

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№8 (4-2012)

К.А. Чунихин

СКВОЗЬ ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА США В ЖУРНАЛЕ «АМЕРИКА» В ЭПОХУ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

Статья посвящена исследованию стратегий и тактик репрезентации американского изобразительного искусства в официальном печатном органе Информационного агентства США, журнале «Америка». Автор, изучив более четырехсот номеров журнала, вышедших в период с 1945 по 1989 годы, предлагает периодизацию политики издательства в отношении изобразительного искусства, подкрепляя свои доводы наиболее показательными материалами «Америки».

Ключевые слова: Холодная война, журнал «Америка», изобразительное искусство США, репрезентация.

The article explores the strategies of American fine art representation in USIA official magazine "Amerika". The author attempts to create a periodization of the magazine's fine art representation policy, buttressing his arguments with several most prominent examples chosen from more than 400 issues of the years 1945-1989.

Keywords: Cold War, Magazine "Amerika" (Moscow, USSR), USA Fine Arts, Representation.

Чунихин К.А. - магистрант Европейского университета в СПб. E-mail: k.chunikhin@gmail.com.



В 1961 году в №59 журнала «Америка» – официального печатного органа Информационного агентства США – был опубликован текст телекци «Джаз в серьезной музыке» выдающегося композитора и дирижера Леонарда Бернштейна. Расшифровка речи Бернштейна сопровожда-

лась фотографиями с телевизионных съемок и нотными записями примеров, исполненных оркестром. Эта попытка передачи аудио-ⁱ и видеотекстов посредством печатного медиума свидетельствует о сильном желании американского правительства в лице редакции журнала донести до советского читателя информацию о культуре США пусть и не самым подходящим для этого способом. Эта попытка вряд ли могла быть предпринята когда-либо, кроме как в эпоху Холодной войны, в эпоху, когда железный занавес разделил мир на два лагеря.

Соединенные Штаты Америки обладали ограниченным количеством прямых каналов связи и, следовательно, прямого воздействия на гражданина СССР. Фактически, в распоряжении Государственного департамента США находились три основных механизма прямой трансляции западной культуры в Советский Союз – или три способа реализации стратегии «психологического противостояния»ⁱⁱ – радио «Голос Америки»ⁱⁱⁱ, международные выставки/фестивали и журнал «Америка». И хотя пропагандистская эффективность радио была несоизмеримо выше, медийная природа печатного иллюстрированного издания позволяла демонстрировать советским гражданам изобразительное искусство США.

Вынося за скобки различные дипломатические связи, благодаря которым в Союз поступали западные книги, каталоги, музыкальные записи и тому подобное, в настоящей статье мы проследим, какие произведения живописи и каким образом освещались в предназначенном специально для советского читателя русскоязычном журнале «Америка». В результате мы сможем ответить на вопрос, что именно из американского изобразительного искусства было доступно в Советском Союзе и, следовательно, с творчеством каких художников могли быть знакомы жители СССР в известных условиях цензуры и информационной блокады.

История и историография журнала «Америка»

Журнал «Америка» выходил на русском языке и специально для распространения на территории Советского Союза немногим менее 50 лет: с 1945 по 1952 и с 1956 по сентябрь 1994 годов^{iv}. В первые послевоенные годы журнал издавался в одностороннем порядке и назывался «Америка Illustrated». Советская сторона создавала препятствия распространению журнала на территории Союза, в результате чего в 1952 году «Америка» прекратила существование, что повлекло реакцию Правительства США, в свою очередь остановившего распространение USSR Information Bulletin^{v vi}. Однако уже 9 октября 1956 года выпуск «Америки» возобновился на условиях, что Советский Союз будет издавать и распространять на территории США аналогичный

пропагандистский журнал The USSR, через несколько лет переименованный в Soviet Life^{vii}. Всего было выпущено более 450 номеров «Америки». Ежемесячный тираж журнала с 1947 года составлял 50 000 экземпляров^{viii}. Журнал был призван проиллюстрировать жизнь, быт, досуг, культуру и достижения жителей США. И хотя нам неизвестно каких-либо исследований, посвященным рецепции журнала в СССР, можно с большой долей вероятности утверждать, что «Америка» пользовалась большим успехом у жителей Союза, поскольку, во-первых, журнал выгодно отличался от советской печатной продукции качеством печати, полиграфии и содержанием; во-вторых, как замечает Уолтер Хиксон, советские власти постоянно препятствовали распространению «Америки»^{ix}, из чего можно сделать вывод, что на «Америку» был большой спрос^x. Изначально в журнале печатались только переводы статей, опубликованных в крупнейших американских изданиях^{xi}, однако, с течением времени, в «Америку» стали включать специально написанные для советского читателя материалы. Подобные статьи нередко оказывались более идеологически ангажированными, хотя очевидно, что само возникновение и существование данного журнала в условиях Холодной войны было предопределено пропагандистскими мотивами. Сам характер Холодной войны, в свою очередь, предопределил как риторику издания, так и рецепцию материалов «Америки». Однако в отличие от традиционной чисто военной пропаганды, в рамках которой допустимо прямо указывать на слабые стороны соперника, журнал «Америка», призванный улучшить взаимопонимание между нациями, не акцентировал внимание на слабостях социалистической системы, а рекламировал достижения США. Как замечает автор одного из немногих исследований «Америки» Л.В. Хахаева:

Журнал не нападает на убеждения советских читателей, напротив, демонстрирует свое уважение и дружеское расположение. Исходной точкой процесса убеждения-внушения являются общечеловеческие ценности, затем постепенно вкладывая новый, идеологически детерминированный смысл, журнал подводит читателей к желательным выводам^{xii}.

Хиксон дает тонкую характеристику журнала в контексте политических отношений между странами, называя «Америку» «вежливой [умеренной – К.Ч.] пропагандой»^{xiii}.

На сегодняшний день журнал «Америка» остается малоизученным артефактом Холодной войны^{xiv}. Так, например, Уолтер Хиксон в своем ставшем уже хрестоматийном труде «Раздвигая занавес: пропаганда, культура и Холодная война, 1945-1961» не дает подробного анализа журнала, ограничиваясь обозначением некоторых общих мест: миссии, тактики и стратегии ре-

дакции, а также ряда исторических событий, связанных с журналом и не имеющих прямого отношения к нашему исследованию. Единственная известная нам работа о собственно живописи и скульптуре в журнале «Америка», – это вышедшая в сборнике Art On The Line статья известного специалиста по культуре СССР Майка О’Махоуни «Подростковое хулиганство и искусство в “Америке”»^{xv}. Две трети текста автор посвящает истории субкультуры «стиляг», после чего О’Махоуни останавливается на описании различных инструментов культурной интервенции США в СССР («Голос Америки», джазовая музыка, выставки и фестивали). Воссоздав политическую и идеологическую атмосферу, автор переходит к непосредственному анализу репрезентации изобразительного искусства в журнале «Америка». Важно, что в отличие от нашей работы, О’Махоуни интересуется изобразительное искусство вообще, в то время как нас – в основном, искусство американское. Автор ограничивает свое исследования хронологическими рамками 1956-1962 годов, полагая, что именно в этот период и произошел резкий сдвиг в политике репрезентации искусства в журнале, суть которого заключается в том, что редакция «Америки» стала публиковать материалы, посвященные американскому авангардному искусству. И действительно, именно в эти годы в США и начинала формироваться идея о том, что нефигуративное искусство можно использовать для борьбы с советским режимом^{xvi}. Также автор делает ценное замечание, не подтвержденное количественными данными, о том, что в журнале стало появляться больше статей о художниках-иммигрантах, у многих из которых были русские корни. Таким образом, О’Махоуни устанавливает две характерные черты репрезентации изобразительного искусства в «Америке» 1956-1962 гг.: во-первых, это «особое внимание [редакции журнала – К.Ч.] к иммигрантам в США»; во-вторых, то, что в журнале

никогда не выделяли какое-либо одно художественное течение в качестве ключевого для американской культуры, эксперимент и сопротивление постоянно утверждались как главные ценности для всех художников, что должно было восприниматься советскими художниками как боевой клич и побуждать их к борьбе с авторитаризмом социалистического реализма^{xvii}.

Заметим, что тезис содержит в себе явное противоречие: акцент редакции на «эксперименте и сопротивлении» в искусстве предполагает, что художественные течения, которым свойственны подобные черты (а подобные черты свойственны далеко не всем художественным течениям, более того, с «экспериментом» и «сопротивлением» ассоциируется, прежде всего, авангардная живопись) получают более широкое освещение, следовательно, классическое и реалистическое искусство отходит на второй план. При этом из ци-

таты следует и то, что никакое течение никогда не выделялось в качестве ключевого. Кроме того, автор исследовал только шесть из пятидесяти лет существования журнала и вряд ли может утверждать, что никакой художественный стиль никогда не позиционировался редакцией как главный. Вероятно, автор хотел сказать, что хотя в «Америке» уделялось большое внимание современной авангардной живописи, миметическая живопись также постоянно освещалась. С целью опровергнуть или подтвердить последний тезис обратимся к результатам проведенного нами исследования журнала.

Изобразительное искусство США в послевоенной «Америке» (1945-1952)

Первый выделенный нами период журнала «Америка» приходится на 1945-1952 годы. Данный хронологический отрезок не представляет особого интереса для настоящего исследования, поскольку в эти годы и, фактически, на заре Холодной войны Правительство США еще не разработало какой-либо четкой стратегии репрезентации достижений американской культуры (в том числе и изобразительного искусства) как инструмента идеологического и психологического давления. Более того, ключевые достижения американского абстрактного экспрессионизма приходятся на конец 40-х – начало 50-х годов. История и теория американского искусства в целом и американского модернизма в частности также находится на ранних стадиях своего развития, в результате чего редакция «Америки» оказывается неспособна каким-либо образом осветить современное искусство США, хотя крайне маловероятно, что подобная задача в то время могла быть поставлена Информационным агентством перед журналом. Тем не менее, в номерах обозначенного выше хронологического периода мы обнаруживаем несколько десятков сюжетов, так или иначе связанных с изобразительным искусством и имеющих отношение к нашему исследованию. Первую группу интересующих нас текстов составляют статьи об искусстве карикатуры, например, «Карикатуры Ричарда Тейлора» (№13), «Карикатуры Джека Прайса» (№12), «Карикатуры Чарльза Адамса» (№16), «Карикатуры Питера Арно» (14). Вторая выделенная нами группа текстов – это статьи об американских музеях и их собраниях: «Национальная галерея» (№4), «Музей современного искусства» (№7). Третью группу составляют тексты, посвященные искусству коренных американцев: «Настенная живопись: искусство индейцев» (№11), «Искусство американских индейцев» (№33). Наконец, в четвертой группе^{xviii} находятся статьи об американских живописцах и живописи: «Художники на войне» (№1), «Джон Одюбон – натуралист и художник» (№8), «Томас Бентон – современный американский художник» (№13), «Уинслоу Хомер» (№14), «Ранние художники американского быта»

(№16), «Эдвард Хоппер» (№21), «Фредерик Джуд Вуо – художник моря» (№32) и ряд других текстов. Характерно, что, как видно из заголовков, объектом статей становятся только художники-приверженцы миметической живописи. Более того, в номере 34 за 1949 год статья «Современная американская живопись» не содержит ни одного упоминания об авангардных течениях, хотя к этому моменту живописцы нью-йоркской школы уже прошли значительную часть своего творческого пути и были достаточно известны. Из приведенного выше резюме первых семи лет журнала можно сделать ряд выводов. Во-первых, в силу описанных выше исторических и политических причин «Америка» послевоенного периода не использовалась для откровенно пропагандистской репрезентации изобразительного искусства, хотя как отмечает Хахаева, уже в 1946 году «Америка» начала реализовывать программу капиталистической пропаганды^{xix}. Во-вторых, редакция журнала стремилась показать не столько широту современной художественной жизни США (этот вектор будет проследиваться с 1956 года и до закрытия журнала), сколько наличие некоторого нейтрального в контексте Холодной войны художественного наследия прошлого (искусство индейцев, мастера «реалистической» живописи XIX и XX веков), факт знакомства с классическим европейским искусством (статья о Национальной галерее). В-третьих, если можно говорить о какой-либо стратегии репрезентации искусства в «Америке» послевоенного периода, то она, скорее, напоминает некоторую пассивную защитную реакцию [эта пассивная защитная реакция в конце 1950-х перейдет в своеобразную агрессию авангардного искусства, продвигаемого Правительством США – К.Ч.] на бытовавшие в том числе и в Советском Союзе мнение, что США – страна с высокой материальной и низкой духовной культурой. В заключении данного обзора первого этапа деятельности журнала «Америка» рассмотрим пример, демонстрирующий отношение редакции к авангардному искусству. В № 13 за 1947 год опубликована карикатура на абстрактную живопись. Изображен черный круг на белом холсте. Рисунок сопровождается следующим текстом: «Жюри: «Я согласен, что эта картина написана самым великим художником абстрактной школы. Но что он хотел сказать, не понимаю»». Интерпретация данного сюжета излишня.

днако в конце 1950-х годов в «Америке» появится «модернистский нерв», которым будет пронизана вся репрезентация американского искусства вплоть до начала 1980-х. При этом редакция будет непременно уделять внимание, помимо современного искусства, и деятельности музеев, художественному образованию, искусству коренных американцев и художникам-карику-

ристам, но на фоне мирового триумфа модернизма подобные тексты обретут уже несколько иную прагматику.

«Америка» конца 1950-х - начала 1970-х годов. Продвижение авангардной живописи

Для данного периода характерно особое внимание редакции журнала к новейшим течениям в искусстве. Период с конца 1950-х по конец 1970-х ознаменован крупными достижениями американских художников, многие из которых именно в эти годы и не в последнюю очередь благодаря действиями Государственного департамента получают всемирное признание. Таким образом, именно в это время США становятся центром западного искусства, законодателем художественной моды. Подобный контекст сказался и на репрезентации изобразительного искусства в журнале, практически в каждом номере которого теперь публиковались материалы об авангардных художниках. При этом репрезентация искусства США не сводилась исключительно к демонстрации успехов художников-модернистов – в «Америке» стабильно продолжали выходить и тексты о мастерах-«реалистах» прошлого и настоящего, о музейной жизни, о творчестве коренных американцев.

Для того чтобы продемонстрировать характер репрезентации современного изобразительного искусства США в журнале «Америка» обратимся опубликованной в 72-м номере статье 1962 года «Американская живопись сегодня»^{xx}. Этот текст, будучи одним нескольких сотен, посвященных изобразительному искусству, на наш взгляд, наглядно иллюстрирует тактику и стратегию редакции журнала по отношению к освещению американского искусства вообще. Статья занимает пять страниц: на одной из которых текст Генри К. Смита, а на остальных четырех – репродукции следующих произведений: «Утренняя дымка» основателя абстрактного экспрессионизма Ганса Гофмана, «Купальщицы» участника «Фигуративного движения района залива»^{xxi} Дэвида Парка, «Черные ангелы» фигуративного экспрессиониста Авраама Раттнера, абстракция «Гваделупа I» Аджа Юнкерса, «Стена вестибюля» корифея американского модернизма Стюарта Дэвиса, «1932 год» социального реалиста Джека Левина, «Батальный пейзаж» баталиста Митчелла Джемисона, «Розовый халатик» Джона Коха, портрет «Судья Феликс Франкфуртер» Гарднера Кокса. В данной подборке картин фигуративные и нефигуративные художественные течения представлены в пропорции 5:4. Из этого можно сделать вывод, что редакция журнала не стремилась показывать советскому зрителю исключительно абстрактное современное искусство. Напротив, «Америка» демонстрировала разнообразие возможных в США художественных течений прошлого и настоящего, что в контексте противостояния идеологий может интерпретиро-

ваться как желание показать жизнеспособность демократического общества, в котором есть место для самых различных художественных течений^{xxii}.

Автор статьи посвящает первый абзац целиком институциональному и идеологическому описанию ситуации, в которой находится изобразительное искусство США:

Современное американское искусство отличается большим разнообразием. Американские художники не придерживаются канонов какой-нибудь одной школы, каждый идет своим путем, каждый сам определяет свою судьбу. Пожалуй, лишь одно их всех объединяет: стремление к оригинальности. Каждый старается выработать свой собственный стиль, который должен заслужить доверие владельцев художественных магазинов и заинтересовать покупателей. В конце концов, строгий суд коллекционеров картин и сотрудников музеев отбирает отдельных наиболее выдающихся художников, и за ними утверждается прочная слава^{xxiii}.

Вообще, статья «Американская живопись сегодня» посвящена двадцать седьмой Двухгодичной выставке современной станковой живописи в США, устроенной Художественной галереей Коркорана в Вашингтоне, специализирующейся преимущественно на американском искусстве. Таким образом, перед читателем журнала оказывается некоторый демонстрационный срез картин, «дышащих убедительностью» и выполненных «мастерской техникой». Автор текста подчеркивает, что,

несмотря на свое разнообразие, выставленные произведения имеют много общих черт. Самая главная из них – явное желание художников привлечь зрителя к своим картинам, показать ему что-то, отвечающее его индивидуальным запросам. Создается впечатление, что художники нарочито подчеркивают внутреннюю жизнь отдельного человека, значение которой постепенно теряется в современном обществе^{xxiv}.

Важно, что текст занимает одну страницу (№40), а на странице №41 помещена репродукция полотна Гофмана. Таким образом, читатель, вероятнее всего, первым делом обратит внимание на «свободную композицию широких вертикальных и горизонтальных мазков, выполненных ограниченной гаммой интенсивных красок», а потом на заглавие статьи: «Американская живопись сегодня». Следовательно, можно предположить, что читатель с понятием «американская живопись» соотнесет, прежде всего, американский абстрактный экспрессионизм и только после этого сможет дополнить визуальный ряд работами, опубликованными в меньшем масштабе и уже на следующих страницах. Следует обратить внимание на тот факт, что Ганс Гофман, художник немецкого происхождения и иммигрант в США, не является чисто

американским художником, в такой степени, как например, Джексон Поллок. Однако для редакции «Америки», вероятно, было важно освещать жизнь и творчество иммигрантов из других стран. Это наблюдение подтверждается, с одной стороны, выводами О'Махоуни, а с другой, опытом нашей работы с журналом, множество материалов которого действительно посвящено художникам-иммигрантам. Акцент редакции журнала на разнообразии современной художественной жизни США появляется в конце 50-х – начале 60-х и сохраняется на протяжении всего существования журнала^{xxv}. Своеобразным манифестом этой идеи можно считать статью «Много струй в потоке», вышедшую в 66 номере журнала. Широкий спектр течений в живописи демонстрируется на примере творческой биографии Стюарта Дэвиса:

Со дней бунта урбанистов в 1908 году до недавнего бурного расцвета абстрактного экспрессионизма американские художники энергично включались в общий поток передовой живописи Западного мира. Каждый крупный мастер в конце концов вырабатывал свой собственный стиль, но пути, которыми художники к нему приходили, были зачастую довольно схожи. Сперва они увлекались модными направлениями, затем подражали новейшим европейским школам и наконец обретали индивидуальную манеру письма. Так, Стюарт Дэвис начал свою карьеру живописцем «мусорных ведер». Позже, в 1913 году, после нью-йоркской выставки произведений Сезанна, Матисса, Пикассо и других европейских новаторов, он перешел к обобщенным формам и отказался от подражания встречающимся в природе краскам. Затем он экспериментировал с коллажами в стиле кубистов и с рельефными мазками ван-гоговских пейзажей. Наконец он добился своего стиля: абстрактного, декоративного, красочного (см. картину наверху [картина «Для внутреннего потребления» - К.Ч.]). Подобно Дэвису, лучшие художники Соединенных Штатов перевоплощали новые приемы в ярко выраженный стиль, отражающие характер их самих и всей американской жизни^{xxvi}.

Освещение разнообразия художественных течений США продолжается серией репродукций, снабженных комментариями о влиянии кубизма на творчество Найлса Спенсера («Два моста»), Чарлза Демута («Я видел пятерку из золота»), «Американской жизни» (Хоппер «Полуночники»); Символизме и карикатурности у Левина («Суд»); Романтических реалистах – Уоткинс («Огнеглотатель»); одиночках-модернистах Джоне Марине («Острова Мэна»), Куниоши («Змей-рыба»). При этом, согласно риторике журнала, «разнообразие стилей» не предполагает, что различные стили будут освещаться в равной степени. Так, например, наиболее сильные программные тексты, опубликованные в «Америке» посвящены именно современному искусству и тому подобной свя-

занной с ним проблематике. Подобные тексты, зачастую написаны ведущими арт-критиками, специалистами в вопросах модернизма – в разное время в «Америке» были опубликованы статьи Харольда Розенберга, Лео Стейнберга, Хилтона Крамера. В №61 опубликована статья другого ключевого деятеля американской художественной жизни и актанта Холодной войны легендарного директора Музея современного искусства Альфреда Барра «Мекка современного искусства. От Гогена до Поллока». Материал занимает 11 страниц, и только первая целиком отведена под текст. Далее представлены репродукции работ из музея. Все работы снабжены небольшими комментариями. Само название статьи представляется достаточно претенциозным: из заглавия следует, как минимум, то, что американский абстракционист Поллок и классик модернизма Гоген сопоставимые по своим художественным достижениям величины, (а, как максимум, что творчество Поллока генетически связано с европейским модернизмом). Барр замечает, что «на следующих страницах воспроизведены лишь 23 картины из полутора тысяч. Они представляют только семь стран (всего в музее отражена сорок одна страна) и дают лишь слабое понятие о многообразии стилей и жанров»^{xxvii}. И если сам автор ничего не говорит о генетической связи американского авангарда с европейским классическим модернизмом, то к таким выводам может привести сама синтагматическая организация репродукций выстроенных в хронологическом порядке, подкрепленная заглавием «От Гогена до Поллока».

Рассмотрим, какие картины и в каком порядке расположил Барр, а также как он комментировал работы тех или иных мастеров. Первая картина – это работа Гогена «Натюрморт с тремя щенками». Барр подчеркивает, что

«Три щенка» [...] отражают бунт против импрессионизма, приведший к раскрепощению живописи в конце 1880-х годов. В год создания этой картины Гоген провозгласил: «живопись – это абстракция», и действительно, Гоген предвосхищает здесь Матисса 1915 г. и Жана Арпа 1925 г.^{xxviii}

На следующей странице расположены картины Руссо «Спящая цыганка» и Джозефа Пикетта «Манчестерская долина». Причем по поводу первой работы Барр замечает, что ««Спящая цыганка» на первой выставке вызвала только смех, но теперь многие считают это изображение ночи шедевром, завораживающим, как воспоминание о загадочном сне»^{xxix}. Данный комментарий, наверняка, рассчитан на ту часть публики, которая была настроена негативно по отношению к модернистскому искусству, а подобная позиция, как известно, была официальной в СССР 60-х годов. На следующем развороте представлены 4 работы: «Звездная ночь» Ван Гога и «День рождения» Марка Шагала, «Три музыканта» Фердинанда Леже и «Три музыканта» Пабло Пи-

кассо. Первые две работы призваны проиллюстрировать различный характер допустимой экспрессии в живописи, а две вторые, обладая общим сюжетом, два аналитических варианта решения одной художественной проблемы. На следующей странице представлены работы Макса Бекмана и Хосе Клемента Ороско: «Отплытие» и «Сапатисты» соответственно. Эти картины иллюстрируют символизм и аллегоризм современной живописи и плавно подводят к «духовным» абстракциям Роберта Делоне («Солнечные диски»), Василия Кандинского («Композиция (3)»), Тео Ван Дусбурга («Ритм русской пляски»), Пита Мондриана («Буги-вуги на Бродвее»). Две последние картины вновь выступают как иллюстрация решения одной и той же проблемы: «Темы их картин, разделенных промежутком в двадцать пять лет, навеяны танцевальными ритмами: одна – русской народной пляской, а другая – американским джазом»^{xxx}. На последнем развороте представлены «Агония» Аршила Горки, «Щебечущая машина» Пауля Клее, «Слепая птица» Морриса Грейвза, «Номер 9. В честь Гертруды Стайн» Бродли Уокера Томлина, «Глубокий пруд» Гакии Осава и, наконец, «Номер 1» Джексона Поллока. При этом две работы Поллока и Горки занимают пятьдесят процентов разворота, столько же, сколько остальные четыре. Кроме того, автор не указывает гражданства и национальности ни одного художника из вышеперечисленных, кроме «наиболее известного американского абстракциониста Поллока». Вообще, сама конструкция «от – до» предполагает некоторую взаимосвязь, как минимум хронологическую, если не иерархию. Объективно эта конструкция оправдывается хронологически, поскольку Поллок жил и работал после Гогена. Таким образом, согласно статье и на момент ее написания, конечной точкой художественного процесса является творчество американского художника Поллока. Нам неизвестно, какое заглавие было у статьи в оригинале, но можно предположить, что *From Gauguin to Pollock*. Существует более точный вариант перевода на русский язык: «От Гогена к Поллоку». Однако необходимо признать, что это заглавие еще в большей степени предопределило бы восприятие синтагматической и парадигматической организации произведений в ключе идей триумфа американского абстракционизма. В группу текстов, которые неявным образом декларируют тезисы, противоположные официально принятым в Советском Союзе [к примеру, статья Барра, рассмотренная ранее – К.Ч.], входят и часто публиковавшиеся в «Америке» лекции, посвященные вопросам искусства, интервью художников, публичные дискуссии. Важно, что в подобных материалах речь, согласно законам жанра, передается от первого лица. Таким образом, выражаясь в терминах теории коммуникации, снижается уровень шума при передаче сигнала адресату. Нередко подобные тексты оказывались

в той или иной степени противоречащими официальной идеологии СССР. Однако тот факт, что «антикоммунистические» идеи высказывались не официальными лицами, а гражданскими, позволял избежать осложнений в отношениях на уровне государственном, хотя и стимулировал появление ответных критических отзывов в советских изданиях. В качестве иллюстрации рассмотрим отрывок из лекции одного из корифеев американского социального реализма Бена Шаана, прочитанной им в Гарварде. Текст носит недвусмысленное название «Против течения». Лектор, то есть автор опубликованного текста, утверждает, что «протест против конформизма не просто желателен: он несомненная реальность. Достаточно сказать, что только им движется искусство...»^{xxxix}. Художник продолжает:

Менее очевидным кажется утверждение, что для любого творчества, в особенности же для создания произведений исключительной ценности, нужна неудовлетворенность существующим порядком вещей. Человек творческого склада – неконформист – может либо начисто отрицать этот порядок, либо просто стремиться высказывать свое суждение, взглянуть на вещи со своей точки зрения^{xxxix}.

И далее:

Если его замысел не противоречит канонам, если не существует доктрины о вредности и нежелательности задуманных им световых эффектов, то инакомыслие художника принимается как естественная часть творческого процесса. Но если некое правило, некий запрет или академический принцип существуют, если какой-нибудь трибунал или официальный орган пытается одернуть художника, воспрепятствовать его работе, – тогда несогласие становится непримиримостью, бунтом, иногда ведет к перевороту^{xxxix}.

Помимо во многом сбывшихся в Советском Союзе пророчеств Шаана, автор пытается придать своей лекции большую убедительность, апеллируя к прецедентам государственной цензуры из истории живописи европейского Возрождения, в частности приводя пример знаменитого конфликта инквизиции и Паоло Веронезе. У потенциального советского читателя этот сюжет вполне мог проецироваться на современное отношение осуществляющих цензуру органов к советской живописи. Данный текст, как ряд других^{xxxix}, затрагивает важную для советского общества тему отношений между художником и обществом. И если рассмотренная выше статья Шаана написана художником, то опубликованная в юбилейном десятом^{xxxv} номере статья «Художник и общество» написана знаменитым поэтом и теоретиком искусства Харольдом Розенбергом. Тема «художник и общество» в контексте консервативной советской

системы является в равной степени важной и больной. В прошлом активный марксист Розенберг замечает, что

В прошлые времена художник чаще всего прославлял существующий строй. Египетские гробницы, римские театры, памятники Наполеону наглядно свидетельствуют о том, что художник прославлял и увековечивал власть имущих – тех, от кого зависело его существование. Но вот уже больше столетия художники-авангардисты в Европе и Америке играют совершенно противоположную роль. Они превратились в вольнодумцев и бунтарей, они призывают нас иначе смотреть на жизнь и искусство, они объявляют войну мещанскому самодовольству, прочно установленным канонам, пассивной «красивости»^{xxxvi}.

Кроме того, в предисловии к статье автор знакомит советского читателя со своей знаменитой концепцией «живописи действия» и замечает, что в XX веке художник уже не только изображает, но и является актером. Розенберг, исходя из своих представлений об американском искусстве, описывает абстрактный экспрессионизм, поп-арт, оп-арт – течения, признанные официальными Советами «упадочными»^{xxxvii}. Таким образом, мы можем утверждать, что в журнале «Америка» отводилось некоторое место для материалов на «проблемные» темы. Одной из кульминаций этой тенденции можно считать опубликованную в №86 статью Президента США Джона Кеннеди «Искусства в Америке». Впервые текст был опубликован 18 декабря 1962 года в журнале «Лук»^{xxxviii}. Кеннеди замечает, что «В прошлом мы слишком часто склонялись к отрицательной оценке как самого художника, так и поклонника искусства»^{xxxix}. Далее Президент делает заявление, которое не могло не звучать резко при учете советских реалий:

Правительство может оказывать лишь косвенное влияние на развитие искусства. Правительственный аппарат, созданный для управления и руководства общими делами страны, оказывается слишком громоздким и неуклюжим там, где речь идет об индивидуальных дарованиях^{xl}.

И хотя Кеннеди фактически никак не комментирует взаимоотношение государственной власти и художника в Советском Союзе, в его словах присутствует имплицитная критика. Кроме того, трудно недооценить общественную значимость отношения первого лица государства к вопросам искусства. Не вдаваясь в специфику институционального контроля художников СССР, вспомним лишь знаменитый эпизод 1 декабря 1962 года с участием Хрущева на выставке в Манеже. Подобные сравнения не могли не возникать у советских читателей при знакомстве с этой статьей Кеннеди, опубликованной меньше, чем год спустя – в ноябре 1963.

«Возрождение» «реализма» в 80-ые годы

Еще во второй половине 70-х годов в текстах, посвященных американскому изобразительному искусству, появляются тезисы о том, что реалистическое искусство вновь обретает популярность после предшествующих нескольких десятилетий триумфа авангардизма. Так, например, в статье «Художница за работой», посвященной американской художнице-реалисту Изабел Бишоп, автор Салли Мур замечает, что «...сейчас, в период, когда в американской живописи вновь утверждает себя реализм, творчество Изабел Бишоп, принадлежащей к числу самых тонких мастеров этого стиля, получает наконец давно заслуженное признание»^{xli}. Чисто исторически, сама возможность возрождения реалистической живописи совпала и во многом стала возможной благодаря «угасанию» американского модернизма^{xlii}. Знаменитый про-модернистский арт-критик и эссеист Хилтон Крамер в статье 1980 года «Цитадель авангардизма: нью-йоркский музей современного искусства» справедливо замечает, что «в судьбе Музея современного искусства ирония заключается в широко распространившемся мнении, что работа этого важного учреждения теперь, возможно, уже закончена. Фактически, успех сделал как модернизм, так и музей устаревшим»^{xliii}. Статья 1981 года «Ричард Эстес: художник-урбанист» начинается с констатации того факта, что

триумфальное возрождение реализма в американской живописи обострило конфликт, существующий с начала XX века. При этом поменялись роли враждующих фракций в искусстве: после многолетних споров появилась доктрина, что реализм все-таки обращен в будущее, а не в прошлое, и, таким образом, абстракционисты вдруг оказались маленькой сектой модернистов, а реалисты – авангардом. На этом фоне, я полагаю, и ведется дискуссия о том, восходит ли искусство Ричарда Эстеса к реалистической традиции или, не смотря на его резкую реалистическую детализацию, – к абстрактной^{xliv}.

Далее, автор статьи знаменитый арт-критик «Нью-Йорк Таймс» и историк искусства Джон Канадэй, рассуждает о месте основателя фотореализма Эстеса в современном художественном процессе, сравнивая американского художника с ранним Мондрианом – культовым абстракционистом, занимавшимся в начале своей карьеры пейзажным жанром^{xlv}. Канадэй резюмирует:

Если функция искусства – упорядочить хаос, созданный людьми (наилучшее определение классического принципа, которое я могу дать), то в таком случае Эстес выступает в этих работах как классицист, но классицист, который, в отличие от таких предшественников как Никола Пуссен или Жак-Луи Давид, не хочет обобщать объекты своего изображения или даже идеализировать их^{xlvi}.

Заметим, что в контексте риторики журнала «Америка» такое понятие как «современное» [причем «современное» в его положительной коннотации – К.Ч.] в 60-70-ые годы соотносилось, главным образом, с авангардной немиметической живописью. На фоне этой особенности нижеприведенная цитата демонстрирует некоторый сдвиг в отношении к современному «реалистическому» искусству:

Самая подходящая полка для Эстеса – это реализм, даже суперреализм, однако в его творчестве важно то, что оно по-настоящему современно, как и всякое подлинное искусство во все времена. Его разновидность реализма принадлежит нашему времени, потому что Эстес не мог возникнуть без абстрактной живописи XX века. Вот почему и абстракционисты и реалисты могут с законным основанием предъявлять на него свои права^{xlvii}.

Редакция журнала, вероятно, осознавая, что радикальные модернистские течения в искусстве США к 80-м годам преодолели пик своего развития и, следовательно, перестали быть «новейшими» и «актуальными», обращает свое внимание на художественную жизнь вокруг авангарда во всей ее широте: к становящимся вновь популярным «реалистическим» жанрам, стилям, техникам. Так, например, в №298 за 1981 год опубликована статья арт-критика еженедельника «Нью-Йоркер» Калвина Томпкинса «Декоративная живопись». Сперва автор критически описывает свое видение ситуации в художественном процессе предшествующих лет:

Важно было быть модернистом, что, для одних, значило очистить искусство путем сведения его к абсолютному примитиву цвета и формы, а для других – сделать искусство более доступным путем разрушения преград, отделявших его от повседневной жизни. Оба эти направления не представляют сейчас ни малейшего интереса для молодых американских художников. По существу, новейшие тенденции выглядят не только постмодернистскими, но даже антимодернистскими^{xlviii}.

И далее Томпкинс констатирует современное положение вещей:

Что может быть большим отходом назад, чем современное возрождение декоративности как эстетического принципа? Слово «декоративный» в течение десятилетий было пренебрежительным, убивающим всякие надежды художника на серьезное к нему отношение. [...] Однако, с середины 70-х годов некоторые американские художники и скульпторы стали работать в экстравагантных декоративных стилях...^{xlix}

Текст сопровождается восемью репродукциями работ, среди которых «Сад» Брэда Дэвиса и Неда Смита, «Горгульи» Джо Зукера и некоторые другие произведения в стиле «модерн». Впрочем, для нашего исследования дан-

ная статья представляется важной, прежде всего, потому, что некоторым образом манифестирует отход редакции журнала от авангардоцентризма. Однако важно и то, что даже в случае данного анализа Калвином Томкинсом искусства стиля «модерн», вновь обретающего популярность, новая американская декоративная живопись не рассматривается сама по себе, а в ее соотношении с американским модернизмом. При этом, в предыдущие годы в «Америке» было опубликовано множество материалов, посвященных реалистическому, декоративному и прикладному искусству, однако в отличие от статьи 1981 года, в тех текстах не встречается попыток рассмотрения не-авангардного искусства в его соотношении с авангардом. Как уже было замечено выше, разнообразие освещаемых журналом аспектов художественной жизни США было призвано продемонстрировать широту этой жизни на фоне доминирующего американского модернизма, в то время как в статье «Декоративная живопись» эта своеобразная гегемония абстрактного искусства уже интерпретируется как явление прошлого, но не настоящего. В заключении рассмотрим статью «Современный натюрморт», опубликованную в №312 за 1982 год. Автор текста Дэвид Бурдон начинает с описания положения жанра «натюрморт» в современном ему американском искусстве:

За последние двадцать лет возникла новая разновидность натюрморта, отвергающего традиционные представления об этом освященном веками (хотя и не всегда злободневном) жанре. Повышенный интерес современных художников к натюрморту, являющийся одним из проявлений возрождения реализма в живописи, выступает в различных формах¹.

При этом автор полагает, что возникающий интерес к миметической живописи был спровоцирован поп-артом:

В начале 60-х годов картины Энди Уорхола с изображением однодолларовых банкнот, консервных банок супа «Кэмпбелл» и бутылок «Кока-Колы» помогли вернуть современной живописи понятное зрителям содержание. Стали включать в свои картины изображения реальных предметов и такие мастера поп-арта как Джеймс Розенкуист, Рой Лихтенштейн и Том Уэсселманнⁱⁱ.

В этой статье, как и в рассмотренном выше материале про Ричарда Эстеса, подчеркивается, что современный натюрморт не есть только отказ от принципов абстракции в пользу до-авангардного реалистического искусства, но результат развития художественной мысли как таковой:

Когда в начале 60-х годов Уэйн Тибо выставил свои сочно написанные натюрморты в Нью-Йорке, его сразу же сочли новым последователем поп-арта; впоследствии его признали художником реалистом, у которого много

общего как с американским художником реалистического направления Эдуардом Хоппером (1882-1976), так и с Энди Уорхолом^{lii}.

Вообще статья представляет собой обзор различных работ, выполненных, по мнению автора в жанре «натюрморт», хотя уже сами имена художников заставляют задуматься, насколько их произведения могут быть сведены воедино и обобщены в рамках этого жанра. Так, например, «Натюрморт с кофейником» Роя Лихтенштейна свидетельствует в несколько иной мере о возрождении реалистической живописи, чем, например, гиперреалистическое полотно Одри Флак «Флеш Рояль». Тем не менее, подобный панорамный взгляд на картины, объектом которых является неживая природа, позволяет показать разнообразие новейших американских течений в рамках одного жанра, следовательно, констатировать новый этап развития американской живописи, суть которого заключается не в отходе, а некотором преодолении абстракционизма и возрождении реалистических течений, в которых, при этом, сохраняются своеобразные сверх-ценности американского художественного процесса: разнообразие стилей и школ, индивидуальность, неконформность, устремленность в будущее – словом те характеристики, которые в 60-70-ые годы применялись для описания американского абстрактного экспрессионизма, поп-арта и прочих актуальных течений.

Заключение

Подводя итоги, заметим, что, изучив более чем 400 номеров журнала «Америка», вышедших с 1945 по 1989 годы, мы можем сделать вывод, что адресат – советский читатель – благодаря «Америке» мог быть в курсе не только основных тенденций, но иногда и нюансов художественного процесса США. В 95% номеров «Америки» присутствовали материалы, посвященные изобразительному искусству, хотя нужно признать, что с середины 70-х годов количество объемных статей снизилось, а культурная жизнь США все чаще освещалась в расположенных на последней странице рубриках «Калейдоскоп» и «Обзор». Вопрос о том, какое количество людей действительно было знакомо с «Америкой» второстепенен для нашего исследования, поскольку мы не ставили перед собой утопической задачи установить численность советских читателей. Политика и стратегия репрезентации американского изобразительного искусства не поддается строгой периодизации, хотя не исключено, что это можно сделать, ознакомившись с документацией Информационного агентства США по вопросам «Америки», а также с документооборотом редакции журнала^{liii}. Тем не менее, мы считаем возможным выделить ряд векторов, свойственных тому или иному хронологическому отрезку. Так, например, в первые послевоенные пять лет (1945-1950) освещение художественной жизни

США сводилось к описанию коллекций европейского искусства в США, обменных практик. Этим редакция, вероятно, стремилась подчеркнуть то, что США так или иначе причастны к общеевропейской художественной традиции. С 1950 года по 1952 в журнале стали появляться материалы про американских художников: от корифеев до реджионалистов. Освещение жизни и творчества «реалистических» мастеров прошлого не прекратится до конца существования журнала. В 1952 году журнал прекращает свое существование и возрождается во времена Эйзенхауэра, который искал альтернативные пути борьбы с коммунизмом. С конца 1950-х годов в журнале начинают появляться многочисленные материалы, посвященные американскому абстрактному экспрессионизму. В 1960-х – 1970-х журнал активно освещает поп-арт, оп-арт, концептуальное искусство. 1980-ые годы являются своеобразным возрождением «реализма», хотя в «Америке» не перестают появляться статьи об авангардных художниках, которые, однако, уже позиционируются как признанные реформаторы живописи XX века. При этом в «Америке» можно выделить ряд топов описания изобразительного США: *разнообразие, бунт, индивидуальность мастера, абстракция как отражение развивающегося мира, независимость искусства от государства*. Заметим, что репрезентация изобразительного искусства хронологически частично совпадает с историей искусства XX века. Также важно, что с течением времени «Америка», делая акцент на репрезентации тех или иных стилей, не отказывалась от иллюстрации современных течений. Так, например, статьи, посвященные реалистической американской живописи XVII-XIX веков, публикуются на всем протяжении существования журнала; статьи об абстрактном экспрессионизме – активно с конца 1950 по 1980-ые; статьи о художниках поп-арта – с 1960-х по 1980; и так далее. Таким образом, редакция журнала увеличивала спектр демонстрируемых течений, отдавая дань, при этом наиболее современным и актуальным направлениям. Журнал «Америка» может рассматриваться как один из главных потенциальных источников визуальной культуры США в СССР эпохи Холодной войны. Опубликованные в журнале репродукции американских художников часто отличались высоким качеством полиграфии и сравнительно большим масштабом. Последняя страница обложки нередко отводилась целиком под репродукцию какой-либо работы американского авангарда, превращая советского читателя в зрителя мультiform Марка Ротко, живописи цветового поля Фрэнка Стеллы, дриппинга Джексона Поллока.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барр А. Мекка современного искусства. От Гогена до Поллока // Америка. 1961. №61.

2. Бауэр Дж. Взгляд на американскую живопись сегодня // Америка. 1972. №193.
3. Бурдон Д. Современный натюрморт // Америка. 1982. №312.
4. Джейкобс, Джон. Беседа с Джоном Джейкобсом – главным редактором издававшегося в СССР после войны журнала // Слово\Word. 2005. №48/49. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2005/48/>
5. Игошев М.Д. Роль и место журнала «Америка» в системе внешнеполитической пропаганды США (1969-1983): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. М., 1984.
6. Канадей Дж. Ричард Эстес: художник-урбанист // Америка. 1981. 292.
7. Кеннеди Дж. Искусства в Америке // Америка. 1963. №86.
8. Крамер Х. Цитадель авангардизма: нью-йоркский музей современного искусства // Америка. 1981. №291. С.35.
9. Мур С. Художница за работой // Америка. 1976. №233.
10. Смит Г. Американская живопись сегодня // Америка. 1962. №72.
11. Собко А.В. Отражение особенностей идеологической борьбы в официальной периодической печати США (Критический анализ материалов журнала «Америка» за 1972-1976 гг.): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. 1984.
12. Томпкинс К. Декоративная живопись // Америка. 1981. 298. С.40.
13. Хахаева Л.В. Журнал «Америка» в контексте американо-советских отношений (сороковые-восемидесятые годы): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1989.
14. Шаан Б. Против течения // Америка. 1959. №33.
15. Cockcroft E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War // Artforum. 1974. Vol. 15. No.10. P. 39-41.;
16. Nixon W. Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961. NY, 1997.
17. Kozloff M. American Painting During the Cold War // Artforum. 1973. May. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://home-page.newschool.edu/~quigleyt/vcs/kozloff.pdf>.
18. Krenn M. Fall-out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War. – Chapel Hill (NC): The UNC Press.
19. Masey J., Morgan C. Cold War Confrontations. US Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War. Baden, 2008.
20. O'Mahony M. Juvenile delinquency and art in Amerika // Art on the Line. 2004. No.1. P.1-15.

История «передачи» музыки с помощью печатного издания – журнала «Америка» – не исчерпывается примером телелекции Бернштейна. Так, например, в журнале публиковались тексты (а иногда и литературные переводы этих текстов на русский) и ноты песен запрещенных рок- и фолк-групп.

ⁱⁱ Англ. *psychological warfare*. Это словосочетание использует один из наиболее авторитетных историков культуры Холодной войны и автор монографии «Раздвигая занавес: пропаганда, культура и Холодная война, 1945-1961» Уотлер Хиксон. Nixon W. Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961. NY, 1997. 299 p.

ⁱⁱⁱ Помимо «Голоса Америки» существовала еще одна радиостанция «Свобода», финансируемая Конгрессом США.

^{iv} Заметим, что в 2000 году была предпринята попытка возобновления выпуска журнала. Вышло 17 номеров, и в 2003 журнал окончательно прекратил свое существование.

^v Советский журнал USSR Information Bulletin выходил два раза в месяц с 1946 по 1952 годы на английском языке и распространялся в США.

^{vi} Hixson W. Parting the Curtain. P.7.

^{vii} С 1993 года и по настоящее время журнал выходит под названием Russian Life.

^{viii} До 1947 года журнал выходил тиражом 10 000 экземпляров и, как замечает Хиксон, только в июне 1947 года и после «бесчисленных хатайств США» советское руководство позволило увеличить тираж в пять раз. Hixson W. Parting the Curtain. P.6.

^{ix} Ibid. P.119.

^x Хиксон замечает, что первый десяти тысячный тираж журнала был продан за один день, а впоследствии за журналом выстраивались длинные очереди, при этом на черном рынке «Америка» стоила в разы дороже. P.6, 119. Популярность «Америки» косвенно подтверждается и нашим опытом работы непосредственно с журналом в фондах РНБ – мы убедились, что издания «Америки» находятся в не самом лучшем состоянии, потому что и по устному свидетельству библиотекаря РНБ во времена СССР существовала буквально очередь из желающих полистать журнал. При этом нередко встречаются номера с вырезанными фотографиями, статьями или попросту вырванными страницами. Так, например, журнал зачастую лишался страниц, на которых были материалы, посвященные знаменитым артистам, музыкантам, а также советам по уходу за кожей лица.

^{xi} E.g. Collier's, Life, Look, Popular Mechanics, Reader's Digest, Saturday Evening Post, etc.

^{xii} Хахаева Л.В. Журнал «Америка» в контексте американо-советских отношений (сороковые-восемидесятые годы): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1989. С.15.

^{xiii} Англ. *polite propaganda*. Hixson W. Parting the Curtain. P.118.

^{xiv} В отечественной гуманитарной науке некоторые аспекты «Америки» получили глубокую разработку в диссертации на соискание степени кандидата филологических наук Л.В. Хахаевой [1989]. Ее труд, озаглавленный «Журнал «Америка» в контексте американо-советских отношений (сороковые – восьмидесятые годы)», как следует из названия, представляет собой попытку рассмотреть журнал как исторический документ и пропагандистский инструмент. Хахаева пишет: «Цель данной работы [работы Хахаевой – К.Ч.] заключается в том, чтобы выявить динамику идеологической заданности и пропагандистской направленности на протяжении почти сорокалетней истории существования журнала, исследовать его как открытую систему, функционирующую в широком контексте американо-советских отношений, а также как замкнутую систему, имеющую логику внутренней организации». С.2. Автор предлагает свою периодизацию журнала, которая не может быть полностью соотнесена с периодизацией стратегии репрезентации изобразительного искусства (которому, к слову, Хахаева не уделяет внимания). Хахаева полагает, что в 1956-1960-х годах «определилась редакционная формула «Америки»»: обилие фотоматериалов, преобладание научно-популярной и культурологической тематики. Во времена Кеннеди вышли наиболее «агрессивные» номера журнала. В период пребывания у власти Джонсона (годы) в журнале проступила ориентация на молодежь СССР. В период с 1971 по 1976 годы журнал отразил политику разрядки. Во время правления Картера в журнале появился акцент на защите прав человека. Во время президентства Рейгана журнал пропагандировал «с позиции силы». С.14,16. Кроме работы Хахаевой, «Америке» были посвящены следующие труды советских ученых: Собко А.В. Отражение особенностей идеологической борьбы в официальной периодической печати США (Критический анализ материалов журнала «Америка» за 1972-1976 гг.): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. 1984.; Игошев М.Д. Роль и место журнала «Америка» в системе внешнеполитической пропаганды США (1969-1983): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. М., 1984.

^{xv} O'Mahony M. Juvenile delinquency and art in Amerika // Art on the Line. 2004. No.1. P.1-15.

^{xvi} Искусство как оружие Холодной войны неоднократно рассматривалось многочисленными западными авторами. Например, Cockcroft E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War // Artforum. 1974. Vol. 15. No.10. P. 39-41.; Kozloff M. American Painting During the Cold War // Artforum. 1973. May. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/kozloff.pdf>; Masey J., Morgan C. Cold War Confrontations. US Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War. Baden, 2008. 423 p.

^{xvii} O'Mahony M. Juvenile delinquency. P.3.

^{xviii} Кроме того, существует ряд текстов, которые не могут быть выделены в отдельные группы или включены в уже существующие: «Американская гравюра и литография» (№26), «Искусство и дети» (№31) и некоторые другие.

^{xix} «Начальный период деятельности «Америки» (1944-1945 гг.) является уникальным в истории пропаганды США на Советский Союз. В соответствии с концепцией американско-советских отношений Рузвельта, ориентированной на послевоенное сотрудничество с СССР, журнал демонстрировал плодотворность совместных действий в решении сложнейших глобальных проблем, что объективно способствовало углублению взаимопонимания и росту доверия между народами США и СССР, т.е. не идеологический фактор, а общечеловеческие интересы борьбы с фашизмом определяли содержание и пропагандистскую направленность материалов «Америки»». Хахаева. Журнал «Америка». С.10. В 1946 году журнал «четко отразил смену политической ориентации администрацией Трумана от сотрудничества к политике с позиции силы и ядерного шантажа, что выразилось в журнале в утверждении беспрецедентной военной мощи Соединенных Штатов...». Там же. С.11. Несмотря на то, что в тексте Хахаевой прослеживается известная доля идеологической ангажированности, ее выводы представляются нам достаточно корректными.

^{xx} Смит Г. Американская живопись сегодня // Америка. 1962. №72. С.40-45.

^{xxi} Англ. The Bay Area Figurative Movement. Группа художников, существовавшая в 1950-х-1960-х годах в районе залива Сан-Франциско. Участники группы (Ричард Дибенкорн, Уэйн Тибо, Натан Оливейра и многие другие) ориентировались на «реалистическую» традицию вопреки моде на абстрактный экспрессионизм.

^{xxii} Акцент на свободе индивидуальности художника прослеживается и на уровне лексической организации нижеприведенного фрагмента – данный вывод нам позволяет сделать частотность употребления определительных и притяжательных местоимений: *«каждый старается выбрать свой собственный стиль», «каждый идет своим путем», «каждый сам определяет свою судьбу»*.

^{xxiii} Смит Г. Американская живопись сегодня. С.40.

^{xxiv} Там же.

^{xxv} Ср.: «Американская живопись чрезвычайно разнообразна и многогранна, и потому, по нашему мнению, нет единой школы или единого течения, которые могли бы утверждать, что только их сторонники создают подлинные произведения искусства». Бауэр Дж. Взгляд на американскую живопись сегодня // Америка. 1972. №193. С.3.

^{xxvi} Много струй в потоке // Америка. 1962. №66. С.25.

^{xxvii} Барр А. Мекка современного искусства. От Гогена до Поллока // Америка. 1961. №61. С.25.

^{xxviii} Там же. С.26.

^{xxix} Там же. С.27.

^{xxx} Там же. С.31.

^{xxxi} Шаан Б. Против течения // Америка. 1959. №33. С.16.

^{xxxii} Там же.

^{xxxiii} Там же. С.20.

^{xxxiv} Аналогичным сюжетом является статья Яна Гамильтона «Искусство и ответственность», опубликованная в 93 номере за 1964 год. Автор пишет: «...в своем творчестве художник не несет никакой ответственности перед обществом, хотя, конечно, в других случаях ответственность с него не снимается. [...] Почему-то думают, что каждая капитуляция перед требованиями общества делает художника «продуктом своего века». Что за чушь. Ни один хоть сколько-нибудь значительный художник не может оставаться только лишь «продуктом своего века». Конечно век, в котором живет художник, оказывает влияние на его мышление и на его творчество. Но настоящий художник всегда будет играть роль, и роль немалую, в формировании своего века и даже веков будущих».

^{xxxv} Приуроченном к десятой годовщине выхода первого номера журнала.

xxxvi Розенберг Х. Художник и общество // Америка. 1966. №120. С.58.

xxxvii Там же. С.61.

xxxviii Англ. *Look*. Журнал выходил с 1937 по 1971 годы многомиллионными тиражами.

xxxix Кеннеди Дж. Искусства в Америке // Америка. 1963. №86. С.24.

xl Там же. С.25.

xli Мур С. Художница за работой // Америка. 1976. №233. С.27.

xlіi Автор наиболее фундаментального из существующих исследований, освещающих американское искусство в контексте политики холодной войны профессор, Государственного университета Аппалачей Майкл Л. Кренн, полагает, что к концу 70-х годов программа активного продвижения американского авангарда на международной арене сбавила обороты в силу ряда причин. Во-первых, американский авангард постепенно утрачивал свою актуальность – он переставал восприниматься как нечто эстетически радикально новое; во-вторых, образ свободного, демократичного и гуманного государства, который правительство США создавало посредством продвижения авангардной живописи в конце 70-х годов не соответствовал внешней политике Соединенных Штатов, в особенности учитывая активное участие страны во Второй Индокитайской Войне. Это противоречие было осознано общественностью как в США, так и за пределами страны. Кренн справедливо полагает, что дальнейшая реализация программы само-репрезентации США через авангардную живопись стала невозможной, поскольку сама эта программа изначально была нацелена на молодежь, творческую и интеллектуальную элиту. Как известно, именно эти социальные группы стали наиболее активными противниками внешней агрессивной политики США. Протестные настроения проявлялись не только в самих Соединенных Штатах, где стремившиеся к деполитизации художники отказывались предоставлять свои работы для зарубежных выставок, но и в европейских акциях протеста, наиболее значимой из которых в контексте изобразительного искусства стала студенческая акция на Венецианской биеннале 1968 года. Krenn M. Fall-out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War. – Chapel Hill (NC): The UNC Press.

xlііi Крамер Х. Цитадель авангардизма: нью-йоркский музей современного искусства // Америка. 1981. №291. С.35.

xlіv Канадей Дж. Ричард Эстес: художник-урбанист // Америка. 1981. 292. С.32.

xlv Там же.

xlvi Там же.

xlvii Там же. С.33.

xlviii Томпкинс К. Декоративная живопись // Америка. 1981. 298. С.40.

xlіx Там же.

¹ Бурдон Д. Современный натюрморт // Америка. 1982. №312. С.20

li Там же.

lii Там же.

liіi Кроме того, крайне важно попытаться установить наличие связей между личностными предпочтениями главных редакторов «Америки» и особенностями репрезентации американской живописи в тот или иной период, чего нам сделать не удалось по причине отсутствия достаточного количества источников информации о редакции. На сегодняшний день нам известно немного: в первый период «Америки Illustrated» (1945-1952) одним из редакторов был Джон Джейкобс. В своем интервью он описывает политический контекст и подтекст «Америки», признавая, что как редактор он занимался пропагандой и замечая, что хотя «слово «пропаганда» приобрело дурной оттенок», «пропаганда – это лишь еще одна форма коммуникации». Говоря о репрезентации искусства, Джейкобс подтверждает нашу гипотезу о том, что особое внимание в «Америке» уделялось современному искусству – рассуждает о возможных причинах неприятия творчества Поллока как в СССР так и в США, вспоминает свой опыт наблюдения за Хрущевым на Американской национальной выставке в Сокольниках 1959 года и так далее. Однако как мы показали с 1945 по 1952 годы – в период когда редактором и был Джейкобс – американский авангард был едва ли представлен в «Америке». Таким образом, его оценка журнала по части живописи безусловно верна по отношению к «Америке» с 1956 года, и вряд ли отражает действительную политику периода «Америки Illustrated». Подробнее см. Беседа с Джоном Джейкобсом – главным редактором издававшегося в СССР после войны журнала // Слово\Word. 2005. №48/49. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2005/48/>