

Вернувшись в Америку из последнего европейского путешествия, Хоппер обнаруживает, что мир искусства совершенно переменяется. Роберт Генри и группа «Восемь» ратуют за правдивое изображение «современности» по Бодлеру, учитывающее повседневную реальность. Новыми «художниками современности» становятся выпускники школы газетно-журнальной иллюстрации.

ГЛАВА 2

АМЕРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО

В картине «Голубой вечер» (1914, с. 28, фрагмент) Хоппер воспроизводит сцену на террасе парижского кафе (из жизни европейской артистической богемы). Сходство Пьеро с автопортретом Хоппера (справа), выполненным в 1919–1923 годах, делает белого клоуна явным альтер эго художника.



Группа «Восемь»

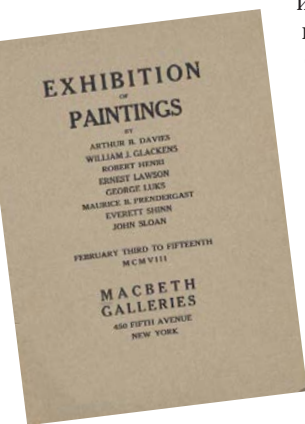
Хоппер все еще во власти парижских воспоминаний, а в Нью-Йорке тем временем открывается выставка, призванная совершить переворот в истории американского искусства. В этой стране, далекой от духа перемен, повявшего на парижском Осеннем салоне, все происходит по указке Национальной академии — авторитарной организации, регулирующей проведение выставок и контролирующей рынок искусства. Член академии Роберт Генри бунтует против ее гнетущей власти. Возмущившись исключением работ Джорджа Лакса, Джона Слоуна и Уильяма Глакенса из ежегодного Салона, он выбирает путь открытого неповиновения — протестную выставку.

Семеро художников — его сторонников — ищут помещение, чтобы представить публике свои работы. Наконец 3 февраля 1908 года выставка открывается в галерее Уильяма Макбета на Пятой авеню. Пресса переполнена отчетами об этом независимом поступке группы «Восемь», в котором усматривают новую «американскую реальность». Позже, в 1916 году (по словам Слоуна), за простоту и обыденность сюжетов этих художников назовут «Школой мусорных ведер». Под этим именем они останутся в памяти потомков.

Состав «Восьмерки» неоднороден. Искусство Мориса Прендергаста, Эрнеста Лоусона и самого Генри ближе к импрессионизму, а техника и сюжеты работ Джона Слоуна, Уильяма Глакенса, Джорджа Лакса, Эверетта Шинна и Артура Дэвиса — к иллюстрации, за что последних иногда называют «газетными художниками» (искусствовед и критик Роберт Хьюз обвиняет их в том, что они смешивают искусство с журналистикой).

Выставка группы «Восемь» ознаменовала факт рождения современного американского искусства. Оставив далеко позади псевдоисторические сюжеты и обнаженную натуру, навязанные Национальной академией, Роберт Генри и его последователи стремятся к правдивому изображению современности,

Непримиримый индивидуализм и вольнолюбивые взгляды Генри, несомненно, оказали сильное влияние как на учеников Нью-Йоркской школы искусств (Хоппера, Беллоуза и др.), так и на судьбу американского искусства в целом. «Мы должны писать лишь то, что важно именно для нас, ни в коем случае не отвечая внешним запросам. Они не знают, чего хотят и что собираемся им дать мы». Свои зовущие к свободе принципы Генри обобщает в коллективном манифесте основанной им группы, в которой художники в 1908 году провозглашают независимость от американского искусства.





как призывал придумавший это понятие Шарль Бодлер. Эта современность отражает реальную жизнь больших городов, черпая наблюдения в обыденных явлениях.

«Школа мусорных ведер»

Долгое время Хоппер чувствует близость к художникам «Школы мусорных ведер». Их родство не только в стиле и строгости композиций — прямой противоположности эскизной небрежности реализма, но и в личных отношениях. Причем не только с членами группы, но и с их прямыми последователями (например, с общим другом Беллоузом).

В 1927 году Хоппер по заслугам оценит своего бывшего учителя: «Генри протрубил общий сбор и стал во главе тех групп свободных художников, что еще задолго до переломной для современного искусства Арсенальной выставки вступили в непримиримый бой с постоянным и разрушительным влиянием, которому официальное и консервативное искусство подвергало подлинное

Картина Джона Слоуна «Дождь, крыши, Западная 4-я улица» (1913) отражает трезвое отношение художников «Школы мусорных ведер» к городской действительности. Никакой бурной активности, завораживающей футуристов: безжизненный город замер в грустном молчании.

Наряду с картинами Слоун оставил свидетельство своих политических пристрастий — многочисленные рисунки для американского марксистского журнала *The Masses*.



искусство каждой нации. Никто больше него в современном американском искусстве не содействовал освобождению сил, способных превратить искусство этой страны в живое выражение ее характера и ее народа».

Обыденные городские сюжеты, не слишком скрываемая критика индустриализации — виновницы дегуманизации делают очевидной связь Хоппера с художниками «Школы мусорных ведер». Последнее препятствие между ними — его упорное нежелание расставаться с парижской мечтой.

В 1909–1910 годах Хоппер снова путешествует по Франции и Европе. Его увлечение Эдгаром Дега усиливается. В Амстердаме он восхищается «Ночным дозором» Рембрандта. Десятилетия спустя он напишет картину «Полуночники» (Nighthawks), где явно угадывается влияние Рембрандта (особенно если вспомнить английское название работы голландского мастера — Night Watch).

В ходе двух последних посещений Парижа Хоппер меняет живописную технику. Отказывается от импрессионизма и его производных в пользу более основательных конструкций, явно напоминающих Марке. Приезжая в Нью-Йорк, он на групповых выставках, организованных Робертом Генри, упорно избегает реалистичности, которой тот требует. Хоппер предлагает видения своего

Американские художники впервые осознают необходимость обратиться к местным сюжетам (выше: «Американская деревня», 1912) именно тогда, когда в свет выйдут новеллы Шервуда Андерсона. Впервые появившись в 1910 году, они рассказывали о повседневной жизни небольших городов американского Среднего Запада.



воображаемого мира — того самого, что рождается на его парижских полотнах. Окончательно вернувшись в Соединенные Штаты, он вынужден смириться с неизбежным: пойти на компромисс в вопросе независимого «национального» искусства, получившего новую энергию и законный статус благодаря Генри. В 1912 году Хоппер пишет картину «Американская деревня», сюжет которой — своего рода манифест. Чтобы изобразить монотонную жизнь небольшого пригородного поселка, он забывает о постимпрессионизме и вновь обращается к мрачной палитре первых лет учебы.

Две его следующие картины об индустриальной Америке как антиутопии близки по духу работам Лакса и Слоуна. Картина «На углу в Нью-Йорке» отражает контраст между скромным баром в кирпичном доме и зловещим задним планом с огромными силуэтами промышленных построек. Изображая «Мост Квинсборо», Хоппер превращает произведение инженерного искусства в призрачное чудовище — гигантскую конструкцию, угрожающе нависшую над крошечным по сравнению с ней домиком.

Шесть лет спустя Джозеф Стелла, американский последователь итальянских художников-футуристов, представит совершенно иной образ современности. Его «Бруклинский мост» — восторженный гимн техническому прогрессу. Как и итальянские художники, объединившиеся вокруг Филиппо Маринетти, Стелла искал сюжеты, способные выразить мощь и динамизм, свойственные новой эре

Из ранних импрессионистов Хоппер особенно восхищается Эдгаром Дега. Зная об этом, его жена Джо (Джозефина) в первый год брака дарит ему монографию о художнике, только что выпущенную знаменитым критиком Полем Жамо. Некоторые сюжеты Дега, например «Обида», где мужчина и женщина не смотрят друг на друга, получают прямое продолжение в работах Хоппера. Еще дольше в его творчестве сохраняются отголоски особых композиционных планов, характерных для французского художника.

Картина Дега «Хлопковая контора в Новом Орлеане» (1873, выше слева) сыграет особую роль, знакомая Хоппера с новым типом иконографии. Впервые в живописи Нового времени (сам сюжет уже использовался фламандской школой) мир торговли, конторская деятельность становятся предметом художественного изображения. Стоит ли считать совпадением, что замысел сюжета возник у Дега в 1873 году во время поездки в Соединенные Штаты с целью изобразить экономический гений нового континента?



больших городов, машин, людских масс. Как и Умберто Боччони, он стремился изобразить вихри и потоки энергии, поглощающие отдельно взятого человека. На берегу реки Гудзон в Кони-Айленде Стелла искал «настоящий» футуристический сюжет современной Америки.

Хоппер не разделяет этих восторгов. В своих работах он избегает свойственных композициям Стеллы вертикалей, их лихорадочного эмоционального всплеска. (Футуристы, как наследники постимпрессионизма Жоржа Сёра, были хорошо знакомы с теорией Шарля Анри, представленной в его «Введении в научную эстетику» (1885). В этой книге Анри логически обосновывал эмоциональное воздействие направления линий композиции.) Для Хоппера характерны «панорамные» форматы, в его композициях выделяются горизонтальные линии, символизирующие покой, стабильность, пассивность и грусть. Его персонажи предпочитают одиночество шумной толпе, тишину — суете больших городов, неуверенность — несокрушимому апломбу.

Безразличие американской публики к его парижским работам, последнее публичное выступление группы «Восемь» и намерение вернуться к реализму — все это приводит Хоппера к поискам новых сюжетов и стиля.

Он в смятении, но чтение работ философа Ральфа Эмерсона помогает найти аргументы для обращения его искусства в «американскую веру». Эмерсон, основатель собственной философии, призывал читателей к созданию американской культуры, свободной от подражания европейским образцам. Вполне в духе американской демократии он рекомендовал избавиться от «аристократических муз Европы»: «Я не ишу ничего величественного, далекого, романтического... Я выбираю обыкновенное, я исследую и иду по пути изучения близкого и простого». В ответ на этот реалистический призыв Хоппер пишет картину «Мост Квинсборо» (1913, выше) в затушеванной размытой манере, напоминающей стиль первого художника американской современности Джеймса Уистлера.



«Голубой вечер»

Первым в череде этих «нелюдимов» выступает альтер эго художника — клоун в центре композиции его самой внушительной картины «Голубой вечер». Одновременно с сюжетами, выбранными в подтверждение готовности стать частью «американского искусства», Хоппер пишет ностальгическую работу, прощальный привет французской мечте, образ его безоговорочного изгнания с Цитеры, острова любви...

Название «Голубой вечер» взято из стихотворения Артюра Рембо «Впечатление», где говорится о наслаждении бродить в сумерках, богатстве чувственного мира, сладком забвении любви: «Один из голубых и мягких вечеров... // Стебли колючие и нежный шелк тропинки»*.

На картине «На углу в Нью-Йорке» (1913) магазинчик и кафе Хоппер противопоставляет здания и трубы заводов, гигантской тенью нависающие на заднем плане. Это противоречие усиливает ощущение хрупкости тех пространств, где люди могут встречаться и обмениваться человеческим теплом в сердце большого города. Используя символический язык, Хоппер отливается на антиутопический реализм и разочарованность своего товарища по школе Беллоуза.

* Перевод Иннокентия Анненского.

Эта работа для Хоппера — «гапакс»*, уникальный образ, не использовавшийся художником ни до, ни после. Как и в случае с «Авиньонскими девицами» Пикассо, картина кажется настолько нелепой, что о ней надолго забудут. На Осеннем салоне 1906 года Хоппера поразила выставка памяти Гюстава Курбе. Глубокомысленное название картины-манифеста французского художника, созданной в 1854 году, стало для американца предвестником зреющего художественного замысла. К описательному названию «Мастерская художника» Курбе добавил примечание: «реальная аллегория». Все творчество Хоппера отвечает этому необычному заявлению, смысл которого — окутать грубую реальность зыбким миром аллегории. Материализм современной Америки с его всепобеждающей производительностью заставит спуститься на землю ангелов, которых не было у Курбе! Французский поэт Ив Бонфуа угадал это и описал в форме оксюморона: картины Хоппера представлялись ему «благовещениями без церковных толкований и обещаний». Письмо царя Давида, так ошеломившее Вирсавию на картине Рембрандта, превращается в железнодорожный справочник в руках героини «Комнаты в отеле», а его же «Размышляющий философ» перемещается в мрачную комнату «Экскурса в философию».

«Голубой вечер» без прикрас показывает положение артиста в обществе, как это прежде сделал Курбе в «Мастерской художника». В «Голубом вечере» Хоппер изображает себя напротив своего альтер эго — белого

* Гапакс — слово, встретившееся в некотором корпусе текстов только один раз.



В «Мастерской художника» (1854) Курбе изобразил портрет современного ему общества и влияние его представителей на художника. На картине сам автор среди друзей и почитателей.



клоуна, дальнего родственника «Жиля» Ватто. Рядом военный и уличная девица, чуть дальше — сутенер и пара «добропорядочных» буржуа. Курбе в свое время писал себя в окружении поэтов (Бодлер), критиков (Шанфлёр), тружеников и почитателей искусства, как бы представляя срез «общества с его интересами и страстями».

«Голубой вечер» рассказывает о потерянном рае парижских впечатлений, наивных и призрачных мечтах французской богемы, увлекавших Хоппера при чтении поэтов-символистов. Эта мечта не выдерживает столкновения с американской действительностью, требующей развития национального искусства.

«Голубой вечер» (1914) отчетливо передает ностальгию Хоппера по Парижу. Эта работа — воспоминания о чувственном пробуждении, восхищение поэзией символистов, мечта о богеме, незнакомой новому континенту, иными словами, прощальная песнь о Париже. Ее внушительные размеры (1,8 м в длину), несвойственные картинам Хоппера, свидетельствуют об особом интересе к сюжету. Но автора не поняли, и «Голубой вечер» хранился свернутым в мастерской, где его заново открыли лишь после смерти художника.