

ПРОЛОГ

Выставка на Девятой улице, май 1951 года

Я пришла к печальному выводу, что ни один век нельзя считать полностью цивилизованным. Всегда существовали варварство и дикость, которые мы наблюдаем сегодня, но немногие прекрасные натуры освещали каждая свое столетие.

Дженис Биэла [1]

Ранним утром художники, завсегда таи «Кедрового бара», шатаюсь и спотыкаясь, возвращались на ветхие чердаки, где они нелегально жили и работали, не признанные никем, кроме других членов своего крошечного сообщества. Недостатка в идеях не было. Но *одна задумка* все-таки заставила компанию остановиться. Уже желая друг другу спокойной ночи рядом с заброшенной витриной на Девятой улице, они вдруг заметили внутри огромное пустое помещение и единогласно решили, что, приложив совсем немного усилий, его можно превратить в отличный выставочный зал [2]. Художники и скульпторы, жившие к северу и востоку от Вашингтон-сквер-парка, были практически исключены из официальной выставочной жизни Верхнего Манхэттена, невзирая на все их протесты, получившие широкую огласку. По мнению этих новаторов, ни одна выставка не могла считаться по-настоящему «современной», если в ней не участвовали те, кто производил настоящую революцию

в работе с красками, металлом и камнем. Они уже знали, и пусть их никто не поддерживал: впервые за всю историю искусств США, или, точнее говоря, Нью-Йорк, стали международным центром искусства. Художникам уже не нужно было совершать паломничество в Париж, дабы усвоить уроки великих мастеров. Теперь последние жили и творили совсем рядом, в Нижнем Манхэттене*, во всяком случае, никак не далее Лонг-Айленда.

Итак, мужчины и женщины, нетрезвый смех которых эхом разносился в тишине предрассветной апрельской улицы, взволнованно обсуждали возможность создания салона отверженных в традициях XIX в. Они хотели утереть наконец нос сторонникам академического искусства из Верхнего Манхэттена, организовав собственными силами нечто вроде первого бала истинных художников. Однако между их мятежным замыслом и его практической реализацией стояло отлично знакомое всем препятствие: деньги. Средств, чтобы заплатить за аренду помещения, ни у кого не было [3]. На счастье, среди художников, восхищавшихся тем утром помещением бывшего мебельного магазина, оказался Милтон Резник, закаленный в боях ветеран Второй мировой войны. Он жил с подругой, художницей Джин Стюбинг, буквально через дорогу. Придя домой, Милтон поделился с Джин идеей о выставке и отправился спать. «А утром она ушла», — рассказывал он потом. Пока Резник спал, Джин встретилась с владельцем здания, в котором размещалось понравившееся ее друзьям помещение, и договорилась об аренде. Художники платили 50 долларов за месяц пользования 30-метровым залом на первом этаже и подвальным помещением. Но выставку надо было провести быстро, так как здание шло под снос [4].

Когда собрался комитет по планированию выставки, эта новость начала распространяться, как пожар в ветреный день. Встреча

* Нижний Манхэттен, или Даунтаун (Downtown), — южная оконечность острова Манхэттен в Нью-Йорке. На карте этот район находится внизу, а то, что расположено выше, называется, соответственно, Мидтаун (Средний Манхэттен) и Аптаун (Верхний Манхэттен). *Здесь и далее примеч. пер.*

состоялась в одной из мастерских неподалеку от будущего выставочного зала, в доме № 60 по Восточной Девятой улице, проходящей между Бродвеем и Университи-плейс в Гринвич-Виллидж. Художники Джон Феррен, Милтон Резник, Франц Клайн, Эстебан Висенте, Конрад Марка-Релли, Элен де Кунинг и другие решали важные вопросы: это будет открытая выставка для всех желающих или только по приглашениям? Чьи работы будут на ней представлены? Кто подготовит помещение? Как насчет освещения, рекламы и прочих расходов? Ведь даже если все скинутся, чтобы заплатить за аренду, понадобятся еще деньги, и гораздо больше [5]. На обсуждение всего этого ушло несколько дней. Продолжилось оно уже в другом месте, на чердаке на Восьмой улице, известном просто как «Клуб». Там собирались только свои. Художники пили и танцевали, но в основном спорили об искусстве, о философии, музыке, религии и поэзии. Теперь же все дискуссии были сосредоточены на предстоящей выставке, в которой выразили желание принять участие десятки не избалованных вниманием местных художников и скульпторов. Духовный вождь «Клуба», скульптор Филипп Павия, описывал эту сцену как «бедлам» [6].

Тесное сообщество, собравшееся тогда в «Клубе», в свое время возникло благодаря Федеральному художественному проекту Управления общественных работ в США эпохи Великой депрессии. В рамках него художникам еженедельно платили немного денег, чтобы они могли как-то выживать и продолжать творить. К 1951 г. круг «Клуба» расширился: его ряды пополнили представители следующего поколения. Некоторые давние члены «Клуба» презирали художников из так называемого второго поколения. Ведь тем не пришлось страдать — ни в финансовом отношении, ни как творческим людям, — как их старшим товарищам. Поэтому некоторые мужчины постарше предлагали запретить молодежи участвовать в выставке. Особенно яростно они выступали против участия молодых художниц, считая, что сам факт присутствия на выставке работ женщин умалит ее значимость и серьезность.

Они утверждали: настоящее искусство — дело исключительно мужское. Женщины не бывают новаторами; их работы обычно носят бытовой, декоративный характер. Да, среди членов «Клуба» встречались женщины-художницы и вносили оживление в их встречи. Но кое-кто из представителей первого поколения не были готовы признать их профессиональные заслуги и отмечали только «*девчачьи*» достоинства: хорошая фигурка, красивые волосы, отличные ноги. Однако после долгих и бурных дебатов ворчунам-старожилам все же пришлось сдаться. В отличие от музеев и галерей в Верхнем Манхэттене, экспозиция на Девятой улице должна была стать пространством для всех. «Главная идея выставки состояла в том, что мы все равны... все простые художники... и это не просто слова», — объяснял Резник [7].

А тем временем в бывшем мебельном магазине кипела работа. Чтобы увеличить выставочное пространство, художники построили перегородки. Они провели освещение, побелили стены и вымыли полы. Через две недели все было готово. Учитывая, как бурно обсуждалось участие в выставке тех или иных художников, все сошлись на том, что к решению следующего важного вопроса — кто именно где будет выставляться — нужно подойти максимально дипломатично. Если его будет принимать член «Клуба», то его наверняка обвинят в том, что он выделил лучшие места для своих друзей. Нужен был посторонний, и найти такого оказалось совсем несложно [8].

Лео Кастелли эмигрировал из Европы в 1939 г., незадолго до того, как Париж был захвачен нацистами. Перед отбытием он организовал потрясающую выставку сюрреалистического искусства в здании рядом с отелем «Ритц» на Вандомской площади. Кастелли приехал в США по поддельным документам с женой и дочерью. Оставив их в Нью-Йорке, он практически сразу вступил в американскую армию. Лео служил в разведывательном подразделении, дислоцировавшемся в Бухаресте [9]. Когда война кончилась, он стал «министром без

портфеля», или, как выразился один художник, «ангелом-хранителем» Гринвич-Виллидж [10]. Этот миниатюрный, всегда одетый с иголочки черноглазый джентльмен с изысканным североитальянским акцентом предпочитал компанию художников обществу производителей текстиля. С ними Кастелли связывали непосредственные деловые отношения, ведь он был представителем фирмы своего свекра, работавшей в этой области. Его друзья-художники толком даже не знали, чем этот парень зарабатывает на жизнь. Например, некоторые думали, что он управлял фабрикой по выпуску футболок в Квинсе. Но обитатели Гринвич-Виллидж не сомневались: у Лео остались связи с парижским миром искусства и он надеется со временем открыть художественную галерею в Нью-Йорке [11].

Словом, Кастелли оказался именно тем, кого они искали. Он был вежливым и любезным: почти всегда мило улыбался и мало говорил. Лео умел размещать произведения искусства в выставочном пространстве, и у него водились деньги (на самом деле куда меньше, чем думали художники, но все равно больше, чем у них). По словам художника Фриделя Цубаса, Кастелли был одним из немногих жителей Верхнего Манхэттена, обладавших «некоторой финансовой свободой, которые не гнушались тесно общаться с мужланами из Даунтауна. Лео у нас нравилось все» [12]. И вот организаторы спросили Кастелли, не хотел бы он руководить размещением работ на предстоящей выставке на Девятой улице. Его первой реакцией был неподдельный ужас. «Да они же меня прибьют», — сказал Кастелли, только представив себе, что будет, если местные художники заподозрят его в предвзятости. В ответ на это Резник посоветовал ему просто проследить за тем, чтобы самые известные имена не оказались на лучших местах, и тогда все было бы хорошо [13]. А в обмен на услуги Кастелли — и на деньги, которые он согласился потратить в случае возникновения непредвиденных расходов, — Виллем де Кунинг и некоторые другие художники пообещали подарить по одной своей картине [14]. Разумеется, в те времена о денежной ценности их произведений речи не шло, но художники

сочли это адекватным жестом благодарности человеку, готовому взяться за столь важную и деликатную миссию. И Лео согласился.

И вот в третью неделю мая 1951 г. началось шествие огромных картин. Они стекались отовсюду: прибывали с Восьмой и Десятой улиц, спускались по Четвертой авеню и поднимались из Нижнего Ист-Сайда. Везде, куда ни глянь, художники, иногда по несколько человек, несли полотна: кричащие, напитанные красками абстрактные холсты или их не менее выразительные черно-белые собратья. В случае с последними мастера сознательно лишали свои работы комфорта цвета, чтобы сделать упор на очертания, набросанные быстрыми мазками. Люди, которым посчастливилось оказаться на тех улицах в то время и хотя бы мельком увидеть эти чудесные перемещения, сами того не понимая, стали свидетелями великого явления. Перед их взором проходило само будущее современного искусства.

Хотя большинство полотен были ослепительно яркими, они истекли из почти 20-летней травмы, вызванной сначала Великой депрессией, а затем разрухой и страшными потрясениями Второй мировой войны. Даже те очень немногочисленные художники, которые достаточно крепко стояли на ногах, чтобы не разориться во время экономического краха, не могли не пострадать от социальных потрясений, к которым он привел. А если говорить о войне, то ее негативные последствия были совершенно неизбежными. «Война изменила все, и *все стали другими*», — вспоминала художница Мэри Эбботт [15]. Человечество выпустило на волю скрывавшегося в нем зверя, и результатом стали не только в высшей степени материальные ужасы Освенцима и Хиросимы, но и миазмы ненависти, подозрений и фанатизма, которые отравляли общество в послевоенные годы. В таких обстоятельствах художники продолжали работать, но больше не могли воспроизводить в живописи или скульптуре что-то реально существующее: предметы, пейзажи или людей — как веками делали их предшественники. Казалось, поступи

они так, это было бы ложью самим себе, равнозначной ностальгии по невинному прошлому, которого, судя по всему, вовсе никогда не существовало. Мифы и темы, связанные с национализмом, тоже не могли быть достойными объектами для творчества во времена, которые видели столько страшных преступлений, совершаемых во имя государства. Религиозная тематика? К сожалению, многие утратили веру после лицезрения изувеченных человеческих тел, сваленных в кучу, словно дрова. Художники видели их если не воочию на войне, то в кинохронике перед фильмами в кино-театрах или в передовицах газет.

В итоге люди искусства, способные работать или, точнее, *нуждавшиеся* в творчестве, невзирая на царившее опустошение, вынуждены были искать объекты в более глубинных слоях. Им пришлось заглянуть вглубь той единственной реальности, в которой они могли быть уверены, — в свой внутренний мир. Результатом стали абстракции, когда ограничения для творчества служили лишь материал и оголенная энергия художника. Это были на редкость личные, самобытные работы, которые не отвечали требованиям ни одной традиционной художественной школы и были начисто лишены политики. А все же каждое такое произведение, хоть и непреднамеренно, выполняло важную социальную функцию. Работы художников послевоенного Нью-Йорка, как и произведения их предшественников в другие смутные времена человеческой истории, играли роль своеобразного маяка. Его проблески, сигнал, идущий из скрытых глубин, напоминали страждущим о том, что, невзирая на происходящее вокруг, цивилизация не погибла. Пока есть искусство, остается и надежда. Человек не монстр, пока он жаждет и ищет истину и способен создавать великую красоту.

На Девятой улице работало что-то вроде приветственного комитета, состоявшего из Каstellи, Виллема де Кунинга, Франца Клайна и других художников постарше и инициаторов выставки. В наскоро обустроенной галерее они принимали и утверждали

представляемые на выставку работы. Каждому художнику было позволено принести только одно произведение; их также настоятельно просили выбрать работы поменьше для экономии места. В конечном итоге для выставки отобрали полотна 72 художников, в том числе пяти женщин. Им было суждено сыграть ключевые роли в новом движении в живописи, зародившемся в Нью-Йорке. Редактор журнала ArtNews Том Гесс, известный критик и поклонник этой немногочисленной группы, назвал этих женщин «сверкающими амазонками, появившимися в расцвет американской живописи» [16]. Они и правда были сильными и смелыми, как амазонки: истинные первопроходцы и на художественном поприще, и на социальном.

Ли Краснер, ветеран этой группы, прислала картину на выставку из Лонг-Айленда, где усиленно готовилась к персональной выставке, намеченной на предстоящую осень. Это была ее первая экспозиция за 16 лет, которые художница профессионально занималась живописью. Независимая, сильная и в высшей степени политизированная, Ли вступила на этот путь в конце 1930-х гг. Благодаря своим авангардистским произведениям, безусловной лидерской роли в сообществе деятелей искусства и потрясающей способности чуть ли не с первого взгляда распознавать великие работы она считалась одним из передовых художников Нью-Йорка. Многие утверждали: у Ли самый зоркий глаз в стране, она лучше всех оценивает перспективы новых произведений. Но с тех пор, как в 1942 г. она начала жить со своим будущим мужем Джексоном Поллоком, ее творчество, да и, в сущности, вся жизнь, оказалось в глубокой тени его таланта и славы. Ли Краснер — художница практически исчезла с горизонта. Коллеги перешептывались, что она вообще перестала писать, что Джексон запретил ей. Все это было неправдой. Ли продолжала работать. Просто близорукий мир искусства этого не видел. «В те времена вокруг ее творчества скопилось столько ненужной чепухи, что ей пришлось приложить немалые усилия, чтобы переместиться в чистый центр и заниматься живописью ради самого искусства, — написал о Ли несколько лет

спустя драматург Эдвард Олби. — А назывались эти груды мусора „художница“ и „жена художника“» [17]. И вот в тот год, когда ее коллеги организовали выставку на Девятой улице, Ли как раз готовилась к гордому и громкому возвращению. Художница стремилась избавиться от характеристик, которые ранее прибавляли к ее имени, чтобы умалить ее творческие достижения.

Хелен Франкенталер в свои двадцать два была самой юной участницей выставки. С присущим молодежи нахальством именно она представила на ней картину самого большого размера — больше двух метров в длину. Хелен с друзьями весело тащили огромное полотно из своей расположенной неподалеку мастерской по оживленным улицам, мимо автобусов, заполненных изумленными пассажирами, и стоявших в пробке машин [18]. Получила ли она предварительное разрешение на то, чтобы выставить такую большую работу? Вряд ли. Волновало ли ее, что ее творение отвергнут? А нисколько. Хелен категорически отказывалась признавать и соблюдать какие-либо ограничения в искусстве или социуме, кроме установленных ею самой. А еще у этой девушки имелся бездонный резервуар уверенности в своем таланте художника, что необычно даже для более зрелых мастеров. И, надо признать, возник он отнюдь не на пустом месте. Уже через два года эта молодая художница напишет картину настолько необычную и оригинальную, что положит начало новой школе живописи. Но на момент проведения выставки на Девятой улице Хелен совсем недавно окончила Беннингтонский колледж искусств. Некоторые мастера старшего поколения ворчали, будто ей позволили участвовать в выставке только потому, что она была «девчонкой Клема» — юной подружкой самого влиятельного нью-йоркского искусствоведа Клемента Гринберга, который был намного старше ее. Впрочем, сама Хелен из-за пережитого была зрелой не по годам. И, услышав такое, она наверняка не сочла бы эти слова стоившими гнева. Она, скорее всего, рассмеялась бы и тут же их забыла. Как художница сказала десять лет спустя в интервью, она была не «девчонкой Клема», а «девчонкой Хелен» [19].

Третью художницу, близкую подругу Хелен — Грейс Хартиган, нью-йоркский журналист Пит Хэмилл назвал «50 миллионами проблем из мрачного фильма». Она заканчивала картину для предстоящей выставки в необычайно бурный период своей жизни. В конце апреля художница разорилась в пух и прах и переживала второй развод. Завершая работу, Грейс слышала, как плачет перед сном ее девятилетний сын. Ребенка привели навестить ее на чердаке в Нижнем Ист-Сайде [20]. Грейс задолго до этого пришла к выводу, что не может быть серьезным художником и хорошей матерью. Она отдала Джеффа на воспитание бабушке и дедушке; сын жил с ними в Нью-Джерси. Теперь художница видела его только во время выходных, наполненных разными эмоциями. Все свое остальное время Грейс посвящала живописи либо тому, чтобы найти деньги на покупку материалов для творчества. Она больше всего ценила те отношения, которые позволяли ей писать или вдохновляли: с братьями-художниками, поэтами, любовниками, довольными своей ролью. Все остальное, и особенно эта громоздкая и требующая массу сил и эмоций привязанность под названием муж, было для нее лишь отвлекающим фактором. Этого она не могла себе позволить и не собиралась терпеть. Грейс слишком усердно работала и чересчур многим пожертвовала, чтобы подчиняться социальным условностям. В сущности, самым важным человеком в ее жизни был поэт Фрэнк О'Хара. Он один действительно ее понимал. А точнее, они понимали друг друга. А то, что в сексуальном плане Фрэнк предпочитал мужчин, Грейс ничуть не беспокоило. «Я же люблю мужчин, так почему он не должен!» — восклицала она, когда кто-то заводил об этом речь [21]. Впервые оказавшись в Нью-Йорке, Грейс, начинающий художник, стояла перед Музеем современного искусства. Она мечтала однажды увидеть свои работы в его залах. Примечательно, что всего через несколько лет это действительно случилось. Грейс первой из второго поколения художников обоих полов удостоилась такой чести. А еще она стала одним из самых знаменитых мастеров 1950-х гг.

Джоан Митчелл недавно переехала в Нью-Йорк из Чикаго, причем ее путь лежал через Париж и юг Франции, где она превратила в мастерскую гостиную на вилле. Там художница писала до тех пор, пока ее руки не краснели и не грубели от скипидара; пока вся ее одежда не была перемазана красками; пока с ее полотен не исчезали все узнаваемые образы, а им на смену не приходили абстракции. Они отражали смятение, охватывавшее Митчелл с детских лет, и возвышенный творческий дух, сумевший подняться над ее муками. Джоан тоже пережила накануне выставки личную драму. В апреле ее бойфренд Майк Голдберг, тоже художник, подделал чек на 500 долларов со счета мужа Джоан, издателя Барни Россета. Последний согласился снять обвинения, если Майк на полгода ляжет в психиатрическую лечебницу [22]. Тот принял условие. Вскоре в тесное сообщество деятелей искусства начали просачиваться отталкивающие подробности отношений Митчелл и Голдберга.

Впрочем, Кастелли мелодрама, разыгрывавшаяся между этими двумя художниками, ничуть не волновала. Ему нужно было, лишь чтобы их работы оказались на Девятой улице. Он пришел в мастерскую Джоан на Десятой улице, чтобы помочь ей доставить ее картину и полотно Голдберга на выставку. Увидев, какого размера ее холст — почти 2 м × 2 м, — Кастелли предупредил художницу, что работу могут не принять. Слова галериста очень расстроили Джоан. В отличие от Хелен, она не отличалась особой уверенностью в себе; за видимой жесткостью этой девушки скрывался чрезвычайно хрупкий внутренний мир. Однако ей повезло. Когда картина прибыла на Девятую улицу, отбор проводили Виллем де Кунинг и Франц Клайн. Работа им очень понравилась, и они приняли ее без лишних разговоров [23]. На самом деле Джоан уже тогда считалась одним из самых успешных художников в Нью-Йорке, а вскоре ее репутация и влияние распространились и на Европу.

Наконец свою работу принесла Элен де Кунинг. Ни у кого не возникло ни малейших вопросов, принимать ли эту картину. Элен была художницей, критиком и одной из половинок самого вызывающего

по своей открытости и равноправного брака в Нижнем Манхэттене. Среди завсегдатаев «Клуба» и «Кедрового бара» Элен выделялась как харизматический лидер. Она появилась в среде местных художников около 13 лет назад, вскоре после окончания средней школы в Бруклине. И всем сразу стало ясно: эта гибкая, стройная девушка, в прошлом танцовщица, не только красивая, но и невероятно талантливая. Она обращалась то к живописи, то к литературе и словно наводила мосты между двумя этими мирами. Таким образом, Элен помогала художникам Нью-Йоркской школы приобщиться к более широкой культурной реальности. Подобно Ли, Элен была «женой знаменитости», и ее профессиональная репутация тоже страдала от этой ассоциации. Но щедрый, живой дух Элен был настолько силен, что ограничить ее второстепенной ролью не представлялось возможным. В художественном сообществе только и слышалось: «Элен сказала», «Элен пришла», «Элен там была». И произносилось все это с восторгом и волнением, если не с благоговением и трепетом. Мужчины ее откровенно обожали, молодые женщины старались быть на нее похожими [24].

По сути, эти пять художниц стали первыми из женщин нового типа, которые существовали в непозволительном отрыве от основных тенденций американского общества середины прошлого века. Личность каждой из них была такой же уникальной, как творчество. Их объединяли удивительная смелость, мятежный дух и непреодолимое желание творить. Художница Элиз Эшер, приехавшая в Нью-Йорк в 1951 г., вспоминала о том, как однажды столкнулась с Элен и Ли на улице: «Они выглядели такими авторитетными, сильными, настолько погруженными в искусство и ему принадлежащими, такими уверенными в себе, объединяющими всех вокруг себя и находящимися в центре всего, что я была потрясена до глубины души и не могла произнести ни слова в присутствии этих могущественных женщин» [25]. Конечно, каждая из этой пятерки заплатила очень высокую цену, предпочтя искусство жизни, предназначенной им обществом. Но невозможно даже представить, чтобы кто-либо

из них, сколь высокой бы ни была плата, когда-либо пожалел о своем решении. У них просто не было выбора. Эти женщины прежде всего являлись художниками. И иного пути у них не было.

На инсталляцию и развешивание работ под руководством Кастелли (и при содействии Франца Клайна) ушло три дня. («Развесить картины! Организовать выставку! Да я делал это раз двадцать! И каждый раз, после того как все готово, какой-нибудь художник приходит и устраивает скандал по поводу того, что его полотно оказалось на невыгодном месте», — с раздражением вспоминал Кастелли [26].) К 21 мая все было сделано. Франц в своем уникальном стиле разработал дизайн черно-белого буклета, в котором перечислялись имена участников выставки. Через Девятую улицу растянули огромный баннер, рекламирующий это событие. А художник Луц Сэндер для вящего драматического эффекта повесил лампочку в 300 ватт на флагшток, прикрепленный ко второму этажу. Она ярко освещала фасад. Так что теперь проигнорировать дом № 60 по Восточной Девятой улице и, соответственно, тамошнее искусство было практически невозможно [27].

Тем теплым весенним вечером художники собрались к девяти часам посмотреть на результаты своего труда [28]. В зале висели картины людей, имена которых в те времена в подавляющем большинстве были неизвестны, но впоследствии, вырвавшись из этих стен, уже просто не могли не войти в историю. Полотна Виллема де Кунинга, Поллока, Клайна, Мазервелла, Франкенталер, Хартиган, Резника и Раушенберга висели рядом с картинами Краснер, Джека Творкова, Элен де Кунинг, Джозефа Корнелла, Ганса Гофмана, Джоан Митчелл и Эда Рейнхардта. По залу были элегантно расставлены также скульптуры Дэвида Смита, Ибрама Лассоу и Филиппа Павии.

Местные художники, конечно же, видели работы друг друга во время визитов в чужие мастерские или в тех редких случаях, когда кто-то из них организовывал открытые показы. Но на выставке на Девятой улице детища их всех впервые оказались рядом.

Эффект получился совершенно неожиданным и ошеломляющим. Произведения были разными, как и их авторы, не похожие друг на друга ни в личном плане, ни по эстетическим взглядам. Но в совокупности картины производили поразительное впечатление единства. Дело, конечно, было не в том, что художники копировали друг друга. Но они, безусловно, *влияти* друг на друга, и, судя по выставленным произведениям, благодаря этому их творчество обогащалось. Эти идеи эхом отталкивались от стен. Происходил живой обмен между разными поколениями и национальностями, мужчинами и женщинами, художниками из Верхнего и Нижнего Манхэттена.

Участники выставки были в полном восторге. Скульптор Ибрам Лассоу говорил, что выставка на Девятой улице дала им «первые почувствовать общность». По словам Кастелли, она доказала, «что их искусство новое и важное и что оно лучше того, которое в тот период делалось в Париже» [29]. По утверждению художника Германа Черри, эта выставка будто сообщала напрямую галереям, игнорировавшим или отвергавшим их работы, в предельно четкой форме: «Черт вас дери, вы нам вообще не нужны... художники сами управляют миром искусства» [30].

Участники выставки поздравляли с успехом самих себя, друг друга и свои творения, и тут произошло нечто совершенно замечательное. К магазину, где была устроена выставка, начали подтягиваться автомобили. Появились такси. «Это напоминало кадры старой кинохроники, посвященной премьере какого-нибудь фильма в Китайском театре Граумана в Голливуде, — вспоминал Сэндер. — Помните мощные лампы, которые тогда использовались и как бы стирали всех и все, что не попадало в их лучи? Ну, вот так все и выглядело. С фасада свисает яркий фонарь... а такси всё подъезжают и подъезжают, по пять-шесть за раз. Оттуда выходят люди в вечерних нарядах. Кого только нет среди них» [31].

Среди прибывших был Альфред Барр-младший, первый директор Нью-Йоркского музея современного искусства. Его по-прежнему считали десницей Божьей, когда речь заходила о карьере художника.

Хотя Барр и его ближайшая помощница Дороти Миллер (еще один законодатель моды в музейном мире) часто посещали мастерские местных художников, работы всей группы в одном месте им раньше видеть не приходилось. И также впервые им предстояло лицом к лицу столкнуться с фактом, что в Нью-Йорке произошло нечто действительно *очень большое*. Выставка потрясла Барра до глубины души. Он нашел Кастелли, чтобы тут же расспросить его о том, как им удалось организовать подобное шоу. Кастелли вспоминал о том вечере так: «И вот выставка еще продолжалась, а мы с Барром отправились в „Кедровый бар“, и я в общих словах рассказал ему, как все происходило». Лео показывал Барру фотографии экспозиции и перечислял имена художников. Барр старательно записывал информацию [32]. Пройдет совсем немного времени, и мастера из этого списка займут почетное место в коллекции Нью-Йоркского музея современного искусства — в одном ряду с европейскими легендами, которые изначально вдохновляли их творчество.

Выставка на Девятой улице имела огромный успех, намного больший, нежели ее устроители могли предсказать и даже мечтать. В своей среде они, хоть и в гораздо меньших масштабах, уже испытывали радостное возбуждение от показа работ. Но теперь другие, посторонние люди, некоторые с реальной властью в художественном мире, аплодировали их искусству [33]. По словам Филиппа Павии, благодаря этой выставке всем стало окончательно ясно, что «никакие препоны со стороны официозных арт-дилеров из Верхнего Манхэттена и никакие нагромождения абстрактных понятий в статьях враждебно настроенных критиков уже не останвят эту лавину... Это было началом конца такого современного искусства, каким оно представлено в кипах книг по истории искусства» [34]. А логичным завершением триумфальной выставки стала шумная вечеринка в «Клубе», впрочем, как и любого другого показа в те дни в том сообществе.

Поток художников и их многочисленных друзей, поднимавшихся в тот вечер по трем пролетам шаткой лестницы, казался

бесконечным. А сцену в помещении за красной дверью, куда обычно позволялось входить только членам «Клуба» и их гостям, можно было описать двумя словами — «безудержное веселье». Оно охватило всех. В одном углу задымленного чердака композиторы Джон Кейдж и Морти Фельдман договаривались о сотрудничестве с хореографом Мерсом Каннингемом. Чуть поодаль галерист Сидни Дженис был очень обходительным, исполняя танго. В центре бара Джон Бернارد Майерс, крупный мужчина, развлекал публику экстравагантными карандашными набросками, заставляя зрителей умирать со смеху. Его недавно появившаяся галерея «Тибор де Надь» со временем примет в своих стенах работы многих художников второго поколения. А на фоне всего этого и моря виски, выпитого из бумажных стаканчиков, фонограф играл песню Луи Армстронга *I'm Not Rough*. Под нее на удивление разошедшийся обычно сдержанный Клем Гринберг безудержно свинговал с Хелен. Впрочем, танцевали все. Причем так, что казалось, пол вот-вот провалится. Джудит Малина, чей «Живой театр» послужил прототипом офф-Бродвея*, после посещения той вечеринки написала в своем дневнике, что выставка на Девятой улице была полна чудес до самых краев [35].

Несколько следующих недель, вплоть до закрытия выставки в середине июня, ее участники по очереди стояли у двери в качестве охраны. Один из них, Левин Алькопли, приехал в Нью-Йорк из Германии. Там он изучал философию у Мартина Хайдеггера и получил диплом медика. Впоследствии Алькопли вынужден был бежать в США, спасаясь от ареста нацистами за контрабанду запрещенных книг. Уже в Нью-Йорке Левин узнал, что большая часть оставленных

* Офф-Бродвей (англ. Off-Broadway, в пер. — «вне Бродвея») — сценические площадки в Нью-Йорке с вместимостью от 100 до 499 посетителей. По своим размерам эти театры меньше бродвейских. Они появились в Нью-Йорке в конце 1940-х гг. в связи с растущей коммерциализацией Бродвея и его ориентацией на массового зрителя. Расцвет офф-бродвейских театров с альтернативным репертуаром пришелся на 1950-е гг.

им на родине родственников стали жертвами холокоста. В Штатах мужчина увлекся живописью и вскоре оказался в среде художников-авангардистов из Гринвич-Виллидж. Они и стали его большой эстетической семьей. А выставка на Девятой улице была торжеством в честь этих родственных уз, причем не только для Алькопли, но и для остальных художников [36]. И вот одним тихим вечером, когда ему выпало охранять выставку, у дверей появилась пожилая чернокожая женщина. Она спросила разрешения войти.

— Конечно, входите, — ответил Алькопли на ломаном английском.

— А сколько стоит? — робко спросила дама.

— Бесплатно.

— Совсем бесплатно?

— Ну да, заходите и оставайтесь, сколько захотите.

Женщине было лет шестьдесят пять, но, по словам Алькопли, выглядела она намного старше. Сказывались непростая жизнь и долгие годы сегрегации, когда единственной работой, доступной для нее и ей подобных, был тяжелый ручной труд. «У нее были удивительно чувствительное лицо и изумление во взгляде», — вспоминал он потом. Когда женщина вошла, художник решил последовать за ней и посмотреть, что ее заинтересует больше всего. И с немалым удивлением обнаружил: дама, как правило, задерживалась перед теми абстрактными картинами, которые больше всего нравились ему самому. Задержавшись перед одной работой, женщина стала размышлять вслух: «Художник, который это написал, должен очень много знать». Тогда Алькопли спросил ее, часто ли она посещает художественные выставки.

— Нет, это впервые.

— А музеи?

— Тоже нет.

Тогда Левин поинтересовался, есть ли у нее дома какие-нибудь картины. Нет, ответила собеседница, но она любит вырезать красивые фотографии из журнала и вешать на стену.

— А почему?

— Мне нравится, когда вокруг меня картинки, — ответила женщина и спросила, можно ли ей привести на выставку своих родных. Алькопли ответил утвердительно.

— Прекрасная выставка: так много разных форм, такое огромное пространство, — сказала посетительница, уходя.

Художника до глубины души потрясли ее вдумчивость и проницательность в оценке абстрактного творчества, которое все еще оставалось за пределами понимания львиной доли критиков и музейных чиновников. Благодаря той простой, скромной женщине Левин «понял там и тогда, что в народе есть своего рода аристократия, представители которой от природы отлично разбираются в искусстве. И эта их способность совершенно не зависит от образования». Та «замечательная» женщина научила Алькопли, что «знать искусство и понимать его по-настоящему — совершенно разные вещи». «И это еще одна причина, по которой я никогда не забуду выставку на Девятой улице», — говорил он, посмеиваясь, много лет спустя [37].

Впрочем, никто из людей, которые были связаны с той выставкой, не забыл ее до конца своей жизни. В первую очередь это касается женщин, чьи полотна висели на самой важной экспозиции того времени наряду с работами коллег-мужчин [38]. Клем Гринберг сказал, что отголоски того шоу ощущались еще многие годы [39]. Да, по сути, они доносятся по сей день. Выставка на Девятой улице в корне изменила мир искусства.