес ей, картина бросала вызов способности академии контролировать и направлять развитие живописи, выводя ее из роли посредника и агента в контакте между художником и зрителем. При этом и первый, и второй внезапно получали новые права: зритель мог увидеть то, что хочет и что ему доступно, а художник — писать то, что хочет и что будет востребованным.

Это была мощная попытка Копли изменить статус художника и одновременно статус зрителя, поколебав положение, бывшее незыблемым долгое время: «Общественная концепция искусства оставалась традиционной, то есть публика требовала от искусства заведомо больше, чем оно готово было допустить» [7, p. 45]. Неудивительно, что несанкционированная попытка преодоления этой ситуации вызвала гнев представителей академии. Дополнительным фактором их раздражения должен был стать формат выставки, который также обнаруживает определенные

переключки с действиями героев Салонов отвергнутых и становится последним аккордом в борьбе Копли за независимость своего искусства и его зрителя.

## Помещение и развеска

Отказавшись от участия в выставке академии, Копли тем самым переложил на себя все обязанности по технической организации собственной экспозиции. И здесь он, видимо, в силу все той же «дикарской» свободы от контекста европейской традиции вновь опередил свое время.

Когда почти столетие спустя, в 1874 г., импрессионисты устраивали выставку в салоне Надара на бульваре Капуцинок, они стремились сделать все не так, как предписывало жюри Парижского салона, а так, как было нужно для восприятия их нового искусства. В частности, была серьезно пересмотрена стратегия развески. Вначале происходила сортировка картин по размеру, а затем в рамках каждого размерного типа порядок определялся не алфавитом (как в салоне), а путем жеребьевки. Но самое главное — размер помещений позволил развесить картины всего в два ряда [19, с. 29]. На это необходимо обратить внимание, поскольку здесь скрывался еще один бунт против салона и утверждаемых им принципов, возможно, бунт немногим менее существенный, чем революция в самой живописи импрессионистов.

В своем программном эссе «Внутри белого куба» Брайан О’Догерти, анализируя формирование актуальной концепции галерейного пространства — стерильного вневременного «белого куба» — и принципов взаимодействия зрителя с искусством внутри него, уделяет серьезное внимание проблеме рамы и развески в домодернистскую эпоху. О’Догерти пишет: «...парижский салон имплицитно утверждал определение галереи, соответствующее эстетике XIX века. Галерея — это помещение со стеной, занятой картинами. Стена как таковая не имеет эстетической ценности, она просто необходима для прямоходящего существа. “Выставочная галерея в Лувре”, запечатленная в 1833 году Сэмюэлом Ф. Б. Морзе, пугает нынешний глаз: шедевры покрывают стену, как обои, почти сливающиеся друг с другом и не обособленные, как то подобает их статусу. Даже если отвлечься от жуткого (с нашей точки зрения) нагромождения периодов и стилей, требовательность подобной развески к публике выше всякого понимания. Чтобы рассмотреть верхний ряд, пришлось бы встать на ходули, а ради нижнего — опуститься на четвереньки. Оба эти участка — второстепенные. <...> Можно себе представить, как зрители XIX века расхаживают по залу, всматриваются в холсты, чуть ли в них не утыкаясь, составляют кружки обсуждающих поодаль, указывая тросточками на детали, потом снова принимаются ходить от картины к картине. Большие полотна размещены сверху (так от них легче отойти) и иногда немного наклонены к зрителю; “лучшие” вещи висят посередине; нижний ряд отдан маленьким картинам. Хорошей является в данном случае развеска, собирающая холсты в искусную мозаику, которая полностью скрывает стену» [20, с. 23–4].

Взяв за источник холст американского художника и изобретателя Сэмюэла Морзе (рис. 6), О’Догерти ошибся, потому что эта картина писалась отнюдь не как фиксация реального облика Лувра, а как виртуальный тур сразу по всем основным шедеврам собрания. Поместив на одну картину наиболее известные полотна, Морзе рассчитывал продавать в родных США ее копии как своего рода



Рис. 6. Сэмюэл Финли Бриз Морзе. Галерея Лувра. 1831–1833. Музей американского искусства Терра, Чикаго. Х., м. 187,3 × 274,3 см

иллюстрированный каталог шедевров европейского искусства, которых американцы никогда не видели.

Однако эта ошибка затрагивает лишь соседство авторов, эпох и стилей, но не принцип развески. Картины действительно никак не изолировались, располагались рядом одна с другой, смотреть их предстояло как один большой пестрый kaleidoscope. Для академизма XVIII и XIX вв., когда восприятие живописи в значительной степени отталкивалось от прочтения ее сюжета, такая развеска могла работать, но для импрессионистской картины, требующей эмпатической, чувственной перцепции, она оказывалась губительна. Поэтому достигнутая импрессионистами в салоне Надара на бульваре Капуцинок развеска в два ряда имела такое огромное значение.

Что же в этом отношении сделал Копли? Он пошел дальше импрессионистов. Создавая «Смерть графа Чатама» как репортаж, Копли намеревался сделать зрителя картины очевидцем изображенного на ней события. Первое средство для достижения этой цели принадлежало собственно живописи — через портретную точность в изображении каждого из героев. «Тем самым, — замечает исследователь, — он перенес в высокий стиль исторической живописи метод, который был типичным для *интимного* жанра *Conversation piece* (сцены собеседования): групповой портрет в памятной обстановке» [10, р. 120]. Второе средство сблизить зрителя и изображение, если оперировать сегодняшними понятиями, принадлежало к инструментарию куратора. У нас нет документального описания экспозиции «Смерти графа Чатама» 1781 г., однако тремя годами позже Копли повторил свой опыт



Рис. 7. Уильям Ангус (по Дж. С. Копли). Смерть лорда Чатама в Палате лордов. 1781. Британский музей, Лондон. Бумага, травление, печать. 12 × 17,7 см

экспонирования картины одновременно с выставкой академии, и об этом имеется достаточно сведений, включая эскиз общего вида экспозиции. Выставка состояла из трех полотен Копли («Уотсон и акула», «Смерть графа Чатама» и «Смерть майора Пирсона»), которые были «облачены» в специально изготовленные индивидуальные рамы и помещены на стену как своего рода триптих. Антураж дополняли небольшие портреты художника, организатора выставки и гравера, однако они имели статус экспликации, а не картин. Сами же полотна выставлялись на стене пустой комнаты в одиночестве. Даже такая развеска была категорическим несоответствием мозаичному заполнению картинами стен в академии, но тремя годами ранее, при первой выставке «Смерти графа Чатама», Копли действовал еще радикальнее. Сравнивая финансовый эффект от выставок 1784 и 1781 гг., исследователь пишет: «Тройной вексель в любом случае должен был оказаться для Копли не менее прибыльным, чем была его беспрецедентная выставка одной картины «Смерть графа Чатама»» [21, р. 94]. Ему вторит и другой источник, упоминая первую выставку «Смерти графа Чатама» как «выставку одной картины» [15, р. 64].

Эти указания, а также гравюра по выставке (рис. 7) позволяют утверждать, что в 1781 г. холст демонстрировался в полном одиночестве, за счет чего в публичном взаимодействии зрителя с живописным полотном вновь появлялся эффект интимности, достигнутый новыми, не только художественными средствами. По замечанию Эдгара Винда, «...он выставил картину таким способом, который представлял ее как документ современности: посетители, приходившие ее увидеть, вели себя так, как если бы они присутствовали при самой смерти» [10, р. 120]. Сохранилось также свидетельство одного из гостей выставки: «В помещении, сколько бы человек там



Рис. 8. Жан Антуан Ватто. Вывеска лавки Жерсена. 1720–1721. Дворец Шарлоттенбург, Берлин. Х., м. 163 × 306 см

ни находилось, — тишина либо шепот группы людей, как у постели больного» (цит. по: [10, р. 120]). Достичь такого эффекта при шпалерной развеске в соседстве многих полотен было бы невозможно. Вероятно, Копли исходил при этом не столько из художественных, сколько из маркетинговых соображений — весь коммерческий успех предприятия (основу которого, как планировал художник, будет составлять продажа гравюр по картине, а не входные билеты) зависел от того, насколько зрителя сможет впечатлить полотно. Однако для нас гораздо важнее мотивации Копли то, что он понял: для установления контакта между картиной и зрителем их нужно изолировать от окружающего мира.

Комментируя принцип принятой в салонах развески, О’Догерти пишет: «Какой закон восприятия может оправдать такую, как нам кажется, дикость [шпалерную развеску]? Только один: каждая картина воспринималась как автономная сущность, совершенно обособленная от своих соседей благодаря массивной раме и собственной перспективной композиции. Пространство галереи было отдельным и ранжированным, так же как и в жилых домах, где разные комнаты имели разные функции. Интеллект XIX века был склонен к классификации, а глаз того времени чтит иерархию жанров и авторитет рамы» [20, с. 24].

Копли, будучи зрителем современных ему выставок, не мог не понимать того, что публика обладала способностью и привычкой воспринимать картины при такой развеске — другого варианта просто не существовало. Причем речь шла не только о музеях, но и о лавках по продаже картин и т. д. Для примера можно вспомнить картину Ватто «Вывеска лавки Жерсена» 1720 г. (рис. 8). Однако Копли, судя по всему, также понял: пусть смотреть живопись таким образом и можно, но говорить о серьезном эмоциональном контакте между картиной и зрителем в такой ситуации не приходится. Возможно, академические полотна на сюжеты из мифологии такого контакта и не требовали, но та историческая живопись, которую он

писал, с реальными современными персонажами в современных реалиях, в таком контакте как раз нуждалась.

Поняв эту потребность (что само по себе примечательно), Копли создал формат, которого ранее, насколько можно судить, не существовало — публичную выставку одной картины. До Копли (и еще до складывания салонов) имелись единичные прецеденты выставки одного художника, но именно экспонирование «Смерти графа Чатама» стало первой выставкой одного произведения [6, р. 105]. Это были радикальный жест и манифестация суверенности художника. Для сравнения: в России первой публичной выставкой одной картины считается опыт экспонирования полотна Архипа Куинджи «Лунная ночь на Днепре», вызвавший настоящий ажиотаж новизной своего формата в Петербурге весной 1880 г., т. е. ровно через сто лет после выставки «Смерти графа Чатама» Копли. Современники Куинджи М. П. Неведомский и И. Е. Репин так описывали произошедшее: «... впервые на Руси появляется выставка *отдельного художника*, да притом еще не цикла произведений, а одной только картины... И картина эта трактовала не какой-нибудь грандиозный исторический сюжет, вроде брюлловской “Гибели Помпеи”, а была лишь весьма скромным по размеру пейзажем... Это было смелое, пожалуй, даже дерзкое нововведение...» [22]. Надо полагать, авторы не случайно выделили курсивом словосочетание «отдельный художник», акцентируя аспект, на который мы обращали внимание и в отношении выставки Копли: речь идет не просто об особом типе выставки, а об изменении статуса живописца, который начинает диктовать условия того, на что и как смотреть зрителю (вспоминается высказывание Курбе о его программе: «Изображать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке...» [8, с. 15]).

Любопытно, насколько схожим было восприятие источника преобразований Куинджи, которого определяли как первого по-настоящему русского импрессиониста, и Копли. В «Воспоминаниях о передвижниках» Я. Д. Минченков писал: «Куинджи называли гениальным дикарем, не признающим никаких традиций. Он опрокидывал все правила, все рецепты и делал так, как бродило у него в голове от воспоминаний далекого детства...» [23, с. 273]. Как и в случае с Копли, оценки апеллируют к дикарскому началу — только такой, не обремененный конвенциями разум мог взломать систему, будь то русский академизм конца XIX в. или только формирующийся академизм Англии эпохи Просвещения.

\*\*\*

Итак, можно подвести итоги и оценить, какие же преобразования в качестве «дикаря» сумел внести Копли в европейскую живопись, каков их удельный вес и насколько они сопоставимы с выступлениями конца XIX столетия.

Копли приходит в изобразительное искусство в тот момент, когда складывалась современная система его экспонирования, оформлялась институционализация художественных практик и пересматривалась система сюжетов. Во всех трех процессах, революционных самих по себе, Копли принимает деятельное участие и воплощает их результаты в картине «Смерть графа Чатама» и ее экспонировании. «Смерть графа Чатама» предельно сужает хронологический разрыв между событием и его отображением, превращая картину в подобие репортажа. Вместе

с «переодеванием» персонажей из античных тог в современные платья это означает важнейшую вещь: для того чтобы поднимать вечные проблемы и быть достойным отображения, событию не нужно симулировать Античность, а искусству не нужны декоративные средства для создания этой симуляции. Современная история, к которой принадлежат и художник, и зритель, приобретает самооценку. Это, в свою очередь, открывает для искусства дорогу к реализму — не в узком техническом смысле натуралистичности изображения, а как выбору и отображению ситуации реальной жизни — без надстроек. Масштаб этих преобразований был очень велик (хотя, несомненно, и уступает открытиям Курбе и импрессионистов, перестроивших фундаментальные принципы живописи, а не только один из ее аспектов).

Не менее значителен и сам факт выступления Копли против академии — его «Салон отвергнувшего». Так живописец высказывается против академии как единственного субъекта оценки и регламентации искусства, а также утверждает за художником возможность независимого (причем успешного) функционирования как в идеологическом, так и в финансовом смысле. Это создает прецедент нового социального статуса и роли художника.

Наконец, Копли, видимо, изобретает формат выставки одной картины и реализует новый принцип развески, изолирующей холст и позволяющей зрителю выстраивать индивидуализированный контакт с полотном. В совокупности все эти преобразования, если бы они получили широкую реализацию, могли бы выработать новый тип художника и зрителя, говорящих на понятном языке и делающих это без посредничества и внешней регламентации. Однако, как известно, этого не произойдет еще в течение почти столетия. Почему? И что мешает с уверенностью включить акцию Копли в единую последовательность с выступлениями Курбе и т. д.?

Основная претензия, которую предъявляли Копли еще его современники, пытаясь отказать «Смерти графа Чатама» в праве называться высоким искусством, — вполне отчетливая меркантильная основа всего предприятия. Впрочем, едва ли этот аргумент можно принять как критерий качества, хотя бы потому что как импрессионисты, так и Копли выступали против академии во многом именно ради обретения независимости, важной частью которой является независимость финансовая — возможность получать заказы самостоятельно, без необходимости подтверждения своего уровня посредством официальных выставок. Так, импрессионисты, объединившись в «Кооперативное общество живописцев, скульпторов, граверов и литографов» в 1873 г., приняли устав, провозгласивший три главные цели этого объединения: «Быть свободной выставочной организацией без жюри и наград, производить продажу работ акционеров без посредников и как можно скорее начать издавать художественный журнал» [19, с. 25]. Второй пункт никого не смущал, ведь «общество учреждалось как деловое предприятие» [19, с. 25], а вся его структура вполне соответствовала акционерной компании и работала на извлечение прибыли. Искусство ни в одну эпоху не могло абстрагироваться от рыночных целей, что, как мы видим, отнюдь не являлось барьером для серьезной художественной деятельности.

В случае с Копли все обстояло еще проще. Как американец, он, вероятно, вообще не видел противоречия между финансовой и художественной успешностью картины, а потому обвинения в стяжательстве были ему непонятны. Художник

и его окружение отрицали определяющую важность денег. Так, при заказе рам для выставки Копли в 1784 г. было решено изначально отказаться от услуг Уильяма Чемберса, одного из крупнейших дизайнеров своего времени, именно потому, что он критиковал выставку «Смерти графа Чатама» как сугубо меркантильное предприятие [21, р. 93]. Эта критика, тот самый ярлык «балаганчика», который Чемберс попытался навесить на выставку «Смерти графа Чатама», был для Копли не просто обиден, а возмутителен: он не понимал сути претензий, того, почему Чемберс увидел в таком экспонировании работы что-то постыдное. Копли настолько не мог этого осознать, что, прочитав высказывание Чемберса, сел писать ему длинное письмо, полное непонимания. Письмо Копли все же разорвал и не отправил, но сама ситуация дает представление о том, что с точки зрения американского художника ничего недопустимого или выходящего за рамки приличия не произошло.

Вероятнее всего, здесь и кроется объяснение того, почему акцию Копли нельзя объединить в последовательность с выступлениями Курбе: он сам просто не осознавал факта революции, которую почти что совершил. Чтобы революция в искусстве действительно произошла, ее нужно было делать именно в поле искусства, тогда как Копли действовал скорее как антрепренер, показывающий диковинку в необычном антураже, а не как художник-новатор. Всю жизнь мечтая о том, чтобы иметь возможность заниматься высоким искусством, по факту он не смог победить в себе американского живописца-ремесленника и мыслил именно в категориях популярности и успеха. Его «Салон отвергнувшего» был маркетинговым, а не художественным ходом. Вместе с тем Салона отвергнутых в тот момент не могло случиться вне зависимости от Копли — чтобы иметь смысл, такой салон должен был бороться с сильной доминантной традицией, которая в Англии к тому моменту просто не была сформирована.

Наконец, помимо объекта сопротивления, Копли не хватало и более серьезных вещей: соратников, чтобы сформировать движение, и, что еще важнее, статуса самого изобразительного искусства в системе ценностей эпохи. Первое становится очевидным, если поставить рядом две картины — знаменитую «Мастерскую в Батиньоле» Фантен-Латура (1870) (рис. 9), на которой запечатлены основоположники импрессионизма, и «Американскую школу» Мэтью Пратта (1765) (рис. 10), изображающую Уэста и его американских учеников в Лондоне. В сущности, эти картины похожи и отображают аналогичное событие: творческая группа вокруг ее центральной фигуры в мастерской. Однако Эдуард Мане окружен не просто учениками — среди них и защитник импрессионистов в печати великий Эмиль Золя, и писатель Захария Астюрк, и меценат Эдмон Мэтр (не говоря уже об уровне самих художников), тогда как школа Уэста — это именно школа, а не художественное движение или группа, объединенная общими целями в искусстве. И тут вступает второй фактор — значение искусства для самих художников. В конце XIX в. для художников искусство должно было составлять смысл существования — ради него жили в нищете и терпели лишения, и, что еще важнее, делалось это нередко ради искусства как такового, а не ради собственного места в его истории. Ни сам Уэст, ни его ученики даже близко не подходили к такому пониманию вопроса, искусство для них оставалось в первую очередь ремеслом, никто из них не был готов поступиться собственным благополучием ради сугубо художественных задач. В этом также состоит радикальное отличие той среды (в которой Копли инициировал



Рис. 9. Анри Фантен-Латур. Мастерская в Батиньоле. 1870. Музей Орсе, Париж. Х., м. 204 × 273,5 см



Рис. 10. Мэтью Прайт. Американская школа. 1765. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Х., м. 91,4 × 127,6 см

свой «Салон отвергнувшего»), не позволившее этому смелому ходу приобрести всю полноту значимости и потенциал для развития.

Тем не менее Копли создал знаменательный прецедент: пример самостоятельного выступления художника-одиночки вне художественной институции и даже против нее, окончившийся признанием публики и коммерческим успехом. Этот опыт показал, что художник, во все времена сохраняющий зависимость от заказчика, все же может строить это взаимодействие напрямую, без посредничества и органов сертификации. Художник оказался способен действовать как самостоятельная фигура, подчиняющаяся не условным конвенциям, а лишь законам рынка.

## Литература

1. Flexner, James Thomas. *History of American Painting*. 3 vols. New York: Dover Publications, 1969, vol. 1: First Flowers of Our Wilderness.
2. Гомбрих, Эрнст. *История искусства*. Пер. В. Крючкова и М. Майская. М.: Искусство — XXI век, 2013.
3. Герман, Михаил. *Импрессионизм. Основоположники и последователи*. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017.
4. "The Art of Romney". *The Lotus Magazine* 6, no. 6 (1915): 306–9, 311–3, 315–7, 319–21, 323.
5. Allard, Joseph. "West, Copley, and Eighteenth-Century American Provincialism". *Journal of American Studies* 17, no. 3 (1983): 391–416.
6. Altick, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
7. Busch, Werner. "Copley, West, and the Tradition of European High Art". In *American Icons: Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, ed. by Thomas W. Gaehtgens and Heintz Ickstadt, 35–59. Santa-Monica, Calif.: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
8. Ревалд, Джон. *История импрессионизма*. Пер., вступ. статья и общ. ред. Марина Бессонова. М.: Республика, 1994.
9. Юрева, Татьяна. *Американское искусство XVIII–XIX веков. Объективное и субъективное: методическое пособие*. СПб.: Троицкий мост, 2018.
10. Wind, Edgar. "The Revolution of History Painting". *Journal of the Warburg Institute* 2, no. 2 (1938): 116–27.
11. Stacey, Colonel C. P. "Benjamin West and 'The Death of Wolfe'". *National Gallery of Canada Bulletin & Annual Bulletin*. Дата обращения сентябрь 26, 2018. <https://www.gallery.ca/bulletin/num7/stacey1.html>.
12. Flexner, James Thomas. *America's Old Masters*. Rev. ed. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1980.
13. Flexner, James Thomas. "The American School in London". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series* 7, no. 2 (1948): 64–72.
14. Rossiter, Clinton Lawrence. *Seedtime of the Republic. The Origin of the American Tradition of Political Liberty*. New York: Harcourt, Bruce and Company, 1953.
15. Waters, Douglas G. *A Portrait of Rivalry: An Untold Story*. Bloomington, Indiana: Archway Publishing, 2013.
16. Prown, Jules David. *American Painting: From its Beginnings to the Armory Show*. New York: Rizzoli International Publications, 1980.
17. Rosand, David. *The Invention of Painting in America*. New York: Columbia University Press, 2004.
18. Dickson, Harold E. "Artists as Showmen". *American Art Journal* 5, no. 1 (1973): 4–17.
19. Рейтерсверд, Оскар. *Импрессионисты перед публикой и критикой*. Пер. анонимный. М.: Издательский дом «РИП-холдинг», 2016.
20. О'Догерти, Брайан. *Внутри белого куба*. Пер. Дарья Прохорова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
21. Harris, Eileen. "Robert Adam's Ornaments for Alderman Boydell's Picture Frames". *Furniture History* 26 (1990): 93–8.

22. Неведомский, Михаил, и Илья Репин. “А.И. Куинджи”. *ЛитМир: электронная библиотека*. Дата обращения: сентябрь 26, 2018. <https://www.litmir.me/br/?b=177470&rp=13>.
23. Минченков, Яков. *Воспоминания о передвижниках*. Вступ. статьи Виктор Михайлович Лобанов и Борис Давыдович Сурис. 6-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1980.

Статья поступила в редакцию 22 апреля 2019 г.;  
рекомендована в печать 28 ноября 2019 г.

Контактная информация:

*Аграновский Никита Сергеевич* — независимый исследователь; [pasto\\_dezute@mail.ru](mailto:pasto_dezute@mail.ru)

## “Exhibition of the Rejected”: John Singleton Copley and the American View on 18<sup>th</sup> Century Artistic Institutions

*N. S. Agranovskii*

21/4, Kollontai str., St. Petersburg, 193231, Russian Federation

**For citation:** Agranovskii, Nikita. “Exhibition of the Rejected’: John Singleton Copley and the American View on 18<sup>th</sup> Century Artistic Institutions”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 1 (2020): 106–131. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.106>

This article looks into “The Death of the Earl of Chatham,” a painting by John Singleton Copley, and compares the artist’s experience of exhibiting it in 1781 to that of the then newly founded Royal Academy of Arts. Copley arrived in Europe at the age of 36 and while he had no professional training as an artist, he turned out to be one of the grandest reformers of art in his time. It was Copley’s works that brought to life the principles of historical art put forward in the context of neoclassicism by Benjamin West, and “The death of the Earl of Chatham” is the quintessential work that signified a reform in its genre, augmented by its truly modernistic, revolutionary manner of presentation. This painting was one of the first of a series of artistic statements in opposition to the hierarchies in the art world, and can be considered a completely novel phenomenon in both its artistic contents and its form of viewer interaction. “The death of the Earl of Chatham” can be considered a prologue to the rhetoric of Courbet and the impressionists, yet it was created almost a hundred years before them. Similarly to Courbet’s “The Pavilion of Realism,” the exhibit of “The death of the Earl of Chatham” was the painter’s attempt to solidify his new social status, gain freedom in his selection of art theme, form of artistic expression, and remove third parties between the viewer and the artist. This article reviews the scale of change that Copley and his “The Death of the Earl of Chatham” brought to the art community and attempts to explain why this experiment remained on the fringe of academic art and did not produce many followers.

*Keywords:* John Singleton Copley, American painting, classicism, historical painting, impressionism, Academy of Arts, academism, Salon des Refusés, exhibition of rejects, Gustave Courbet, one-painting exhibition.

## References

1. Flexner, James Thomas. *History of American Painting*. 3 vols. New York: Dover Publications, 1969, vol. 1: First Flowers of Our Wilderness.
2. Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. Rus. ed. Transl. by V. Kriuchkova and M. Maiskaia. Moscow: Iskusstvo — XXI vek Publ., 2013.
3. German, Mikhail. *Impressionism. The founders and the followers*. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus Publ., 2017. (In Russian)
4. “The Art of Romney”. *The Lotus Magazine* 6, no. 6 (1915): 306–9, 311–3, 315–7, 319–21, 323.

5. Allard, Joseph. "West, Copley, and Eighteenth-Century American Provincialism". *Journal of American Studies* 17, no. 3 (1983): 391–416.
6. Altick, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
7. Busch, Werner. "Copley, West, and the Tradition of European High Art". In *American Icons: Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, ed. by Thomas W. Gaehtgens and Heintz Ickstadt, 35–59. Santa-Monica, Calif.: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
8. Rewald, John. *The History of Impressionism*. Rus. ed. Transl., foreword and ed. by Marina Bessonova. Moscow: Respublika Publ., 1994.
9. Iur'eva, Tat'iana. *American Art of the 18<sup>th</sup> — 19<sup>th</sup> Centuries. The Objective and the Subjective: A Study Guide*. St. Petersburg: Troitskii most Publ., 2018. (In Russian)
10. Wind, Edgar. "The Revolution of History Painting". *Journal of the Warburg Institute* 2, no. 2 (1938): 116–27. DOI: 10.2307/750085.
11. Stacey, Colonel C. P. "Benjamin West and "The Death of Wolfe"". *National Gallery of Canada Bulletin & Annual Bulletin*. Accessed September 26, 2018. <https://www.gallery.ca/bulletin/num7/stacey1.html>.
12. Flexner, James Thomas. *America's Old Masters*. Rev. ed. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1980.
13. Flexner, James Thomas. "The American School in London". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series* 7, no. 2 (1948): 64–72. DOI: 10.2307/3258085.
14. Rossiter, Clinton Lawrence. *Seedtime of the Republic. The Origin of the American Tradition of Political Liberty*. New York: Harcourt, Bruce and Company, 1953.
15. Waters, Douglas G. *A Portrait of Rivalry: An Untold Story*. Bloomington, Indiana: Archway Publishing, 2013.
16. Prown, Jules David. *American Painting: From its Beginnings to the Armory Show*. New York: Rizzoli International Publications, 1980.
17. Rosand, David. *The Invention of Painting in America*. New York: Columbia University Press, 2004.
18. Dickson, Harold E. "Artists as Showmen". *American Art Journal* 5, no. 1 (1973): 4–17. DOI: 10.2307/1593939.
19. Reuterswärd, Oscar. *The Impressionists Before Public and Critics*. Rus. ed. Transl. by anon. Moscow: Izdatel'skii dom "RIP-kholding" Publ., 2016.
20. O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. Rus. ed. Transl. by Darya Prokhorova. Moscow: Ad Marginem Press, 2015.
21. Harris, Eileen. "Robert Adam's Ornaments for Alderman Boydell's Picture Frames". *Furniture History* 26 (1990): 93–8.
22. Nevedomskii, Mikhail, and Il'ia Repin. "A. I. Kuindzhi". *LitMir: elektronnaia biblioteka*. Accessed September 26, 2018. <https://www.litmir.me/br/?b=177470&p=13>. (In Russian)
23. Minchenkov, Iakov. *Vospominaniia o peredvizhnikakh*. Foreword by Viktor Lobanov and Boris Suris. 6<sup>th</sup> ed. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., 1980. (In Russian)

Received: April 22, 2018  
Accepted: November 28, 2019

Author's information:

Nikita S. Agranovskii — Independent Researcher; [pasto\\_dezute@mail.ru](mailto:pasto_dezute@mail.ru)