

УДК 7.035
(73) + 7.046.3
ББК 85.143
(7Coe) + 85.147

Аграновский Никита Сергеевич

Магистр (программа «Арт-критика»), Санкт-Петербургский государственный университет, факультет свободных искусств и наук (Смолярский институт), Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0001-7868-0809
pasto_dezute@mail.ru

Ключевые слова: искусство США, американская живопись, модернизм, дада, Бог, сакральное, табу, Дюшан, Шамберг, Фрайтаг-Лорингхофен.

Аграновский Никита Сергеевич

Искусство США в свете эволюции морали и запрета на сакральное

В фокусе внимания статьи находится проблема запретов, существующих в культуре США от самого ее зарождения в XVII столетии вплоть до наших дней, и то модифицирующее воздействие, которое они оказали на сложение языка американского изобразительного искусства, его национальную специфику. Одно из наиболее влиятельных среди таких ограничений – табу на репрезентацию сакрального – вместе с отрицанием обнаженной натуры лишило Америку значительной части изобразительности, конститутивной для западной художественной традиции. Результатом действия этих запретов и реакцией на их существование стал ряд последовательно рассматриваемых в статье работ (от Густавуса Хесселиуса в начале XVIII века до Томаса Икина на рубеже XIX–XX столетий), делавших попытку даже в таких условиях все же изобразить божественное. Самая яркая и репрезентативная среди них – объект «Бог» (1917), долгое время приписывавшийся Мортону Шамбергу, а теперь закрепленный за одной из ярчайших фигур авангарда баронессой Эльзой фон Фрайтаг-Лорингхофен. Этот реди-мейд, созданный в момент начала активной интеграции искусства США в модернистский художественный процесс, венчает собой американскую традицию изображения (или, скорее, не-изображения) сакрального. Пережив наряду с «Фонтаном» Дюшана переоценку авторства, сегодня этот знаменательный художественный объект нуждается в новой экспертизе его содержания, сделать которую невозможно без понимания описанной выше истории самоцензуры американского искусства.

Agranovskii Nikita S.

Master degree (ed. program "Art-critics"), Saint Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0001-7868-0809
pasto_dezute@mail.ru

Key words: art of the USA, American painting, modernism, Dada, God, sacral, taboo, Duchamp, Schamberg, Freitag-Loringhoven.

Agranovskii Nikita S.

The US Art in the Light of the Evolution of Morality and the Ban on the Sacred

The article examines the issue of prohibitions existing in American culture since its very inception in the 17th century until the present day, and the modifying influence they have had on the establishment of the language of American art and its national lineaments. One of the most remarkable among such restrictions – the tabooed representation of the sacred image – together with the ban on nude model painting, denied America from a significant part of visuality, constitutive for western artistic tradition. The result of the impact of these prohibitions and the reaction to its existence embodied in a number of artworks explored in the article (from Gustavus Hesselius in the beginning of the 18th century up to Thomas Eakins on the cusp of the 20th century). Even in such conditions, they attempted to depict the deific. The most outstanding and prominent among them – the object God (1917), was for a long time attributed to Morton Schamberg and nowadays acknowledged as a work by one of the most exquisite personalities of the avant-garde – Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven.

Все лицо: лицо – лицо,
пыль – лицо, слова – лицо,
все – лицо. Его. Творца.
Только сам Он без лица.

Леонид Аронзон

В последние годы в англоязычном мире развернулась достаточно обширная дискуссия, объектом которой стала реатрибуция знаменитого дюшановского «Фонтана». Внимание нескольких ученых и публицистов к этому вопросу было привлечено письмом Марселя Дюшана к его сестре, отправленным за несколько дней до первой выставки знаменитого объекта, где художник говорит: «Одна моя подруга, взявшая мужской псевдоним Ричард Мутт, послала мне фарфоровый писсуар в качестве скульптуры» [цит. по: 16]. В другом переводе все звучит еще более определенно: Дюшан «писал, что подруга, использовавшая вымышленное мужское имя, послала это на нью-йоркскую выставку» [17]. Под «подругой» исследователи понимают долго остававшуюся в забвении, но теперь признанную одной из ярчайших фигур авангарда баронессу Эльзу фон Фрайтаг-Лорингхофен (1874–1927) – женщину, превратившую свою жизнь в произведение модернистского искусства.

Эльза родилась под фамилией Плётц в небольшом немецком прибалтийском городке Свиномюнде. На всю ее жизнь и работу наложили тяжелый отпечаток отношения родителей: малообразованный деспотичный отец всячески подавлял и в конечном итоге довел до сумасшествия мать Эльзы, утонченную наследницу обедневшего дворянского рода. После ее трагической смерти от рака Эльза покинула дом и стала зарабатывать на жизнь как натурщица и танцовщица, вела крайне свободную жизнь, переболела сифилисом и трижды была замужем. Фамилию фон Фрайтаг-Лорингхофен и титул она получила уже в Америке, куда переехала в 1910 году, где начала карьеру поэтессы и художницы, войдя в круг Альфреда Стиглица и нью-йоркских дадаистов. Ее стихи печатались в знаменитом журнале *Little Review* вместе с текстами Э. Паунда, Дж. Барнс, Т.С. Элиота и Дж. Джойса. Художественное наследие Эльзы невелико и состоит из фотографий нескольких ее объектов и экспериментальных костюмов, однако эта оценка, как показывают новые данные, требует сегодня существенной корректировки.

Приведенное выше письмо хотя и не исключает участия Дюшана в создании «Фонтана», но разрушает полноту принадлежности ему всего того жеста, которым была эта работа. Да, Дюшан по-прежнему стоит

в центре акта превращения писсуара в объект искусства, но немало-важная исходная для реди-мейда точка – выборка художником одного промышленного предмета из их бесчисленного множества – оказывается принадлежащей не ему. Насколько важно участие автора в самом моменте выбора? Об этом можно судить по тому, в какой степени данный момент был концептуализирован самим Дюшаном: «Выбор этих реди-мейдов никогда не диктовался эстетическим наслаждением, но скорее „основывался на реакции визуальной индифферентности (visual indifference) при тотальном отсутствии хорошего или плохого вкуса... фактически, при полной анестезии“» [7, р. 229]. Последние слова, принадлежащие Дюшану, дают понять, что этот нарочито нехудожественный выбор нехудожественного объекта был плодом рефлексии и имел огромное значение. Он создавал лабораторные условия для рождения произведения – оно должно было войти в мир искусства из мира вещей (вернее, родиться в нем заново) стерильным, полностью свободным от эстетической маркированности.

В случае с «Фонтаном» этот принцип, кстати, работает плохо – такой предмет невозможно очистить от коннотаций, он никак не попадает под критерий *visual indifference* (в сравнении, например, с тем же «Велосипедным колесом» или «Сушилкой для бутылок»). Это, в свою очередь, может служить лишним подтверждением того, что данная работа была сделана Дюшаном при внешнем влиянии или участии.

Авторство в данном случае имеет принципиальное значение, поскольку оно способно существенно повлиять и на трактовку произведения. Так, исследователи приводят ряд биографических фактов жизни Фрайтаг-Лорингхофен, претендующих на то, чтобы объяснить смыслы, сознательно или подсознательно участвовавшие в выборе художницей данного предмета. Например, объект рассматривается как переработка травмы, подавления отцом личности ее матери: писсуар может отсылать к женской половой системе и ее сниженному потребительскому использованию мужчинами. Также рассматривается и подпись, под которой был выставлен писсуар – R. Mutt. Такие инициалы в зависимости от порядка расположения будут звучать как «армутт» или «муттер», что в переводе с немецкого означает, соответственно, «бедность» и «мать». Для Фрайтаг-Лорингхофен, авангардной поэтессы, такая игра слов вполне представима.



Илл. 1. Бог. Ок. 1917. Деревянное стусло, чугунный водопроводный сифон, общая высота 31,4 см, основание 7,6 x 12,1 x 29,5 см. Художественный музей Филадельфии

Тем не менее, сколько бы ученые ни усматривали смыслов и связей писсуара с биографией баронессы, приписать авторство «Фонтана» Дюшану было логично тогда (хотя сам Дюшан стал репродуцировать эту работу за собственным авторством только в 1950-х), логичным это выглядит и сегодня – такая работа вполне могла быть сделана им (и в значительной степени она, судя по всему, и была им сделана: выбор названия, попытки ее институализировать как произведение искусства и т.д.).

Гораздо менее логичной выглядит многолетняя атрибуция другой, во многом очень родственной работы, которая, как стало ясно также не слишком давно, принадлежит, опять же, «кисти» баронессы. Вплоть до 1990-х годов (а в некоторых книгах это делается и сегодня – например, в «Оксфордском словаре американского искусства и художников» [22]) объект «Бог» – поставленная на исполняющее роль постамента

деревянное стусло изогнутая коленчатая водопроводная труба – приписывался американскому художнику Мортону Ливингстону Шамбергу, а теперь – ему и Фрайтаг-Лорингхофен вместе.

Джон Хиггс, автор вышедшей в 2015 году книги «Удивительнее, чем можно подумать: осмысляя двадцатый век», так определяет их роли в авторстве: «Баронесса Эльза постоянно находила объекты на улице и объявляла их предметами искусства еще до того, как Дюшан натолкнулся на идею „реди-мейда“. Первым, что мы можем датировать с какой-либо определенностью, был „Несокрушимый орнамент“ (Enduring Ornament), ржавое металлическое кольцо чуть более четырех дюймов в поперечнике, которое она нашла по пути на свою свадьбу с Бароном Леопольдом 19 ноября 1913 года. Эльза не только объявляла, что найденные ею объекты были ее скульптурами, она постоянно давала им религиозные, духовные или архетипические названия. Одним из примеров можно считать кусок дерева, обозначенный как „Церковь“ (1918). Другим – чугунный водопроводный сифон, прикрепленный к деревянной коробке, который она назвала „Бог“. Долгое время считалось, что „Бог“ является работой художника по имени Мортон Ливингстон Шамберг, хотя сегодня уже признано, что его роль при создании скульптуры ограничивалась прикреплением чугунного сифона к его деревянному основанию» [15, р. 39].

Конечно, для того чтобы закрепить авторство работы за Фрайтаг-Лорингхофен, требуются документы, которые бы однозначно это доказывали, однако уже сама стилистика «Бога» выглядит подходящей баронессе гораздо больше, чем Шамбергу. Сири Хустведт так описывает образ мыслей и действий Фрайтаг-Лорингхофен: «Она собирала трубы, краны, водостоки. Она смаковала копрологические шутки и часто делала отсылки к канализации в своих стихах: „Железо – душа моя – литое железо! (чугун)“, „Марсель Дюшит“⁽¹⁾. Она балагурила над Уильямом Карлосом Уильямсом (William Carlos Williams), называя его WC (туалет)» [16]. Это ее материалы, ее интонация. Шамберг же ни до, ни после этой работы не покидал плоскости холста, а его картины, ряд

⁽¹⁾ Игра, строящаяся на подобию написания фамилии Дюшана (Dushamp) и Dushit, что можно перевести примерно как Марсель Издерьма или ДеДерьмо.

которых был посвящен машинерии, воспевали ее, а не пародировали. Этот же объект совсем иной.

Бог здесь – это не божественный механизм, не сакральный образ модернизма; для этого достаточно сравнить его с графическими работами Пикабиа, Шилера или того же Шамберга. На них – предельно ясно написанные, но очевидно сложные машины, способные выполнять некие с трудом понятные разуму скрытые операции. Они действительно величественны и божественны, поскольку едва ли постижимы простым человеком. Что же такое «Бог» баронессы? Будь эта скульптура сделана, можно было бы сказать, что это воткнутая в стусло труба, делающая бессмысленную петлю и обрывающаяся ничем, в лучшем случае напоминая паровой свисток. Но поскольку речь идет о найденном, а значит, реально использовавшемся объекте, то перед нами сифон – простая система, создающая в сливной трубе водяную пробку и тем самым препятствующая проникновению запаха канализации в помещение. Рядом с Пикабиа с его «портретами» машин, Демутом и Шилером с их новыми сакральными пейзажами, изображавшими фабрики и заводы как места современного культа, «Бог» – это пародия на божественную машину. Но вот пародия ли это на идею Бога?

Работа баронессы, несомненно, сатирична. Так, в письме к Пегги Гуггенхайм она шутила, что «Богу следовало бы брать уроки по эффективности производства у Генри Форда» [18, р. 310]. Тем не менее критика эта вряд ли адресована самой идее божественного, хотя едва ли это сделает ее более приемлемой в восприятии церковников – так, она безо всяких оговорок вошла в длинный перечень «нигилисткого» искусства XX века [20, р. 89]. И все же, как нам кажется, ее первоочередная мишень – не сам Бог.

Уильям Эйджи, говоря об идеях и характере раннего нью-йоркского дада, важной частью которого была баронесса, замечал, что «по существу, ядро дадистского восстания возникло как протест против нарастающего материализма и благочестия (sanctity) американской жизни и искусства» [5, р. 105]. Дада, иными словами, был не желанием отменить традиционные ценности (и среди них Бога), а реакцией на, во-первых, американскую культуру потребления, которую Эльза высмеивала во всех видах своего творчества [18, р. 314], и, во-вторых, на художественную традицию Америки, все еще сохранявшую следы

пуританских норм, на всем ее протяжении предельно ограничивавших работу художников с телесностью и практически полностью исключавших визуальные исследования божественного. Именно это, на наш взгляд, являлось объектом критики баронессы и именно в этом контексте необходимо рассматривать «Бога» Фрайтаг-Лорингхофен / Шамберга.

В целом, табуированность сниженных высказываний в отношении божественного нельзя считать исключительно американской реалией. Английский искусствовед, разбирая одну из работ современного художника Марка Уоллингера и усматривая в ней реплику на тему сакрального, дает следующий комментарий: «Бог, одна из великих тем Уоллингера, является, что не удивительно, хорошей мишенью для пародии, и святотатственные сатиры формируют весьма продолжительную литературную традицию. Любопытно, однако, что искусство в этом отношении не было особенно активным фронтом (опять-таки, на Западе). Возможно, причина в том, что церковь была столь влиятельна как покровитель в течение веков, что когда художники наконец оказались свободны от служения ей – с ростом буржуазии и свободного рынка – они просто наслаждались возможностью больше не думать о религии? В XX веке существует очень небольшое число работ о Боге: кусок сливной трубы Мортон Шамберга в Художественном музее Филадельфии (Бог, 1918), Флюксовая коробка, содержащая Бога (Fluxus Box Containing God) Бена Вотье 1966 года; Христос в моче (Piss Christ) Андреса Серрано 1989 года... Список невелик. Действительно, после Второй мировой войны возникло возрождение „Священного искусства“ („Sacred Art“) (от капеллы Матисса в Вансе до Ротко – в Хьюстоне), но оно осталось маргинальным – не чем-то настолько сильным, чтобы дать пародии обратный ход. Секуляризация западного искусства (несмотря на регулярные хвалебные песни о „духовности“ от наиболее профанированной части торговцев мира искусства, топорных критиков и т.д.) выглядит практически завершенной» [10, р. 137].

В «высоком» изобразительном искусстве сатиру на Бога действительно сложно себе представить до XX века (хотя она широко существует в литературе и должна была появляться в изобразительном виде в тех или иных памфлетах, прокламациях, лубочных картинках разных культур и т.д.). Однако высказывания несатирического толка найти вполне возможно, причем в разных эпохах и странах: от работ

итальянских и немецких мастеров Возрождения (помимо очевидного Микеланджело, например у Николаса Хогенберга, Ганса Шпрингинклее), к Джордано и Тьеполо, многочисленным английским гравюрам эпохи Просвещения и Уильяму Блейку. На всех этих работах мы встретим вполне артикулированный, антропоморфный образ Бога-отца, Создателя.

Однако для Америки эта ситуация выглядит иначе. С сатирой все понятно, об этом в США искусство не могло особенно помышлять и в XX веке (за исключением массовой культуры последних десятилетий). Но были ли вообще хоть какие-то попытки изобразить божество в Америке до 1917 года?

Первым из факторов, неизбежно возникающим при такой постановке вопроса, становятся широко известные ограничения, налагаемые на искусство идеологией пуританства. Этот довод как причину медленного и узкого развития искусства в Новом Свете XVII–XVIII веков любят приводить даже немногочисленные отечественные исследователи ранней американской живописи (от первого в этом ряду труда А.Д. Чегодаева [3, с. 12] до последней фундаментальной работы В.П. Шестакова [4, с. 57], а также крупные американские авторы, например Барбара Роз [1, с. 7]). Однако очень редко комментируется, в чем были существенные причины отсутствия изображения божественного и красивого (обычно ссылаются только на один фактор: изображение красивого (не-полезного) – это пустая трата времени, что противоречит общей установке пуританина на труд). Эта причина справедлива, однако она скорее представляет собой результат, внешнее отражение гораздо более глубоких принципов данной этической системы.

Прежде всего, пуритане ограничены прямыми запретами. Как указывает Линн Хэймс в своем исчерпывающем эссе «Лицо Бога: пуританская иконография в ранней американской поэзии, проповедях и резьбе надгробных плит», «„Наставление в христианской вере“ Кальвина, базовый для пуритан текст и один из имевшихся у Эдварда Тейлора, обличал „суровое скудоумие“ желания иметь „зримое изображение Божества“ и предостерегал, что Бог „без единого исключения отвергает все статуи, картины и другие фигуры, о которых идолопо-

клонники воображают, что так он будет рядом с ними“» [14, р. 15]. Американские адепты веры следовали за ее основоположниками в этом убеждении. Так, Джон Коттон «заявлял, что Вторая Заповедь „запрещает не только телесные изображения (вырезанные, отлитые или написанные красками), но и все духовные изображения также; которые есть представления и выдумки человеческие“» [14, р. 16]. Исследователь приводит множество подобных утверждений, своей совокупностью свидетельствующих незыблемость догмата. Однако догмы не могли остановить желания простых прихожан визуализировать объект своей веры, и они настойчиво искали способ их обойти, придумав концепцию изображений для гражданского использования (в противовес культовому). Под такое понимание попадали образы добродетельных пуритан, данные без малейшего приукрашивания и вполне определенного рода: портретные описания допускались в поэзии, проповедях, притчах и – единственный изобразительный вариант – на надгробиях. Более того, в текстовых формах существовали даже прямые портреты не только Иисуса (не как сына Божьего, а как человека), но даже и самого Бога-отца.

Таким образом, нельзя сказать, чтобы изображений божественного у пуритан не было – они существовали и более того, были многообразны, широко приняты и популярны. Но они были текстовыми. Почему?

Прежде всего, пуританство вообще очень сильно ориентировано на текст: «[Пуритане] следовали определенному Реформацией императиву постановки Библии в центр их вероисповедания. Через неопосредованное изучение Библии, что стало возможным благодаря изобретению Гуттенбергом в пятнадцатом веке печатного пресса, верующие открыли персональный диалог с Богом. Эта фокусировка на тексте и пристальном чтении помогла вдохнуть жизнь в американскую литературную традицию. Как поэзия, так и проза в форме дневников, были стимулированы пуританской практикой рефлексии: пуританин должен был постоянно пристально всматриваться в свою совесть и выискивать руку Бога в обычных и необычных событиях жизни» [24, р. 4].

Для пуритан ценность самости (личности) каждого отдельного человека – ничтожна. Человек в его земном существовании должен лишь выполнять предписание своей религии на пути к загробному миру, и любые отклонения от прямой линии этого пути избыточны

и предосудительны. Однако, не будучи индивидуален и двигаясь по инструкциям религии, добродетельный пуританин становится медиумом божественного. И если Иисус был медиумом первого порядка, то лучшие из образчиков пуританской добродетели (и потенциально любой пуританин) – медиумы второго порядка. Если они все сделают правильно, то станут воплощением абстрактного божества на земле, и их черты (надетые на каркас верно исполняемых религиозных догматов) станут обликом Бога, у которого нет и не может быть единого образа – наоборот, его «портретом» может стать портрет любого из пуритан, выполнивших определенные условия. Именно поэтому индивидуальные портреты (изображавшие добродетельных и усердно трудившихся предков на склоне их лет) – единственный вид изобразительного искусства, не осуждавшийся американскими пуританами.

Однако вполне может возникнуть вопрос: почему вообще мы отождествляем Америку и пуританское? Такой вопрос справедлив.

Алексис де Токвиль, посетивший США в 1831 году, писал, что «нет такого мнения, обычая или закона, который бы не объяснялся ново-английским истоком американской цивилизации» [цит. по: 12, р. 15]. Сегодня абсолютизм этого постулата больше не считается верным, однако все же нельзя не признать: хотя в Северной Америке периода колонизации и раннего государства были и другие системы верований и этики, их влияние на складывание культуры будущих США не идет в сравнение с тем, которое оказала Новая Англия. Исследователь отмечает: «Поселения испанских католиков во Флориде и Калифорнии, также как и французские миссии у Великих Озер и центральном Нью-Йорке, были, в конечном счете, заброшены. Мэриленд, основанное в 1634 году убежище английских католиков, был исключением...» [24, р. 3]. Но это мэрилендское исключение было единственным. Религия, таким образом, нигде больше не играла такой роли в жизни колонистов периода становления нации, а именно религия (при фактическом отсутствии на этом этапе образования и искусства) являлась образующим культуру институтом на раннем этапе истории.

Позднее, после Войны за независимость, пуританские нормы определяли мораль и взгляды, конечно, уже не по всей территории Америки, однако изображение Бога претило не одним лишь пуританам. Например, Томас Джефферсон, ярый противник всяких церковных догматов, говорил: «...великодушный и возвышенный реформатор

этой [иудейской] религии (Иисус) сказал нам только, что Бог – это добро и совершенство, но больше не давал никаких других определений. Я поэтому присоединяюсь к его теологии, веря в то, что в нашем распоряжении нет ни таких слов, ни идей, которые могли бы составить определение Бога» [2, с. 216].

Иными словами, американцам XVIII–XIX веков не нужно было становиться радикальными протестантами, чтобы понимать недостаточность средств человеческого языка (в частности, языка искусства) для выражения идеи божественного в отсутствие четких инструкций.

Тем не менее определенные высказывания на религиозную тематику в Америке все же существовали, хотя случаи эти нельзя назвать многочисленными, и в каждом из них имеются обстоятельства, делающие их исключением из правил.

В 1722 году этнический швед Густавус Хесселиус (1682–1755), за 10 лет до этого переехавший в Америку, выполнил первое религиозное изображение в истории Нового Света [27, р. 215]. Оно же стало и первым общественным контрактом на произведение искусства: картина «Тайная вечеря» должна была украсить алтарную часть недавно построенной англиканской церкви Св. Варнавы в Мэриленде (то самое единичное исключение). Более терпимое к искусству англиканство в сочетании с неамериканским происхождением художника, религиозностью его семьи (его брат был представлен королю Швеции как пастырь шведской общины в Северной Америке [21, р. 13], хотя сам Густавус несколько раз менял конфессии) и ориентацией на возрожденческие образцы (флорентийца Андреа дель Сарто) в совокупности сделали первое религиозное изображение Северной Америки вполне европейским – ничего локального здесь еще нет.

Не вполне американскими следует признать и связанные с библейской тематикой работы Бенджамина Уэста, хотя он родился и вырос в Америке. Покинув будущие США уже в 1760 году, чтобы больше никогда туда не вернуться, Уэст положил все силы на то, чтобы сделать из себя европейского живописца, и ему это удалось.

Вашингтон Олстон также находился под сильным влиянием искусства Старого Света, проведя там большую часть времени в период с 1803 по 1818 год и сделав карьеру европейского художника и поэта. Именно в Европе написаны самые известные из его картин на религиозную тематику – «Иисус, исцеляющий больного» (1813), «Ангел,

освобождающий Св. Петра» (1814–16) и др. Очевидно, что именно европейская сцена привносила такие сюжеты на холсты американских художников, но даже ее влияние не обеспечило появление на их полотнах Бога-отца: помимо ветхозаветных сцен, там можно встретить (и то очень нечасто) только Христа, поскольку наряду с божественной он обладает также и человеческой природой и может быть изображен в этом качестве.

В самих же США живописцы не получали даже таких заказов, хотя всеохватность пуританской этики исчерпала себя уже в первой трети XIX века. В начале 1830-х годов Эмерсон говорил: «...пуритане в Англии и Америке создали из [учения] Христа и догм, унаследованных ими из Рима, пространство для своего строгого благочестия и страстного стремления к гражданским свободам. Но их вера уходит, и ничего не появляется на ее месте» [цит. по: 12, р. 43]. Эмерсон был уверен, что затем последует пустота. Однако это, конечно, было ошибкой – вместо пустоты на место этой идеи пришла идея секулярной религии государства.

В сущности, пришла эта идея еще раньше – со смертью в 1799 году и последовавшим за ней обожествлением Джорджа Вашингтона, главной фигуры национальной мифологии и гражданского аналога религии. По стране во множестве разошлись гравюры, на которых «отец нации» приобретал различные элементы иконографии божественного: его, сидящего на троне, возносили на небеса ангелы, он являлся зрителю в облаках, окруженный путти и душами геройски погибших воинов, а на отдельных работах даже повторял историю воскрешения Христа⁽²⁾.

Полвека спустя ситуация повторилась после смерти Линкольна – более того, подняться на небеса ему нередко помогал Вашингтон. Но во всех этих случаях фигуры отцов нации все же не претендовали на божественность в полной мере – такие работы назывались «апофеозами» и, несмотря на христианские мотивы, апеллировали, прежде всего, к римской истории обожествления императоров, а не к современной им теологии.

(2) См.: Аграновский Н.С. «The king is dead. Long live the king!»: эволюция и функционирование мифа о Джордже Вашингтоне в изобразительном искусстве США XIX века // Вестник С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 3. С. 45–48. С. 46–47.



Илл. 2. Бенджамин Уэст.
Вознесение. 1801. Х., м.
125,73 × 86,36 см. Денверский
художественный музей

Однако вне такой персонализации абстрактная сакральность американского государства обнаруживала больше связи с Богом как категорией. На риторическом уровне это отражено, прежде всего, в доктрине «явного предначертания» – идее о том, что США имеют исключительное право на североамериканский континент, поскольку так определено Богом. И у этой идеи были свои воплощения – например, известная картина Джона Гаста «Американский прогресс» (1872), где аллегорическая ангелоподобная фигура ведет избранный Богом народ на Запад в его освоении континента. Эта фигура, конечно, наследует скорее античной традиции, но присутствие Всевышнего разлито по всей картине, ведь его одобрение происходящего – ее краеугольный посыл.



Илл. 3. Джеймс Беррелет. Апофеоз Вашингтона. 1802. Гравюра. 61,2 × 47 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

К идее божественного приближается еще одна картина, вернее, серия картин – знаменитое «Путешествие жизни» Томаса Коула. Четыре полотна («Детство», «Юность», «Зрелость», «Старость») изображают человека, плывущего в лодке по реке жизни и сопровождаемого на этом пути ангелом (сам художник использует обозначение «ангел», «охраняющий дух», «страж» [6, р. 102, 107]). Специалисты «Национальной художественной галереи» (Вашингтон) также усматривают в этой серии метафору: речь, по их мнению, может идти не только о жизни человека, но и о символическом изображении исторического пути Америки в контексте доктрины «явного предназначения». Но даже поднятие темы до такого масштаба не дает увидеть в облике облаченной в белое и окруженной светом фигуры Бога (хотя, если рассматривать картину «Зрелость» вне всей серии, такое впечатление и может создаться).



Илл. 4. Джон Гаст. Американский прогресс. 1872. Х., м., 29,2 × 40 см. Музей американского Запада Отри, Лос-Анджелес

Коул все же ближе всех до сего момента подошел к попытке изобразить Бога. Оливер Ларкин писал: «Религия овладела его замкнутым в себе сознанием, когда в свой сорок седьмой и последний год он перебирал банальные символы для так никогда и не завершенного им „Креста и Мира“» [19, р. 204]. Изначально картина мыслилась диптихом: два молодых человека отправлялись в путешествие, один как паломник – к Кресту, второй – светским путем сквозь Мир. История идущего по миру, судя по всему, так и не была закончена, но ее финал должен был стать печальным. Путь пилигрима же Коул дописал. На картине, хранящейся в Смитсоновском музее, паломник, осиливший путь к вере, выходит из клубящегося мрака к свету, источаемому огромным крестом в небе; внизу его встречают ангелы, чтобы перенести в заслуженный им горный мир. Самоочевидный крест («банальный символ» в терминологии Ларкина) действительно выступает синеκдохой христианского образа божественного, символом веры, хотя и не самого Бога-отца.



Илл. 5. Томас Коул. Путешествие жизни: Зрелость. 1842. Х., м., 134,3 × 202,6 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

В середине XIX века существует ряд американских художников, писавших картины на религиозные сюжеты. Можно вспомнить, например, Роберта В. Вейра; Уильям Пейдж даже несколько лет изучал теологию, а Дэниэл Хантингтон получил первую известность за счет картины на религиозную тему, но ни для кого из них она не играла существенной роли, являясь скорее источником благородных сюжетов, нежели чем-то большим. Также среди всех работ этого периода почти не встречаются даже образы Марии и Иисуса.

Прецедентов же изображения самого Бога в американском искусстве по-прежнему не было.

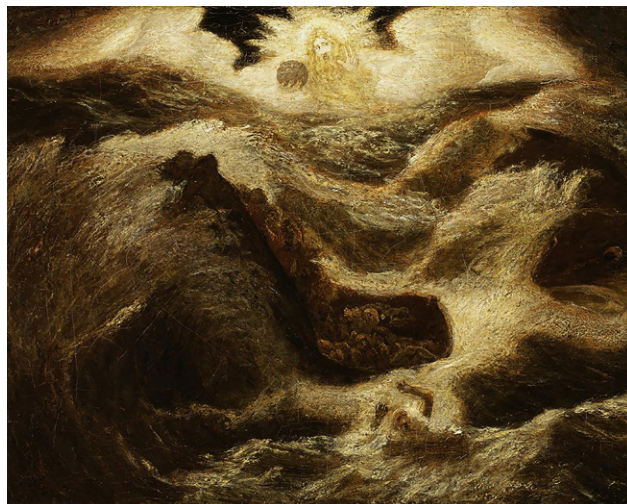
Предпосылки для его появления стали формироваться только после Гражданской войны (1861–65), когда на смену люминистским пейзажам с их обостренной и декларативной четкостью в обстановке стремительной урбанизации пришли новые взгляды: «...лучшие критики выискивали художников, выражавших более возвышенные



Илл. 6. Томас Коул. Паломник Креста в конце своего Пути (эскиз к серии «Крест и Мир»). 1846–1848. Х., м., 30,4 × 45,8 см. Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон

и поэтичные истины, чем будничная имитация природы» [9, р. 269]. Поддалось изменениям и восприятие искусства рядом прежде непримиримых с ним конфессий: «Даже конгрегационалисты и пресвитерианцы, теологически происходящие от иконоборческой, пуританской традиции, теперь искали утешения в искусстве. В научный век, когда дарвинистские теории эволюции подрывали христианскую креационистскую доктрину и буквальную истину библейской истории, многие американские протестанты из северо-восточной элиты считали более разумным интерпретировать Библию в поэтических образах и рассматривать трансцендентный опыт искусства как духовный заместитель традиционных религиозных доктрин» [9, р. 270].

На волне этих перемен получают широкое признание работы художника Джона Ла Фаржа, привнесшего в американское искусство опыты японской графики, а также расписывавшего муралами на религиозные темы (где регулярно фигурируют ангелы и редкий до



Илл. 7. Альберт Пинкхем Райдер. Иона. 1885-1895. Х., м., оргалит, 69,2 × 87,3 см. Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон

этого момента в живописи США Иисус Христос) стены храмов. Но что еще важнее, именно здесь мы в первый и, возможно, последний в американском искусстве классического периода раз встречаем явное, акцентированное и антропоморфное изображение Создателя.

Его автором стал Альберт Пинкхем Райдер (1847–1917), нередко предпочитавший кисти мастихин эксцентричный самоучка, чьи работы ознаменовали собой приход в Америку нового, неамериканского характера живописи, местами схожей с Тернером и предвосхищающей экспрессионизм [19, р. 270] и искусство первой половины XX века. Неслучайно Поллок говорил, что «единственный американский художник, который меня интересует, это Райдер» [25, р. 127]. Райдер действительно был едва ли не единственным в своем роде живописцем, резко выбивающимся из контекста американского искусства. Художник, как указывает Метью Бейгел, «боялся стать рабом детали и чувствовал, что художник „должен стремиться отразить свою мысль, а не поверхность [объекта]“» [8, р. 156]. Ничего более противостоящего общей увлеченности американских живописцев фактурой и точностью изображения нельзя было представить; именно в это время Томас Коул сказал, что публика в США «желала „вещей, а не мыслей“» [23, р. 211].

Работа над полотном «Иона» началась в 1885 году и традиционно для Райдера растянулась на 10 лет. Сюжет картины составляет ветхозаветная история о прогневавшем Господа пророке Ионе, схваченная в наиболее драматическом моменте. В вихревых потоках охры, черного и белого цветов предстает даже не столько пейзаж, сколько некое единое пространство тона и движения без очевидных координат со смешивающимися в одну сплошную массу волнами и тучами. Высокая линия горизонта угадывается, но не создает глубины – тучи однородны в своей плотности с водой и вместе с ее интенсивностью не оставляют в картине воздуха, будят клаустрофобию (а ведь перед нами пейзаж, формально изображающий бескрайнее морское пространство). Лодка, в которой плывут спутники Ионы, уже изломлена вслед за изгибом волны и готова погибнуть, справа надвигается еще один пласт темного тона – черное создание (имеющее слабое сходство с китом и изображающее скорее абстрактную идею, чем конкретное существо).

Над этой сценой располагается погрудное изображение антропоморфного Господа, окруженного симметричными тучами, формой образующими крылья, и держащего в руках мировую сферу как знак всемогущества. Возраст представляется неопределенным, лицо обрамляют длинные волосы и борода.

При всех различиях в общей оценке полотна, такое изображение Бога было воспринято современниками художника как прецедент. Фредерик Шерман отмечал: «В этом отличительное качество Альберта Райдера: он написал то, что со всей вероятностью является единственной оригинальной библейской композицией, созданной со времен итальянского Ренессанса» [26, р. 81]. Однако еще более показательным высказыванием другого обозревателя, прямо противоположного в своих симпатиях, писавшего, что «Иона» «примечателен, прежде всего, плохим вкусом в попытках изобразить Всемогушего» [13, р. 20]. Автору могло многое не понравиться в этой непривычной для США картине Райдера, но в резюме своих претензий он назвал произведение именно неудачной попыткой изобразить Бога – очевидно, настолько этот факт был необычен и не вполне укладывался в канон допустимого.

Сам же художник при этом говорил: «Я в восторге от моего „Ионы“, такое замечательное смешение (turmoil) вскипающей воды и всего

вокруг» [23, р. 217]. Судя по всему, именно эти эффекты, попытка передать стихию и порождаемый им внутренний хаос сознания были интересны самому художнику в гораздо больше степени, чем конкретика сюжета. Видимо, поэтому главный объект нашего интереса – Господь – производит на исследователей различное впечатление: от иудаистского ветхозаветного Яхве, чей симметрично окрыленный светом образ противостоит хаосу и обещает Ионе воскрешение, подобное воскрешению Христа (!) [9, р. 273], до «умопомрачительного религиозного опыта, над которым царит достаточно наивная фигура Бога-отца» [23, р. 217].

Так что это за Бог? Какой он? В чем причина его внезапного появления в американской живописи впервые с ее оформления в самостоятельную традицию? Отчасти на эти вопросы отвечает Ллойд Гудрич: «„Иона“ демонстрирует не столько конкретный теологический символ веры, сколько чистую ценность духовного начала; это выражено не только в специфическом библейском нарративном сюжете, но и в космическом, надмирном изобразительном языке, выбранном Райдером в качестве проводника для его идей. Будучи рассмотренным в более широком контексте, „Иона“ соотносится с международным возрождением интереса к вещам духовным и нематериальным, достигшим апогея в 1890-х годах» [цит. по: 11, р. 23].

В сущности, картина эта действительно не о Боге (во всяком случае, не о непосредственном Боге-отце иудаистско-христианской системы), но этот, несовершенный в контексте раскрытия темы божественного пример – лучшее, что есть в истории живописи США.

Законченная в 1895 году, всего за 20 лет до начала оформления круга нью-йоркского дада, принадлежащая кисти художника, не являвшегося законодателем мод и путей развития американского искусства, эта картина, конечно, не могла заполнить пробел, зияющий в культуре США на месте образности божественного. В существовании этого пробела виновата религиозная и общественная мораль, два столетия накладывавшая ограничения на свободу работы американских художников.

Всю полноту этих ограничений объединяет в себе несколько неожиданный для контекста настоящего эссе, но очень показательный для понимания «Бога» Фрайтаг-Лорингхофен работа Томаса Икинса (1844–1916).



Илл. 8. Томас Икинс. Уильям Раш вырезает аллегорическую фигуру реки Скулкилл. 1876–1877. Х., м., 51,1 x 66,4 см. Художественный музей Филадельфии

Картина «Уильям Раш вырезает аллегорическую фигуру реки Скулкилл» была написана несколько раньше «Ионы» Райдера, в 1876–77 годах, но тем серьезнее был прессинг этических канонов, в которых она создавалась и которые отразила. Формально на полотне мы видим художника, занятого работой над статуей, для которой ему позирует девушка, видимая нам со спины в максимально целомудренном ракурсе. Казалось бы, в этой картине нет ничего необычного, однако, если посмотреть на нее глазами современников Икинса, она оказывается настоящим клубком табу.

Искусствовед Барбара Вейнберг, исследуя национальную специфику американской живописи XIX столетия, упоминает данное полотно в следующем контексте: «Тщательно выписанная снятая одежда из „Уильяма Раша...“, например, наряду с неидеализированной анатомией непрофессиональной модели, с которой Икинс лично работал и которую описал в картине, побудила критика „Нью-Йорк Таймс“ сделать следующее замечание после знакомства с полотном в Обще-

стве американских художников в 1878 году: „Картину отнюдь не так сильно разрушает желание видеть обнаженную модель красивой (что ожидалось от публично выставляемого полотна), как присутствие на переднем плане небрежно брошенной на стул одежды этой девушки. Это шокирует, заставляя думать о наготы – и в один момент картина становится неприемлемой“» [28, p. 75].

Тут любопытны сразу несколько вещей:

1. И сама исследователь, и цитируемый ею критик обращают внимание на некрасивость модели. В чем здесь проблема? Ее сущность состоит в том, что будь тело натурщицы подобно классической греческой статуе, она бы прочитывалась как достаточно абстрактное изображение представления о красоте, причем красоте античной, отвлеченной. И это было бы сколько-то позволительно. Но линии фигуры далеки от идеала – они реальны, это обычный человек, а не греческая нимфа. Такой человек ходит по городу вместе со зрителем, они могут столкнуться на улице, а значит, эта картина дает зрителю своего рода шанс увидеть окружающих его женщин обнаженными, ведь модель – одна из них. Это греховно и непозволительно.

2. Об этом же – о греховных мыслях, которые могут возникнуть у зрителя – описанная исследователем проблема одежды, оставленной на стуле. Приведенная выше цитата из критика показывает, что проблема – не в самой наготы, а в том, что она обнажает в американцах, которые должны быть чужды страстям, вполне неплатонические фантазии. Американцы – адепты верной религии, таких мыслей у них быть не должно, но они есть. Низменная природа не должна торжествовать над величием духа христианина, но на деле выходит иначе. И это вызвало негодование критиков.

3. Под сомнение ставится сам статус искусства. Это делается за счет присутствия на картине дуэньи – женщины средних лет, не позволяющей обнаженной девушке оказаться с работающим художником наедине. Ее наличие указывает на необходимость гаранта нравственности, представляя тем самым работу художника как возможный повод или прикрытие для потенциальных развратных действий. Общество блюдет свою мораль и не даст ему такого шанса.

4. Героиня картины – олицетворение реки, нечто вроде современной наяды, персонажа нового американского пантеизма. Этот условный пантеизм многое дал трансцендентализму Эмерсона,

однако симптоматично, что именно такую «ненастоящую» богиню американское искусство позволяет себе написать. Американским художникам нельзя было на протяжении столетий писать (причем одетыми) богов и святых христианского мира, зато стремление сделать США частью мировой культуры, придать их истории глубину и «статус», санкционировало создание скульптур, по своей сути являющихся идолами пантеизма.

Так в этой картине оказались сплетены два главных аспекта табуирования, характерные для культуры США к началу XX века, – неизобразимость божественного и наготы, – а также ханжество и лицемерие показной общественной морали.

Самое ценное здесь в том, что описанные выше факторы являются не нашими современными логическими конструктами вокруг полотна, а представляют собой практически буквальный список причин, побудивших Икинса к созданию картины. Художник был освобожден от должности президента Академии за то, что разрешил студенткам наравне с юношами посещать занятия по рисунку обнаженной натуры (в частности мужской). Чтобы показать свое отношение к произошедшему, он изобразил историю своего учителя, скульптора Уильяма Раша, который в начале XIX века пригласил в качестве модели для статуи обычную филадельфийскую девушку, согласившуюся позировать обнаженной. Прошло более полувека, но предубеждения никуда не делись. Тема эта настолько не оставляла Икинса, что он написал несколько вариантов этой картины (их разделило более 30 лет), в последнем из которых модель спускалась с подиума к художнику, отсылая к мифу о Галатее и Пигмалионе в его американской транскрипции.

Думается, что комплексность этой истории очень хорошо отображает всю ту этику поведения, против которой словом и делом (особенно делом) выступала баронесса фон Фрайтаг-Лорингхофен, первые деньги зарабатывавшая, выступая в качестве экспоната на выставке «живых» античных скульптур (практически полностью обнаженной), доходившая до эксгибиционизма в открытости проявления своих чувств, носившая немыслимые наряды собственной конструкции и позировавшая для ню картин и фотографий американским модернистам от Роберта Генри до Ман Рея.

Поэтому, когда в контексте «Бога» Фрайтаг-Лорингхофен / Шамберга говорят, что «по существу, ядро дадистского восстания возникло как протест против нарастающего материализма благочестия американской жизни и искусства», имеют в виду следующее.

«Бог» (при тех или иных долях участия в его создании баронессы и Шамберга) – это отсылка к традиции (т.е. иконографии сакрального), которая в любой западной культуре должна быть, но которой в Америке нет. А ведь это база, основа всего западного искусства и этики. И коль скоро этой базы нет, в начале XX века, когда больше никто не спрашивает разрешения, посредством высказываний новых художников на ее место может прийти совсем другая образность. «В наказание» за свою догматичность и ханжество христианская Америка может (и, по Фрайтаг-Лорингхофен, возможно, достойна) получить в качестве образа Бога тотем индустриальной эпохи – коленчатые водопроводные трубы на плотницком стусле с неизгладимым фаллическим призывом. Бог американцев у баронессы – это сливная труба, сифон, который не пускает вонь – истинное качество их морали – на свет, делает все чинным и приличным. Так работает канализация, так, с точки зрения художницы, в общественном смысле работает религия в США, маскируя своим благопристойным фасадом реальность человеческой природы. Также водопроводный сифон – это то вынужденное обличие, которое должен был принять Бог, чтобы присутствовать в каждом американском доме, где на протяжении столетий не было места иконам.

Наконец, именно такое изображение имеет все шансы на то, чтобы оказаться почти что первым изображением Бога, сделанным на американской земле, и стать для США их «Сотворением Адама» Микеланджело или «Ветхого днями» Уильяма Блейка. Вот что составляет содержание и сатиру «Бога» Фрайтаг-Лорингхофен / Шамберга и что делает эту работу великим для Америки произведением искусства.

Список литературы:

1. Поз Б. Американская живопись XX века. Париж: Bookings International, 1995. 176 с.
2. Томас Джефферсон о демократии / Сост.: Сол К. Падовер. СПб.: Лениздат, 1992. 335 с.
3. Черодаев А.Д. Искусство Соединенных Штатов Америки от Войны за независимость до наших дней. М.: Искусство, 1960. 323 с.
4. Шестаков В.П. История американского искусства: в поисках национальной идентичности. М.: РИП-холдинг, 2013. 454 с.
5. Agee W.C. Modern art in America 1908–1968. London: Phaidon press limited, 2016. 351 p.
6. American Paintings of the Nineteenth Century. Part I / Franklin Kelly... [et al.] The Collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue. New York: Oxford University Press, 1996. 467 p.
7. Arnason H.H. A History of Modern Art. London: Thames and Hudson Ltd, 1988. 744 p.
8. Baigell M. A History of American Painting. London: Thames and Hudson, 1971. 288 p.
9. Bjelajac D. American Art: A Cultural History. London: Laurence King Publishing, 2000. 426 p.
10. Bois Y.-A. To Sing Beside. October, vol. 129. 2009, pp. 133–142.
11. Carney J.D. A Historical Theory of Art Criticism. Journal of Aesthetic Education 28, no. 1, 1994, pp. 13–29.
12. Delbanco A. The Real American Dream: A Meditation on Hope. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. 160 p.
13. Goodrich L. Albert P. Ryder. New York: Pickle Partners Publishing, 2017. 122 p.
14. Haims L. The Face of God: Puritan Iconography in Early American Poetry, Sermons, and Tombstone Carving. Early American Literature 14, no. 1. 1979. pp. 15–47.
15. Higgs J. Stranger Than We Can Imagine: Making Sense of the Twentieth Century. Berkeley, CA: Soft Skull Press, 2015. 342 p.
16. Hustvedt S. A Woman in the Men's Room: When Will the Art World Recognise the Real Artist Behind Duchamp's Fountain? [Электронный ресурс] // The Guardian: International edition. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history> (дата обращения 17.12.2019).
17. Jones J. The Iconic Urinal & Work of Art, "Fountain," Wasn't Created by Marcel Duchamp but by the Pioneering Dada Artist Elsa von Freytag-Loringhoven [Электронный ресурс] // Open culture. URL: <http://www.openculture.com/2018/07/the-iconic-urinal-work-of-art-fountain-wasnt-created-by-marcel-duchamp.html> (дата обращения 17.12.2019).
18. Lappin L. Dada Queen in the Bad Boys' Club: Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven. Southwest Review 89, no. 2/3, 2004, pp. 307–319.
19. Larkin O.W. Art and Life in America. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 559 p.
20. Manschreck, Clyde L. Nihilism in the Twentieth Century: A View from Here. Church History 45, no. 1, 1976, pp. 85–96.
21. Marceau H. The Last Supper by Gustavus Hesselius. Bulletin of the Pennsylvania Museum 26, no. 142, 1931, pp. 11–13.
22. Morgan A.L. The Oxford Dictionary of American Art & Artists. Oxford: Oxford University Press, 2018. [Электронный ресурс] URL: <https://books.google.ru/books?id=2FByDwAAQBAJ&hl=ru> (дата обращения 17.12.2019).

- 23 Novak B. American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience. New York: Harper & Row, 1979. 351 p.
- 24 Paglia C. Religion and the Arts in America. *Arion*, 2007, no. 15 (1), pp. 1–20.
- 25 Rosand D. The Invention of Painting in America. New York: Columbia university press, 2004. 210 p.
- 26 Sherman F.F. Albert Ryder's Jonah // *Art in America and elsewhere* Vol. 8. No. 2, February 1920, pp. 81–84.
- 27 Sherman F.F. Early American painting. New York: The Century Co., 1932. 289 p.
- 28 Weinberg H.B. What's American about American Art? Late-Nineteenth-Century American Painting: Cosmopolitan Concerns and Critical Controversies. *Archives of American Art Journal* 49, 2010, no. 1/2, pp. 66–77.

References:

- 1 Rose B. *Amerikanskaya zhivopis' XX veka* [American Painting in the 20th Century]. Paris, Bookking International Publ., 1995. 176 p. (In Russ.)
- 2 Padover Saul K., ed. *Thomas Jefferson o demokratii* [Thomas Jefferson on democracy]. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 1992. 335 p. (In Russ.)
- 3 Chegodaev A.D. *Iskusstvo Soedinennykh Shtatov Ameriki ot Vojny za nezavisimost' do nashih dnei* [Art of the USA from the Revolutionary War to the Present Day]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 323 p. (In Russ.)
- 4 Shestakov V.P. *Istoriya amerikanskogo iskusstva: v poiskah nacional'noj identichnosti* [History of the American Art: Searching for the National Identity]. Moscow, RIP-holding Publ., 2013. 454 p. (In Russ.)
- 5 Agee W.C. *Modern art in America 1908–1968*. London, Phaidon press limited, 2016. 351 p.
- 6 American Paintings of the Nineteenth Century. Part I / Franklin Kelly... [et al.] *The Collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue*. New York, Oxford University Press, 1996. 467 p.
- 7 Arnarson H.H. *A History of Modern Art*. London, Thames and Hudson Ltd, 1988. 744 p.
- 8 Baigell M. *A History of American Painting*. London, Thames and Hudson, 1971. 288 p.
- 9 Bjelajac D. *American Art: A Cultural History*. London, Laurence King Publishing, 2000. 426 p.
- 10 Bois Y.-A. To Sing Beside. *October*, vol. 129 (2009), pp. 133–42.
- 11 Carney J.D. A Historical Theory of Art Criticism. *Journal of Aesthetic Education* 28, no. 1, 1994, pp. 13–29.
- 12 Delbanco A. *The Real American Dream: A Meditation on Hope*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000. 160 p.
- 13 Goodrich L. *Albert P. Ryder*. New York, Pickle Partners Publishing, 2017. 122 p.
- 14 Haims L. The Face of God: Puritan Iconography in Early American Poetry, Sermons, and Tombstone Carving. *Early American Literature* 14, no. 1, 1979, pp. 15–47.
- 15 Higgs J. *Stranger Than We Can Imagine: Making Sense of the Twentieth Century*. Berkeley, CA, Soft Skull Press, 2015. 342 p.
- 16 Hustvedt S. A Woman in the Men's Room: When Will the Art World Recognise the Real Artist behind Duchamp's Fountain? *The Guardian: International edition*. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history> (accessed 17.12.2019).
- 17 Jones J. The Iconic Urinal & Work of Art, "Fountain," Wasn't Created by Marcel Duchamp but by the Pioneering Dada Artist Elsa von Freytag-Loringhoven. *Open culture*. Available at: <http://www.openculture.com/2018/07/the-iconic-urinal-work-of-art-fountain-wasnt-created-by-marcel-duchamp.html> (accessed 17.12.2019).
- 18 Lappin L. Dada Queen in the Bad Boys' Club: Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven. *Southwest Review* 89, no. 2/3, 2004, pp. 307–319.
- 19 Larkin O.W. *Art and Life in America*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960. 559 p.
- 20 Manschreck C.L. Nihilism in the Twentieth Century: A View from Here. *Church History* 45, no. 1, 1976, pp. 85–96.
- 21 Marceau H. The Last Supper by Gustavus Hesselius. *Bulletin of the Pennsylvania Museum* 26, no. 142, 1931, pp. 11–13.
- 22 Morgan A.L. *The Oxford Dictionary of American Art & Artists*. Oxford University Press, 2018. Available at: <https://books.google.ru/books?id=2FByDwAAQBAJ&hl=ru> (accessed 17.12.2019).

- 23 Novak B. *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*. New York, Harper & Row, 1979. 351 p.
- 24 Paglia C. Religion and the Arts in America. *Arion* 15 (1), 2007, pp. 1–20.
- 25 Rosand D. *The Invention of Painting in America*. New York, Columbia University Press, 2004. 210 p.
- 26 Sherman F.F. Albert Ryder's Jonah. *Art in America and elsewhere*. Vol. 8. No. 2, February 1920, pp. 81–84.
- 27 Sherman F.F. *Early American Painting*. New York, The Century Co., 1932. 289 p.
- 28 Weinberg H.B. What's American about American Art? Late-Nineteenth-Century American Painting: Cosmopolitan Concerns and Critical Controversies. *Archives of American Art Journal* 49, no. 1/2, 2010, pp. 66–77.