

Америка

№ 76/Цена 50 коп.



Америка

Иллюстрированный журнал

- 2** ПАЛМЕР — ГОРОД НОВЫХ РУБЕЖЕЙ
Фото Теда Бронштейна
- 6** СУЩЕСТВО ДЕРЗАЮЩЕЕ
Лорен Айсли
- 9** ТЕЛСТАР ТРАНСЛИРУЕТ КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС
Фэди Брин
- 10** ХЛОПОК ВСЕ ЕЩЕ КОРОЛЬ
Леон Уэллстон
- 12** ЧТОБЫ СПАСТИ ИМ ЗРЕНИЕ
С разрешения журнала *Лук*
- 14** ЧЕРЕЗ ВСЮ СТРАНУ НА ГАЗОТУРБИННОМ АВТОМОБИЛЕ
С разрешения журнала *Сатердэй ивнинг пост*
- 16** ПО СОЕДИНЕННЫМ ШТАТАМ
- 18** РИСОВЫЕ ФЕРМЫ В КАЛИФОРНИИ
Фото Джо Муэро
- 24** СТРАВИНСКИЙ О РОССИИ, МУЗЫКАНТАХ И МУЗЫКЕ
- 29** УПАКОВКА
Сузан Бэйли
- 33** ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ОКНО В МИР
Мэри Вайкен
- 34** СО СКОТОМ ПО ПРЕРИЯМ
Фото Эрла Сейберта
- 36** ХУДОЖНИК О СЕБЕ
Джордж Шлимптон и Доналд Стюарт
- 42** ВСЕ ВЗОРЫ НА ЧЕМПИОНОВ
Лора Уинслоу
- 46** В МИРЕ НАУЧНОЙ КНИГИ
Вирджиния Олсен
- 49** ФРАНЦУЗ НА «ДИКОМ» ЗАПАДЕ
С разрешения журнала *Лайф интернационал*
- 53** НА ПУТИ К ЛУЧШЕМУ ВЗАИМОПОНИМАНИЮ
- 54** ТРИ МАНЕКЕНЩИЦЫ: ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ
Маделин Хантер
- 56** ХЕМИНГУЭЙ И ЕГО ИСКАНИЯ НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ
Уильям Дж. Фишер

НА ОБЛОЖКЕ:

- I «СЫН АЛЬБЕРТА», КАРТИНА ЭНДРЬЮ УАЙЕТА
С разрешения музея в Осло
- II БАЛЕТ СТРАВИНСКОГО «НОЙ И ПОТОП»
Фото Эрнста Хааса
- III ДВА РЕКОРДСМЕНА: РАЛФ БОСТОН И ВАЛЕРИЙ БРУМЕЛЬ
Фото Питера Стокпола

ФОТО С РАЗРЕШЕНИЯ: 6, Филипп Гальсман; 9, Национального управления по авиации и исследованию космоса, «Уайд уорлд фотос», «Колумбия бродкастинг систем»; 12-13, «Национал хоттон наунсил оф Америка»; 14, в центре — галереи Отто Герсона; сверху — газеты *Нью-Йорк таймс*, внизу — «Радио корпорэйшн оф Америка»; 15, в центре — Массачусетского технологического института, сверху — «Национал бродкастинг компани», внизу — Тэд Келл (газета *Нью-Йорк геральд трибюн*); 16, Джо Кларк (по особому разрешению журнала *Сатердэй ивнинг пост*, авт. права: изд-ва «Кэртис паблишинг компани», 1962 г.); 24, Гвен Мили (цветное клише журнала *Лайф*); 29, Ли Болтин, сверху вниз — «Мортон Голдшолл дизайн ассошиэйтс», «Сол Басс ассошиэйтс», Музея современного искусства; 30, слева и сверху справа — «Индустриал дизайн», «Контэйнер корпорэйшн оф Америка», Музея современного искусства; 31, слева — Американского института графики, сверху и внизу — Музея современного искусства, в центре — Сузан Бэйли; 32, слева — Сузан Бэйли, сверху — Лора Уинслоу, в центре — «Сол Басс ассошиэйтс», внизу слева — Музея современного искусства, справа — «Мортон Голдшолл дизайн ассошиэйтс»; 36, Марджори Льюис; 37, собрания Уилмингтонского общества изящных искусств; 38, собрания Уильяма А. Уорта (фото «Санборн студIOS»); 39, Музея изящных искусств в Далласе (фото Ульриха Мейзела), Музея современного искусства; 40, собрания Александра М. Лафлина (фото «Оливер Бэкер ассошиэйтс»); 41, собрания Джека Дж. Дрейфусса (журнал *Хорайзон*), собрания г-жи Фелтон (фото Генри Бевила); 42-43, слева — Хай Пескин (журнал *Спортс иллюстрийтэд*), Нейл Лейфер (журнал *Спортс иллюстрийтэд*), справа — Питер Стакпол, Хай Пескин (журнал *Спортс иллюстрийтэд*), внизу — Питер Стакпол; 44-45, Питер Стакпол, кроме фото сверху в центре — Нейл Лейфер (журнал *Спортс иллюстрийтэд*); 46-48, Фред Марун; 54, Эрвин Блуменфельд (авт. права: изд-ва «Конде Наст пабликейшнс», 1945 г.), Джен Робинсон (газета *Нью-Йорк таймс*); 55, сверху — Ирвинг Пени (авт. права: изд-ва «Конде Наст пабликейшнс», 1944 г.), Джек Робинсон (газета *Нью-Йорк таймс*), внизу — Хорст (авт. права: изд-ва «Конде Наст пабликейшнс», 1942 г.), Джен Робинсон (газета *Нью-Йорк таймс*).

Иллюстрированный журнал «Америка» издается Правительством США по заключенному с Правительством СССР на основе взаимности соглашению, предусматривающему распространение журнала «USSR» в Соединенных Штатах, а журнала «Америка» — в СССР. Подписка на журнал «Америка» принимается в СССР местными отделениями Союзпечати в пределах обусловленного соглашением тиража.

НАПЕЧАТАНО В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ

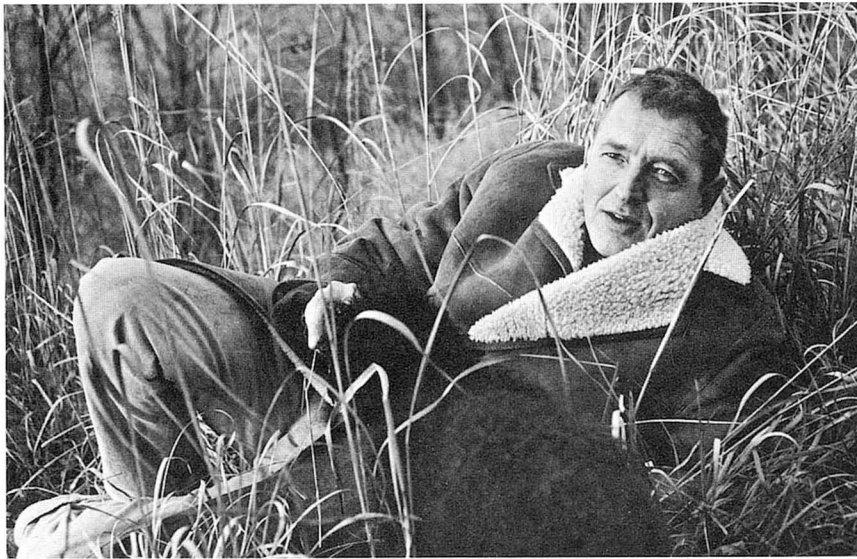
Отзывы о статьях, публикуемых в «Америке», и пожелания, относящиеся к выбору материала для следующих номеров журнала, просьба направлять по адресу:

RUTH ADAMS, Editor-in-Chief
America Illustrated
WASHINGTON 25, D.C., USA



ХУДОЖНИК О СЕБЕ

Интервью с Эндрью Уайетом
Джордж Плимптон и Доналд Стюарт



Эндрью Уайет в поле около родного пенсильванского городка Чаддс-Форд.

После первой выставки картин в 1937 году двадцатилетнему Эндрью Уайету не приходилось больше бороться за признание публикой: с тех пор его известность росла, а он старался держаться в тени.

Родился он в пенсильванском городке Чаддс-Форд. Из-за слабости легких Эндрью, младший ребенок в семье, не принимал участия в обычных детских развлечениях. Он рано начал рисовать и в шестнадцать лет уже работал под наблюдением отца, известного иллюстратора Н. К. Уайета.

Сейчас художнику сорок шесть лет. Он женат, у него двое детей. Эндрью Уайет все еще живет в Чаддс-Форде, но проводит каждое лето в Кушинге (Мэн). Художник любит изображать эти два городка и их окрестности в неприкрашенном виде — зимой и после уборки урожая, когда жизнь как будто замирает, — и здесь он находит достаточно материала для работы. Его стиль можно назвать «реализмом» или, более точно, «магическим реализмом», к которому периодически возвращаются американские художники.

Пройдя по тропинке, выходящей вдоль ручья, интервьюеры увидели художника на тенистой лужайке между его лесопилкой и новым домом-студией, перестроенным из сарая, который насчитывает почти двести лет.

Художник держался просто и непринужденно, улыбаясь своими серыми чуть затуманенными глазами. Стоял обычный для округа Честер полуденный зной. В саду за ручейком Брандиуайном жужжали пилы. Гостиня Уайета встретила нас прокладой. На старых оштукатуренных стенах, где висело несколько картин, виднелись сырые пятна. Указывая на них, Уайет сказал своим высоким голосом, что Брандиуайн порой разливается и этим объясняется скудная обстановка комнаты. Предложив гостям коктейли, художник начал говорить свободно и мягко, часто смеясь и постукивая по полу правой ногой.

Уайет: Если моя живопись чего-нибудь стоит, то только потому, что мне иногда удается показать характер родного края. Не исторический характер, а самые обыденные вещи, например, цвет этих стен в зимнее время. Все окружение сильно влияет на меня как на художника. Я не рассматривал Сезанна, не бывал в Париже. Я родился здесь и всю жизнь провел среди этих холмов. В детстве я не отличался здоровьем, может быть страдал сложной формой лодыричества, а потому бродил по полям, знакомился с соседями и фермерами и в конце концов стал неотделимой частицей здешней жизни. Мои картины органически связаны с этим краем, в чем, по-моему, их главная ценность. Для меня важно найти то, чем можно изобразить эту связь символически, а не просто нарисовать чудесный ландшафт с надвигающимися грозными тучами или же с радугой после

Авт. права: изд-ва «Американ херитедж паблишинг компани», 1961 г.

дождя. Такая картина меня не слишком интересует; мне хочется передать символику.

Вопрос: Вы долго вынашиваете замысел картины?

Ответ: Часто — да, но иной раз он приходит ко мне неожиданно. Порой в тот момент, когда я впервые что-то вижу. Но идея может прийти и неделями позже. Когда это случается, меня охватывает странное, почти абстрактное волнение, выливающееся в формы и оттенки цветов.

В. Часто ли вы меняете первоначальный замысел настолько, что картина в окончательной форме не имеет к нему видимого отношения?

О. Только в том случае, когда в картине концентрируется сущность того, что я искал вначале. Однажды я работал над зимним ландшафтом бурых пенсильванских холмов. Я ощущал древность одного из них и простыми мазками старался передать его возраст. Я трудился над картиной месяца полтора, когда в студию зашел мой сынишка Ники. Он часто сюда заходит по дороге из школы. Не снимая куртки, Ники уселся в углу и о чем-то задумался. Он у меня мечтатель. Я взглянул на него, и внезапно его голова показалась мне выразительнее холмов. Тут я подумал: «Холмы стоят здесь целую вечность. А мальчик сейчас уйдет, а с ним уйдет и красота». Я начал писать его портрет поверх изображения холмов, хотя уже трудился над ними столько долгих недель.

В. Значит, вы полагаетесь на внезапность момента, на вдохновение?

О. Не говорите мне о вдохновении! Я жду его месяцами, мучаюсь, не пишу ничего. «Почему бы вам не поехать путешествовать?» — советуют мне. Я, конечно, никуда не еду, все советы отвергаю. Вдруг, упаси Боже, вдохновение застанет меня врасплох! Если я займусь чем другим, я могу не уловить этого момента.

В. Вам не удается искусственно создать такой момент, например, заранее подготовить объекты, соответственно их разместить?

О. Я никогда ничего не подготавливаю. Многие думают, что я хожу и высматриваю стоящие зарисовки места. Мне это не по душе, я даже ничего не меняю, чтобы получилось красивее. Стоит зародиться идее — и я по возможности точно передаю ее. Если на картине что-нибудь выделяется или исчезает, то сделано это совершенно бессознательно. Все передать невозможно.

В. Чем вы пишете?

О. Темпераой. Меня этому научил мой зять Питер Хэрд. Он показал мне все технические приемы: как смешивать эмульсию, как добавлять сухие краски.

В. На чем вы пишете?

О. Я пишу на панелях из прессованных опилок. Панели покрываются четырьмя или пятью слоями гипса с желатином и затем обрабатываются наждачной бумагой. Словом, подражаю старым флорентинцам, только они брали доски за основу. Доски, конечно, хуже наших панелей — они высыхают и трескаются. Темпера сохнет полгода, и вы можете себе представить, насколько прочно она затем держится. Вы ведь знаете, как разбитое яйцо присыхает к тарелке? Потому-то я и пользуюсь темперой. Замечательная краска. Конечно, не для каждого художника. Ни Рембрандту, ни Джексону Поллоку не удалось бы с ее помощью добиться своей бездонной черноты. Темпера хороша для стен этой комнаты, осинового гнезда или улья. В ней есть какая-то пыльная красота.

В. Говорят, темперой писать труднее, чем маслом?

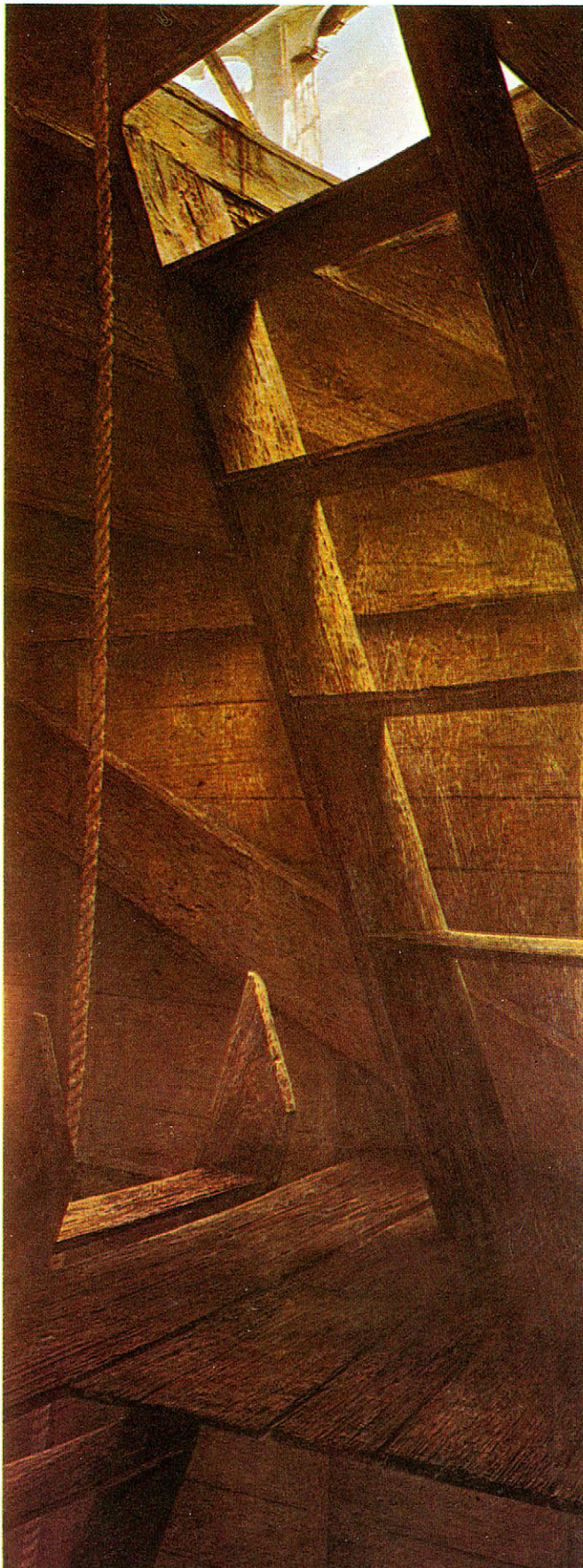
О. Я бы не сказал, что работать темперой труднее, но нужно много терпения, чтобы добиться желаемой «толщины». Это — не акварель, где эффект достигается одним мазком. Темпера слишком жидкая.

В. Как вы знаете, когда та или другая картина закончена?

О. Я рисую и перерисовываю. Люди хвалят мой рисунок, а я считаю, что он у меня получается прескверно, мне постоянно приходится с ним бороться. Я пишу сотни картин, но очень немногие покидают мою студию. Большинство



АРТУР КЛИВЛЕНД, темпера, 1946 г. 79 × 108 см.



НА КОЛОКОЛЬНЕ, темпера, 1951 г. 29 × 73 см.

картин просто не получается. У меня никогда еще не было чувства, что я действительно закончил картину. Мне все время хочется над ней еще поработать или совсем ее переделать. В конце концов я выдыхаюсь. Я так устаю, что на картину и смотреть противно.

В. Это, должно быть, облегчает вам расставание с картинами. Вы скучаете по ним?

О. Я бы не сказал. Мне кажется, что сам объект я осежаю много отчетливее, чем в состоянии его изобразить. Образ, который формируется в голове перед началом работы, мне никогда не удается передать полностью. Некоторые ощущения мне было бы приятно снова пережить при виде картин, написанных под влиянием этих чувств. Но обычно я бываю разочарован. В конце концов я лишь жалею, что ощущения не остались для меня мечтой.

В. Говорит ли вам что-нибудь название картины?

О. Я стараюсь давать названия, выражающие содержание картины, но насколько успешно — не знаю. Мне кажется, что для некоторых картин было бы лучше оставаться без названий. Все же я считаю, что названия иногда придают дополнительный интерес моей работе. Например «Мир Кристины» — название правильное. Это был ее мир, и я думаю, что название раскрывает смысл картины.

В. Об этой картине много говорят. Вы действительно видели Кристину, лежащую в таком положении на поле?

О. Я работал над небольшой картиной «Семенная кукуруза» у Кристины Олсон. Ветер гулял по чердаку, колыхались развешанные початки. Работа шла к концу, и вдруг что-то побудило меня выглянуть из слухового окна. Я увидел Кристину, ползущую по полю. Как вы знаете, она инвалид. В глаза мне бросилось изумительно розовое платье, напомнившее мне высохшую скорлупу омара на пляже в Новой Англии. Картина сохранилась у меня в голове, когда я вернулся к работе. В тот же вечер я сделал набросок карандашом.

В. Скажите, пожалуйста, в чем привлекательность этой картины, сделавшая ее столь популярной?

О. Сказать трудно. В этой фигуре я чувствовал одиночество, возможно такое же, какое сам ощущал в детстве. Ее переживания и мои переплетаются. В том-то и дело: ведь на картине передаешь собственные эмоции. Возьмите, к примеру, картину мальчика у дверей сарая [см. обложку журнала]. По существу это автопортрет. В детстве мы часто играли в этом сарае. И раз, возвращаясь туманным вечером из Кушинга, я увидел там мальчика. Увидел его в зеркальце надо мной. Ехать мне оставалось еще полмили. Я отвез жену и сыновей домой, взял бумагу и поспешил назад. Мальчик все еще играл, и я его попросил мне позировать. Во время моих зарисовок я пережил интересную минуту. Мальчик был из многодетной семьи. Его мать недавно умерла, а отец запил. Участь детей была не из легких, им самим приходилось заботиться о себе. Я не знал, что в сарае спал пьяный отец. Вдруг пьяный проснулся, и я увидел, как он поднимается с сена. За спиной мальчика, в полной темноте появился широко разинутый беззубый рот, вздохмаченные, все в сене волосы, словом, — страшное привидение.

В. О ваших картинах часто говорят, что они проникнуты меланхолией, чувством одиночества и даже мрачности. Вы сознательно придаете эти настроения картинам или вы нарочно подыскиваете такие сюжеты?

О. Я весьма скептически отношусь к «настроению» картины, если это «настроение» придает ей сознательно. В одной журнальной статье меня как-то назвали «мастером настроения». Я подумал: не дай Бог мне стать «мастером настроения», уж лучше меня пристрелить. Никто не может быть «мастером настроения».

В. Когда вы приступаете к картине, что вам менее всего нравится в процессе писания?

О. Труднее всего обуздать волнение в начале работы. Темпера требует много времени. Сперва я пишу как акварелью и затем постепенно придаю рельефность. Тогда и начинается настоящая внутренняя борьба: как поддержать вспыхнувшее пламя (и в то же время сделать картину

простой и мощной), не становясь заумным? Стараешься передать самую суть, что, по-моему, труднее всего. Я делаю сотни набросков, рисую объект во всех возможных, а порой и невозможных позах. . . Неудивительно, что многим художникам, а особенно современным, два дня работы над картиной кажутся месяцами.

В. Как вы решаете, какой именно набросок вы хотите взять в основу будущей картины?

О. Просто внутренним чутьем. Что это за чувство, сказать не могу, и положиться на него не всегда могу, но обычно оно приходит. Иногда ставлю рисунок вверх ногами, прислоняю к стене и сужу по форме. Порой мне достаточно одной линии на чистом листе бумаги — и я уже знаю, правильная ли она и вызывает ли желаемое чувство.

В. Вы когда-либо пользуетесь фотоснимками?

О. Моя работа не имеет ничего общего с фотографией. Меня спрашивают, пользуюсь ли я фотоаппаратом? Нет,

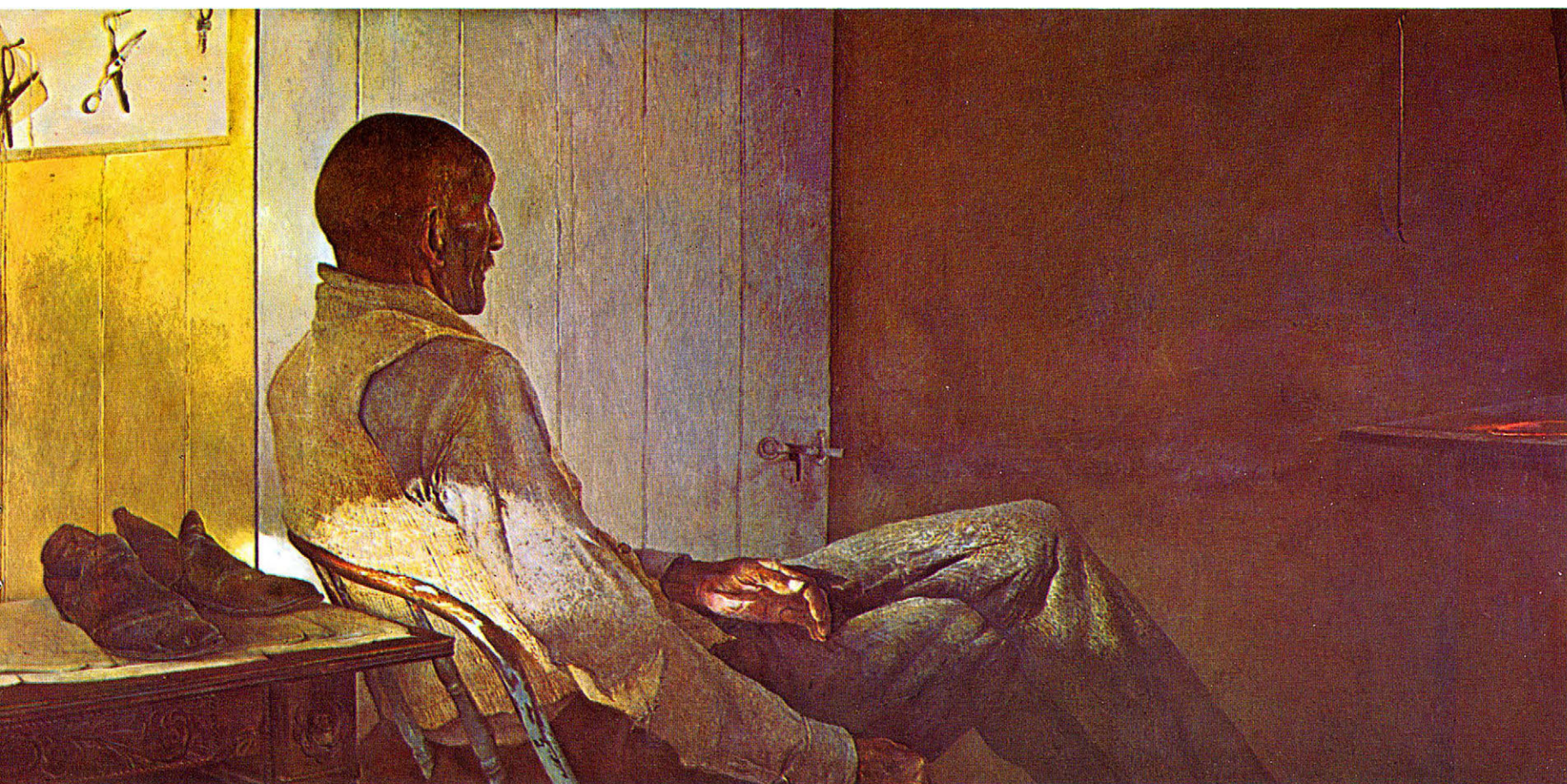
ты пойдешь, но я хочу, чтобы ты знал основы, знал, как изобразить фигуру в движении, лошадей и других животных, и хочу, чтобы это крепко засело в твоей голове». Конечно, он был прав.

В. Ваш отец критиковал вас в процессе работы?

О. Своих неоконченных картин я ему не показывал. И не сожалею: мне хотелось узнать, чего я могу добиться самостоятельно. Отец был волевой человек, его видимо раздражало, что я не давал критиковать этапы моей работы. Но мне хотелось знать, на что я способен без его помощи. Однако, я всегда относился с большим уважением к его суждениям.

В. Что он больше всего критиковал в вашей работе?

О. Трудно сказать. Иной раз его беспокоила моя палитра. Он говорил, что у меня недостаточно сочные краски. Но я ведь к этому и не стремился. Такие замечания слышишь, когда пишешь по заказу портрет: «Очень мило, но нельзя



ДЖЕНТЛЬМЕН, темпера, 1959 г. 122 × 60 см.

я его презираю. И обращаться с ним не умею. На моем последнем снимке ничего не вышло, кроме ног человека.

В. Начиная писать картину, вы прислушиваетесь к советам других?

О. Я никогда никому не показываю начатых работ. Никто не знает, что я делаю. Когда что-то уже намечается, в студию иногда заглядывает жена. Но кроме нее я туда никого не пускаю. Если мое произведение видят многие, мне кажется, что все кончено и занавес опускается. Я уже чувствую себя связанным. Мне всегда хочется быть свободным: хочу — замажу нарисованное, хочу — его уничтожу. Но если кто-нибудь войдет в студию и воскликнет: «Замечательно!» — начинаешь сомневаться, продолжаешь рисовать по вкусу пришельца, и картина остается.

В. Вы всегда работали таким образом, ни с кем не советуясь, по секрету от других?

О. Пожалуй, с того времени, как я перестал работать с отцом и начал писать самостоятельно.

В. Ваш отец был наверно строгим учителем?

О. Он придавал большое значение рисунку и отвергал маньеризмы. Отец никогда не обучал меня своим методам. Может быть, потому мои картины мало похожи на его. Он говорил: «Мне абсолютно безразлично, каким путем



МИР КРИСТИНЫ, темпера, 1948 г. 82 × 121 см.



ПОЛЕНО, акварель, 1958 г. 54 × 34 см.

ли немного подрумянить щеки? Нельзя ли немножко оживить краски?»

В. Наверно из-за таких замечаний вы и воздерживаетесь писать портреты по заказу?

О. Отчасти. Но главным образом из-за элемента принуждения, неизбежного при заказах. Не случайно те немногие портреты, которые я писал по заказу, ужасны. Я чувствую себя как в клетке.

В. Вы написали портрет Президента Эйзенхауэра для обложки журнала «Тайм»?

О. В том-то и дело. Я не мог избежать заказа. Но больше не попадусь на эту удочку. Лично мне очень нравится Президент Эйзенхауэр. Я приятно провел с ним пять дней, и он очень интересовался моей работой. В нем много шарма, и мне хотелось написать хороший портрет. Меня попросили написать портрет Роберта Фроста. Я большой поклонник его стихов, — он несомненно один из величайших поэтов Америки, и даже мира, — но я вежливо отказался, сказал ему, что свои чувства к нему и его работе лучше передам, рисуя ландшафты Новой Англии, чем изображая его черты, его развевающиеся седые волосы. Кое-кто из его друзей за него обиделся, но сам поэт отлично меня понял.

В. Должен ли художник считаться с запросами публики?

О. Есть определенный тип картин, который публика требует от каждого художника с установившейся репутацией, но я достаточно извращен, чтобы такого рода картин не писать. Повторять вещь — бессмысленно. Кое-кто меня просил изобразить его на картине вроде «Мира Кристины», поместив его фигуру в поле и т. п. С моей точки зрения, это святотатство.

В. Вы следите за работой своих современников? Как насчет абстрактных экспрессионистов?

О. Мне нравится, что они так полны жизни, и это я готов у них позаимствовать. Признаться, мне безразлично, является ли картина предметной или чисто абстрактной. Это несущественно. Картина либо хороша, либо плоха. Я иду своим путем, потому что, по-моему, абстракция хороша только до известной степени. Осмотр целой выставки нагоняет на меня скуку. Почему мы не можем создавать нечто большее? Разве нельзя посмотреть на картину и почувствовать не только абстрактный пыл, но и еще что-нибудь? Мне кажется, что в живописи должно быть нечто большее, чем, скажем, в раскраске старых стен этой комнаты. В пятидесятые годы абстрактное искусство господствовало. Но я не могу себе представить, что через четверста лет люди будут преклоняться перед некоторыми из этих абстракций. Я говорю о тех, которые в моих глазах остаются раскрашенными поверхностями. Есть, конечно, и другие, обладающие ценными качествами.

В. Например?

О. Мне очень нравятся работы Брака. Я думаю, что у него превосходные краски, изумительные зеленые тона, и вообще в нем чувствуется что-то свежее. Мне нравится Пикассо, особенно ранний. Также Франц Клайн, — меня привлекает игра его черных оттенков. Джексон Поллок создал чудесный эффект ткани. Его переплетающиеся краски напоминают мне замечательные ковры. Действительно хороший Поллок, по-моему, вполне консервативен в своей красоте. Пожалуй, его вещи как-то связаны с прошлым.

В. Как вы думаете, с приобретением опыта ваши работы улучшаются?

О. Пойдем другим путем: я думаю, что сюжет — моя самая слабая сторона. Ему я уделяю слишком много места. Если я в конце концов стану действительно стоящим художником, то только когда откажусь от сюжета.

В. Какие же это будут картины?

О. Это будут картины без подсобной бутафории. Конечно, объекты и темы в них останутся, но бутафории не будет. Чем лучше художник, тем меньше он нуждается в бутафории.

В. Что вы понимаете под «бутафорией»?

О. Возьмите к примеру «Крестину». Эта картина очень драматичная, она заставляет вас переживать то, что чувствовал я, когда писал ее. Я целиком в нее ушел. Но может быть, мне следовало изобразить только поле без Крестины и заставить вас почувствовать ее присутствие. Пожалуй, это звучит чересчур заумно, однако к такой живописи я и стремлюсь. Рембрандтовский офицер в шлеме великолепен не из-за сюжета, а из-за совсем особенного освещения. В этом-то и есть разница между иллюстрацией и настоящей картиной. Конечно и объект играет важную роль, но, кажется мне, мои картины перенасыщены ими, и я уделяю им слишком много внимания. Относясь к своей работе строго и честно, я должен признаться, что именно эта перенасыщенность и делает мои картины привлекательными, особенно для тех, кто вовсе не понимает искусства и получает удовольствие от натуралистического изображения предметов. Им нравится, когда охотничья собака кажется вот-вот залает, начнет прыгать, грызть кости. Это не значит, что я отрицаю объекты. Но я думаю, что человек в состоянии посмотреть на чистое небо и все же увидеть в нем многое. Художник может изобразить совершенно белую поверхность — хотя я, пожалуй, захожу слишком далеко — и придать ей известные качества с помощью тончайших оттенков белого.

В. Марк Ротко как раз этим и занимается.

О. Именно! И он должен это постоянно чувствовать. Подойдет другой человек и ничего не ощутит, картина ему покажется пустым полотном.

В. А сами вы пытались когда-либо совершенно отказаться от сюжета? Хотя бы в виде эксперимента?

О. О да. У меня есть большая картина, которую я назвал «Снегопад» — всего лишь поле и надвигающиеся облака. Все, что в ней есть, это тени.

В. Картина «Бухта на реке» также кажется вовсе лишенной объектов?

О. Хороший пример. По правде говоря, я было попытался нарисовать на ней цаплю, одну из тех высоких, чудесных птиц, что прилетают в Мэн. Я приходил к бухте и, поджидая, стоял неподвижно часами. Приходил не один — с женой Бетси или одним из сыновей. Говорят, что цапли не умеют считать, и если приходят двое, а затем один уходит, они думают, что ушли все. Забавно? Но я никогда не мог подойти к ним достаточно близко. Одно движение — и они улетали. А я все продолжал надеяться. Как я вам уже говорил, когда дело доходит до писания картины, я становлюсь неменяемым: идея меня захватывает, я ее вынашиваю, хочу воспроизвести — и не могу. Порой казалось, что сам становлюсь птицей, стараюсь подняться в воздух. Наконец, как будто взлетел, посмотрел вниз. Все сконцентрировалось на простейшем, на птичьих следах. Я видел следы так же, как видят сами цапли. Вы меня понимаете? В итоге, я воспроизвел не самый объект, а его сущность. Оказалось, птицы мне не были нужны.

В. Для вас, вероятно, было бы крайне трудно работать в Нью-Йорке?

О. О да, да, и объяснить это почти невозможно. Меня спрашивают, почему я не съезжу в Италию, где каменные стены вдвое лучше, чем здесь в Пенсильвании. Но для меня дело не в этом. Я знаю, что, например, в округе Ланкастер природа гораздо живописнее. Но мне она ничего не говорит. Я могу поглядеть, высказать свое восхищение — и на том дело кончится. Вероятно, это большой мой недостаток. Но я надеюсь, что в этом есть и достоинства. Не знаю, не могу сказать. ▼



НАД ПРОЛИВОМ, темпера, 1960 г. 82 × 122 см.



ЛЕТНЕЕ ПОЛОВОДЬЕ, темпера, 1942 г. 86 × 64 см.