СОДЕРЖАНИЕ

Список аббревиатур 7
Предисловие 8
Введение. Каноны искусства и холодная война . . . 13

Часть I. Американское искусство в советском отражении

Глава 1. Американское безобра́зное: к вопросу об устройстве советского антимодернизма . 56
Глава 2. Смех над невиданным, или Модернизм в оптике сатиры 92
Глава 3. Андрей Чегодаев, американский реализм и марксистские иллюзии 120
Глава 4. Свой среди чужих: Рокуэлл Кент, или Как в СССР продвигали американское искусство 156

Часть II. Неактуальность абстракции: американское искусство на выставках Информационного агентства США

Глава 5. Американское абстрактное искусство в годы холодной войны: критика одной распространенной идеи 202
Глава 6. Американская национальная выставка в Москве (1959): история неприятия 226
Глава 7. «Американская графика», 1963–1964: искусство обмана 274

Заключение. Американское искусство как наследие холодной войны 314
Приложение. Основные выставки американского искусства в СССР в период с 1920-х по 1960-е годы . 326
Список иллюстраций 327
Избранная библиография 332
Указатель имен 346

Моим родителям

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 2012 году, когда я приступал к этому исследованию, холодная война казалась далеким историческим прошлым. Искусство и культуру этого периода, завершившегося, как считалось, вместе с распадом Советского Союза, чаще всего осмысляли с постпозиции и исходя из новых реалий. В 1990-х годах российские архивы открыли двери для ученых, стремившихся пересмотреть нарративы советской эпохи. В западной историографии появились исследования культурной политики США, основанные на прежде засекреченных американских документах. Из научных работ стали постепенно уходить обусловленные холодной войной искажения, и наметилась возможность становления более объективной, эмпирически фундированной истории культуры и искусства. При этом в науке закрепилась тенденция рассматривать искусство и политику в одной связке, а задача исследователя прежде всего сводилась к поиску связей между ними. Такие исторические нарративы выглядели особенно привлекательно, когда принимали характер расследования, призванного разоблачить тайные планы по использованию модернистского искусства, особенно абстрактной живописи, как средства пропаганды, которое должно было подрывать авторитет Советского государства. Подобный подход к искусству и культуре сохраняется по сей день, задавая дальнейшую стереотипизацию представлений об истории бытования американского искусства в Советском Союзе.

В 2010-х годах, на первых этапах работы над этим проектом, я с увлечением собирал все больше и больше материала, казалось бы доказывавшего обоснованность метанарративов периода холодной войны, где на первый план выходило использование государством изобразительного искусства и культуры в политических и идеологических целях. Однако в какой-то

момент у меня начали скапливаться данные, опровергавшие некоторые наиболее популярные представления о роли искусства в условиях противостояния двух сверхдержав. Казавшиеся мне прежде базовыми тезисы о том, что правительство СССР панически боялось приобщения советских граждан к американскому абстрактному искусству и что США, осознавая это, стремились целенаправленно подорвать советскую власть, потребовали переформулировки. Взволновавшие меня вопросы вели меня не только в архивы, библиотеки и музеи, расположенные по обеим сторонам Атлантического океана, но и к живым людям. Интервью с посетителями и кураторами экспозиций стали дополнительными источниками ценнейшего эмпирического материала. Но намного более важным оказалось то, что в этих беседах я начал отчетливо видеть, как сопряженные с холодной войной предубеждения влияют на исторические нарративы. Я с изумлением наблюдал, как охотно современники и «участники» холодной войны воспроизводят расхожие, но упрощенные представления о свободе американского абстрактного искусства в противовес тоталитарному советскому соцреализму. При этом их собственные рассказы порой рисовали куда более сложную панораму искусства периода холодной войны, не сводившуюся к противопоставлению свободного и несвободного творчества.

В конце концов новые материалы заставили меня задаться вопросом: неужели функция искусства в этот период заключалась только в подрыве или диверсии? Какие еще задачи ставили перед собой те, кто курировал выставки американской живописи? Можно ли выйти за рамки дискуссий о способности модернизма расшатывать авторитет государственной власти в СССР? В этой монографии я попытался скорректировать подход к изучению американского искусства периода холодной войны так, чтобы учесть политический фактор, но не свести логику исследуемого предмета к логике международной дипломатии и крупных политических событий. Книга,

задуманная как политическая история искусства, постепенно, пока шел процесс работы над ней, заставила меня воспринимать теории, некогда вдохновившие на ее написание, гораздо более критически и скептически. Результатом этого стала оригинальная концепция истории американского искусства периода холодной войны, в становлении которой важная (но не всегда очевидная) роль отводится Советскому Союзу.

Так, господствующее сегодня представление об американском искусстве XX века как стилистически разнообразном и потому демократичном в значительной мере сложилось в 1940–1960-х годах под непосредственным влиянием идеологического противостояния двух сверхдержав. Такой образ американского искусства, однако, формировался одновременно с его альтернативными канонами, и в настоящей книге представлен ретроспективный взгляд на эту генеалогию. Возможно, предложенный в книге образ истории американского искусства покажется странным и исследователям холодной войны, и любителям американского искусства. Моя работа демонстрирует, что некоторые крупнейшие фигуры в истории американского искусства занимали в иерархических системах советского и американского культурных пространств совершенно несоразмерное положение. Скажем, Джексон Поллок, которого сегодня причисляют к главным американским художникам XX века, в контексте репрезентации американского искусства в СССР играл куда менее важную роль, чем нам сегодня кажется. А Рокуэлл Кент, куда менее известный реалист, в современных работах об искусстве XX века редко выходящий на первый план, в Советском Союзе эпохи холодной войны был настоящей суперзвездой.

Исследование этого важнейшего для формирования историографии американского искусства периода совпало с реактуализацией риторики холодной войны, которая, как мне прежде казалось, прожита, изучена и невозможна вновь. Прочно войдя в повседневность, эта риторика сделала очевидным

тот факт, что многие элементы дискурса холодной войны не только никогда не покидали страниц академических трудов, но и продолжают определять векторы восприятия американского искусства как в профессиональной среде, так и вне ее. Эта книга выявляет некоторые значимые установки критиков и комментаторов американского искусства периода холодной войны (на обеих сторонах Атлантического океана) и помогает лучше понять истоки предвзятых суждений, активно распространяющихся и по сей день, как об американском искусстве, так и о советском обществе.

Первые подходы к этой теме пришлись на 2010–2013 годы — счастливое время учебы в Европейском университете в Санкт-Петербурге. Я благодарен факультету истории искусств и лично Илье Доронченкову, Сергею Даниэлю, Вадиму Бассу и Борису Кацу. Научные руководители — Кира Долинина и Роман Григорьев — оказали сильнейшее влияние на мое академическое развитие, не пожалев времени на то, чтобы научить меня думать об искусстве профессионально. Именно на их примере я убедился в том, что оригинальное исследование возможно только при развитых навыках визуального анализа и, конечно, при глубоком погружении в архивные источники. Изабель Вюнше, научный руководитель моей PhD, помогла сфокусировать внимание на хронологическом отрезке, оптимально подходящем для формата монографии. Благодаря поддержке Юрия Левинга мне было проще продолжать этот проект в те моменты, когда он почему-то переставал двигаться. Если бы не критика Сергея Ушакина, мне было бы сложнее добиться четкой артикуляции своей исследовательской позиции.

На протяжении всего периода работы над этой книгой меня вдохновляли замечательные ученые-гуманитарии, которых мне посчастливилось повстречать и с которыми мне удалось обсудить свою работу: Леонид Фуксон, Михаил Мейлах, Владимир Паперный, Светлана Альперс, Михаил Ямпольский,

Саша Обухова, Дик ван Ленте, Пия Койвунен, Елена Кочеткова, Алан Уоллак, Даниил Александров, Бояна Пежич, Эдит Андраш, Гиорги Папашвили, Дора Мераи. Еще на ранних стадиях этого проекта мне повезло познакомиться с Беверли Пайефф-Мейси — я благодарю ее за доступ к архивам Джека Мейси и за ее точные наблюдения по части истории ЮСИА. Диана Гринвальд, Джо Мадура и Амелия Горлитц в период моей архивной работы в Смитсоновском музее американского искусства в Вашингтоне облегчили погружение в историографию предмета. Эта книга также не увидела бы свет, если бы не академическое сообщество Колледжа новой Европы в Бухаресте. Моя признательность — Анке Оровяну, Константину Арделяну и Ане-Марии Сырги. Я благодарен Адриану Селину, Екатерине Калеменевой, Евгению Анисимову, Александре Бекасовой и Игорю Кузинеру, а также всем коллегам из Департамента истории и Центра исторических исследований и, конечно, Лаборатории визуальной истории НИУ ВШЭ — Санкт-Петербург. Татьяна Борисова была одним из самых чутких, а потому полезных читателей.

В ходе работы над книгой, мыслимой и изданной на английском и русском языках, я сотрудничал с исключительно чуткими отзывчивыми редакторами. Я благодарен Кирстен Бёнкер и издательству DeGruyter. Я выражаю глубочайшую признательность Арсению Куманькову, редактору серии Библиотека журнала «Неприкосновенный запас». Я также благодарен переводчику Татьяне Пирусской, литературному редактору Анне Пономаревой и всему коллективу издательства «Новое литературное обозрение», без профессионализма которых эта публикация бы не случилась. Наконец, спасибо Анастасии Курляндцевой, Ксении Ремезовой, Артему Петрову и Анастасии Старковской за помощь в работе с первичными источниками.

Санкт-Петербург, 2025