



Том Бирченоф

## Аршил Горки: живописец собственной легенды

Уже более 60 лет прошло после преждевременной смерти Аршила Горки, но интерес к нему не ослабевает. Только за последнее десятилетие увидели свет три новые книги о художнике – одном из главных предшественников абстрактного экспрессионизма в Америке, творчество которого рассматривается как «связующее звено» между искусством Нового Света 1940-х годов и европейскими художественными течениями первой трети прошлого века. Ретроспективная выставка произведений Горки, открывшаяся в Музее искусств в Филадельфии в октябре 2009 года, весной 2010-го переехала в лондонскую Галерею Тейт Модерн, а затем в лос-анджелесский Музей современного искусства. Там она продлится до сентября, завершив, таким образом, «турне», которое по любым меркам можно назвать весьма внушительным и масштабным.

А.Горки работает над настенной росписью «Работа в поле» для здания администрации Ньюаркского аэропорта. 1936  
Коллекция Маро Горки и Мэтью Спендлера

Gorky at work on *Activities on the Field*, his mural for the Newark Airport Administration Building. 1936  
New York Federal Art Project.  
Photo: Collection Maro Gorky and Matthew Spender



◀ *Водопад*. 1943  
Холст, масло  
154 × 113  
Галерея Тейт Модерн, Лондон. Приобретено при поддержке Друзей Галереи Тейт Модерн в 1971 году  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

◀ *Waterfall*. 1943  
Oil on canvas  
154 × 113 cm  
Tate Modern, London  
Purchased with assistance from the Friends of the Tate Gallery 1971  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

Эмблема выставки – картина «Художник с матерью». Именно этот двойной портрет смотрит на зрителей с рекламного плаката, вполне закономерно апеллируя к теме семейных корней художника. Горки родился около 1904 года (точная дата неизвестна) на южном берегу озера Ван в Турции, в районе, населенном преимущественно армянами. Шестнадцатью годами позже он приехал в Соединенные Штаты, где постепенно прославился как художник. В 1924 году Восданик Адоян – таковы его настоящие имя и фамилия – начал подписывать свои первые картины псевдонимом Аршил Горки, и именно под этим именем он

известен сегодня. Смена имени и фамилии – шаг символический для эмигранта, стремившегося начать жизнь заново. Намеки художника на родство со знаменитым российским писателем Максимом Горьким, равно как и утверждения о том, что он несколько лет ходил в школу в России и в Грузии, не имеют под собой никакой фактологической основы.

В пору юности Восданика вокруг него и его народа бушевали исторические бури, и весьма вероятно, что такая стратегия – скрыть свое прежнее «я» и создать новое – достаточно типична для людей, чье прошлое было омрачено печальными и болезненными вос-

поминаниями (однако нельзя не признать, что члены армянской диаспоры чаще всего не одобряли такого отказа). Будущий художник был средним из трех детей. Семья жила в сельской местности, отсюда соответствующие мотивы (цветы и сады), которые буквально пронизывают все его творчество. Также проникнуты детскими и юношескими воспоминаниями его письма. Иммиграция и разлука стали частью семейной истории с самых ранних лет мальчика. Отец – Сетрак – уехал работать в Америку, когда сыну было четыре года, они вновь встретились только в 1920 году.

Воспитанием Восданика занималась главным образом его мать Шушан. Она же познакомила сына с художественными традициями. Один из ее родственников служил священником в построенной в X веке церкви Святого Креста на острове Ахтамар, что на озере Ван, и мальчик наверняка видел удивительные настенные росписи и резной каменный декор этого храма – часть огромного наследия некогда великой армянской культуры (в ту пору, к сожалению, мало кто заботилась его судьба и сохранность).

В 1910 году семья переехала в Ван – главный город провинции. Два года спустя восьмилетний Восданик сфотографировался с матерью в одном из местных фотоателье, снимок отправили отцу, жившему тогда на Род-Айленде. Тот в свою очередь тоже сфотографировался и отослал свой портрет родным в Турцию. Запечатленные на обеих фотографиях (особенно отец)

Tom Birchenough

## Arshile Gorky: A Summation Too Soon

More than 60 years after his early death, the work of Arshile Gorky continues to be reassessed: the last decade alone has seen the appearance of three new biographies of a figure who is now seen as one of the key forerunners of Abstract Expressionism in America, and a “bridge” between earlier European directions and the New World in the 1940s. A major retrospective exhibition of the artist opened at the Philadelphia Museum of Art in October 2009, before transferring to Tate Modern in London over the Spring, and will close this September at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles – by any standards, an impressive “tour” for such an artistic project.

*Груши, персики и кувшин.* 1928  
Холст, масло  
43 × 60  
Частное собрание  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York



*Pears, Peaches, and Pitcher.* 1928  
Oil on canvas  
43 × 60 cm  
Private collection  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

The exhibition's poster image, Gorky's “The Artist and His Mother” in the version dated from 1926 to 1936, rightly brings our attention squarely back to Gorky's origins. He was born about 1904 – the exact date remains unknown – on the southern shore of Lake Van in Armenian Turkey; 16 years later he reached the United States, where he would quickly establish himself as an artist. His birth name was Vosdanig Adoian, but he began to sign his first pictures in 1924 by the name by which we now know him, Arshile Gorky. It was a gesture that would prove symbolic for an immigrant trying to assert a new identity in a new country: his own

suggestions and claims that he was related to the well-known Russian writer Maxim Gorky, or that he had been partly educated in Russia and Georgia, had no grounding in historical fact.

His early years were troubled by the forces of history affecting him and his nation alike, and such a strategy – the concealment of an old identity, and the construction of a new one – has been seen as not untypical in figures for whom the past brought back vulnerable and painful memories (though it earned the disapproval of other members of the Armenian diaspora in the artist's lifetime). Vosdanig was the middle child of three born into a

family then living in the country, and rural motifs, such as orchards and flowers, recur in different forms throughout his work (as they do in his letters). Migration and separation would be part of his family life from an early age: his father Setrag went to work in America when Gorky was four, and the artist would not see him again until his own arrival in New York in 1920.

His mother Shushan thus played a crucial role in his upbringing, including his introduction to art and artistic traditions: among her relations were priests at the Church of the Holy Cross on the Island of Akhtamar on Lake Van, and he is certain to have seen the distinctive paintings and stone carvings there, among the many remains (by then, sadly, often neglected) of the once great Armenian culture. In 1910 the family moved to the provincial capital of Van, where two years later the eight-year-old Vosdanig would be photographed with his mother in a city photographic studio; the image was dispatched to his father, who had by then settled in Rhode Island, and had sent his own studio photograph back to his family from the United States. Both images (especially the father's) make their sitters appear grander, and we assume more prosperous, than may well have been the case.

It is likely that Shushan had sent the photograph of herself with her son at least partly as a reminder of the family's existence, and to encourage her husband to proceed with his plans eventually to reunite the family in America. It was only after his own arrival in America that Gorky rediscovered the photograph among his father's possessions there – by

which time it was already a remnant of a past life, one that had by then vanished completely. The impact of World War I and the following Armenian genocide would change forever the world in which the Adoians had lived; it sent a huge number into exile, taking with them their Armenian identities, both cultural and personal. In the summer of 1915 the Adoian family fled from Van to Yerevan, passing through the religious centre of Ejmiadzin along the way, where the artist saw more of his national history in its remarkable churches. Survival in Yerevan proved difficult but possible, and the young man continued his education, while his elder sister was sent on with relatives to America. However, the impact of the Bolshevik revolution, which triggered Armenia's short-lived declaration of independence, and equally that of failed harvests and resulting famine, would be catastrophic for the family: the artist's mother Shushan died of starvation in March 1919, and it was only a combination of providence, resilience and help from relatives that meant that Adoian-Gorky and his younger sister Vartoosh were able to escape as refugees through Georgia to Constantinople, where they spent four months before sailing to New York.

Symbolic tribute to his family, and a remembrance of these terrible times that were so crucial in Gorky's development as an artist, could be seen in the exhibition gallery, half way through the course of the new show, collecting together both pictures of the artist and his mother; the second, much paler in its colours, but nevertheless very close to its prototype, is dated from the same year of commencement, 1926, but apparently completed as late as 1942 (if the word “completion” is indeed accurate for such a continual re-worker of his canvases). They are the culmination of his figurative work – “realistic” hardly seems an adequate description – characterized by their blocks of colour, frontal and hieratic perspectives, distinctively unfinished hands, and a smooth, flattened finish that resulted from Gorky's laborious (and thus, time-consuming) scraping back of earlier paint layers. The two works were hung alongside others in the same style, among them two dating from 1937, Gorky's own “Self-portrait” and “Portrait of Master Bill”, of his friend Willem de Kooning, the Dutch-born artist with whom Gorky would be connected for the rest of his life, not least in the school that would come to be known as Abstract Expressionism.

Gorky's path to becoming a practising artist was rapid. He enrolled at the New School of Design in Boston in 1922 at the age of 18, and soon moved on to working there as a teaching assistant. He visited Boston's museums frequently, teaching himself from what he saw on his visits, as well becoming an avid reader of art periodicals; unlike many of his contemporaries,

*Художник с матерью*  
1926–1936  
Холст, масло  
152,4 × 127  
Музей американского искусства Уитни  
Дар Джульена Леви Маро и Наташе Горки в память об их отце  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

*The Artist and His Mother.* 1926–1936  
Oil on canvas  
152.4 × 127 cm  
Whitney Museum of American Art, New York  
Gift of Julien Levy for Maro and Natasha Gorky in memory of their father  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York



*А.Горки с матерью*  
Ван, Турция. 1912  
Фотография  
Собственность Брюса Берберяна

*Gorky and his mother*  
Van city,  
Turkish Armenia. 1912  
Photo  
Courtesy of Dr. Bruce Berberian





*Автопортрет.* 1937  
Холст, масло  
139,7 × 60,7  
Частное собрание  
Находится на хранении  
в Национальной галерее  
искусств, Вашингтон  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York

*Self-portrait.* 1937  
Oil on canvas  
139.7 × 60.7 cm  
Private collection  
On long-term loan  
to the National Gallery  
of Art, Washington, image  
courtesy of the Board  
of Trustees, National  
Gallery of Art, Washington  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York

he never visited France, and his knowledge of artistic movements there was absorbed from publications as well as, later, from personal meetings. In 1924 Gorky transferred to New York, where he taught at the sister institution of the Boston school (among his pupils there was another future Abstract Expressionist, Mark Rothko). Moving on to the city's Grand Central School of Art in 1925, he was appointed a member of staff there in the following year. Only six years after his arrival in the New World, he was confirmed as an artist, and his situation appeared reasonably stable. In 1927, already becoming acquainted with many of the better-known artists in the city, he moved to a sizable studio on Washington Square.

His assimilation of contemporary art was effectively auto-didactic, and he immersed himself in the work, first and most notably, of Cézanne. Gorky's description of this process, dating from 1932 and confirmed by his subsequent gallerist Julien Levy, has become famous: "I was *with* Cézanne for a long time, and now naturally I am *with* Picasso." His "Pears, Peaches, and Pitcher" is as perfect a tribute to Cézanne's art as any — not, it should be noted, an attempt to copy the older artist, but rather to explore his practise, to immerse himself (something in the manner of a pupil to his teacher) deeply *in* the work.

New York itself was a city increasingly engaging with contemporary art — the Museum of Modern Art opened there in

1929 (Gorky would show three works in an exhibition of young artists there the following year). The collection of Albert E. Gallatin opened at the same time as part of New York University, close to Gorky's studio, as the Gallery of Living Art (this collection was finally donated to the Philadelphia Museum of Art — thus visitors to the first stopping-place of the Arshile Gorky retrospective had the chance to see the artist's own work alongside pieces which he had first seen in the Gallery of Living Art). Later points of inspiration, as well of course as Picasso, included Miro, Leger, and de Chirico, with the last artist's example particularly evident in the "Nighttime, Enigma and Nostalgia" series of drawings dating from 1931 onwards. By now Gorky was adding in elements that are more purely his own, as well as confirming his expertise as a master draughtsman.

Gorky's reversion to drawing after his earlier work in oils was at least partly the result of economies forced on him by the consequences of the 1929 financial crash and subsequent Great Depression. Though not yet an American citizen (he would become one only in 1939), Gorky became part of various of the New Deal's public works art projects from 1933 onwards, most notably the Works Progress Administration's Federal Arts Project where he was engaged as a muralist. His most important mural project was for Newark Airport — the work there was hardly well received, and much did not survive the 1940s — but we can see the effect of these experiments with scale, as well as associated moves towards partial abstract forms, in paintings like "Organization", dated 1933-1936.

Such public works aside, Gorky continued through the later 1930s with two notable series, known as the "Khorkom" and "Garden in Sochi" paintings, which he would continue through until around 1943. The first refers to the name of the place of the artist's birth around Lake Van, the second to the Black Sea town (which Gorky had never visited), but both became more generalised "poetic" locations for his artistic imagination anchored in rural settings. They draw, to different degrees, on visual associations from his childhood, which Gorky was ready to put into words. At the request of a curator, he described the imagery that runs behind the "Garden in Sochi" images: "My father had a little garden with a few apple trees which had retired from giving fruit. There was a ground constantly in shade where grew incalculable amounts of wild carrots, and porcupines had made their nests. There was a blue rock half buried in the black earth with a few patches of moss placed here and there like fallen clouds."

The detail and sharpness of the memory is striking, yet it is *association* working here in a free manner that runs through these pictures, rather than any-

выглядят более представительными и, пожалуй, более преуспевающими, чем они были на самом деле. Не исключено, что Шушан послала мужу свой фотопортрет с сыном отчасти для того, чтобы напомнить ему о существовании семьи, а также в надежде, что это подтолкнет Сетрака к активным действиям по осуществлению плана их воссоединения в Америке. Горки обнаружил снимок только после приезда в США, перебирая отцовские вещи, которые к тому времени стали не более чем осколками прежней жизни.

Первая мировая война и последовавший за ней геноцид армян полностью изменили мир, в котором жила семья Адоян и их соседи. Многие армяне были вынуждены покинуть свои дома, «унося» с собой этническую самобытность, национальную культуру и, конечно, собственную идентичность. Летом 1915 года семья Адоян бежала из Вана в Ереван через Эчмиадзин, в храмах которого будущий художник познакомился с новыми для него образцами национальной истории и культуры. Хоть и не без труда, но семья сумела устроиться в Ереване. Старшую дочь отправили к родственникам в Америку, а юноша продолжил учебу. Однако дальнейшие события — большевистская революция, после которой Армения объявила независимость, а также неурожай и голод — стали для семьи катастрофой. Шушан умерла от истощения в марте 1919 года, и лишь благодаря провидению, а также собственному упорству и помощи со стороны родственников Адоян-Горки и его младшая сестра Вартуш смогли бежать через Грузию в Константинополь, а оттуда четыре месяца спустя отплыть в Нью-Йорк.

В зале, расположенном в середине экспозиции, выставлены два полотна, на которых художник запечатлел себя с матерью — это дань уважения семье Аршила Горки и напоминание об ужасных событиях, сыгравших столь важную роль в его становлении. Картины схожи между собой и начаты почти одновременно — в 1926 году. Однако одна из них выполнена в более бледных тонах и, судя по всему, была завершена лишь в 1942-м, если, конечно, слово «завершение» применимо к полотнам художника, постоянно их дорабатывавшего. В этих портретах достигли зенита фигуративные (вряд ли их можно назвать реалистическими) тенденции в его творчестве, выразившиеся в использовании цветочных блоков, фронтальной и иератической перспективы, явно незавершенном изображении рук, а также в гладком и плоскостном письме, которое являлось результатом того, что Горки тщательно и подолгу соскабливал ранние красочные слои. Эти два произведения экспонируются в окружении других, выполненных в том же стиле работ, включая две картины 1937 года: автопортрет художника и «Портрет мас-

*Женщина с палитрой.* 1927  
Холст, масло  
136 × 95  
Музей искусств  
в Филадельфии  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York

*Woman with Palette.* 1927  
Oil on canvas  
136 × 95 cm  
Philadelphia Museum of Art  
Purchased with funds  
(by exchange) from the  
bequest of Henrietta Myers  
Miller and with proceeds  
from the sale of other deac-  
cessioned works of art  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York



тера Билла». Мастер Билл — не кто иной, как друг Аршила художник Виллем де Кунинг родом из Голландии. С ним Горки был связан не только дружескими, но и творческими узами в рамках зарождавшегося направления в искусстве, которое получило название «абстрактный экспрессионизм».

Горки быстро стал профессиональным художником. В 1922 году в 18-летнем возрасте он поступил в Новую школу дизайна в Бостоне, а вскоре после ее окончания стал работать там же помощником преподавателя. Он регулярно посещал бостонские музеи, учился на увиденных там образцах и запоем читал журналы по искусству. В отличие от многих современников, Горки ни разу не был во Франции и потому знакомился с разнообразными течениями во французском искусстве по публикациям, а позднее по рассказам приезжавших из Европы. В 1924 году художник перебрался в Нью-Йорк, где его вновь ожидало

преподавание, и опять в школе дизайна (среди его нью-йоркских учеников был другой яркий представитель абстрактного экспрессионизма — Марк Ротко). В 1925-м Горки перешел в Школу искусств, расположенную в здании нью-йоркского вокзала Гранд Сентрал, и в следующем году получил должность штатного преподавателя. Не прошло и шести лет после переезда Аршила в Новый Свет, а он уже занял прочное место в художественных кругах и обеспечил себе довольно сносное и стабильное существование. В 1927 году он поселился в просторной студии на площади Вашингтон Сквер и постепенно познакомился с нью-йоркскими художниками, многие из которых были к тому времени хорошо известны.

Современное искусство Горки осваивал самостоятельно, и первым художником, в чей мир он самозабвенно погрузился, стал Сезанн. В 1932 году Горки произнес на этот счет ставшую знаменитой фразу, достоверность которой подтвердил Джульен Леви —



Организация  
1933–1936  
Холст, масло  
126,4 × 152,4  
Национальная галерея  
искусств, Вашингтон  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York

Organization  
1933–1936  
Oil on canvas  
126.4 × 152.4 cm  
National Gallery of Art,  
Washington  
Ailsa Mellon Bruce Fund  
1979  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York

Сад в Сочи. 1941 ▼  
Холст, масло  
113 × 158  
Музей современного  
искусства, Нью-Йорк  
Приобретено и передано  
в дар четой Вольфганг С.  
Швабахер  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York

Garden in Sochi. 1941 ▼  
Oil on canvas  
113 × 158 cm  
The Museum of Modern Art,  
New York  
Purchase Fund and gift of  
Mr. and Mrs. Wolfgang S.  
Schwabacher (by exchange)  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights  
Society (ARS), New York



Темно-зеленая  
картина. 1948  
Холст, масло  
95.5 × 122  
Дар четы Родольф Мэйер  
де Шауэнзэ, Р.Старджиса  
и Мэрион Б.Ф. Инджерсол  
1995  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights Society  
(ARS), New York

Dark Green  
Painting. 1948  
Oil on canvas  
95.5 × 122 cm  
Gift (by exchange) of Mr. and  
Mrs. Rodolphe Meyer de  
Schauensee and R. Sturgis and  
Marion B.F. Ingersoll. 1995  
© 2010 Estate of Arshile  
Gorky/Artists Rights Society  
(ARS), New York

thing more exact; witness the fact that critics have debated whether one of the central images in the pictures is a pair of shoes, or (of all things) an Armenian instrument for churning butter. The growing influence of Surrealism in America, and in particular its associated branch of Automatism, is evident increasingly in Gorky's work, too; following the precepts of Automatism, images grew as much out of the unconscious, rather than conscious mind or memory; images that we assume may be recognisable shapes could equally be manifestations of something more abstract. The balance between these two directions, Surrealism and abstraction, would determine the art of the final decade of Gorky's life.

The retrospective exhibition gave special prominence to the artist's 1943 painting "Waterfall" – it becomes the crucial work of the last decade of Gorky's life (in the Tate Modern show it was the only painting, except for "The Artist and His Mother", that hung with *enfilade* views from other galleries). It becomes symbolic of his return to nature that would bring a new level of inspiration and energy; the sexual images, connected to both human and natural fertility, are as strong as anything in his earlier work. In 1941, Gorky set out to drive across America to San Francisco with paintings for an exhibition to be held there, accompanied by an 18-year-old journalist Agnes Magruder, whom he would marry in Nevada in September of that year (from then on, she would be known by the pet name "Mougouch").

In the summer of 1942 the couple made the first of their summer journeys from New York to the New England countryside that would so inspire Gorky's work in the years before his death. That first trip was for only two weeks, to stay with the artist Saul Schary in Connecticut, but the following year they returned to the Virginia house of Mougouch's father to spend six months – she nursed their newly-born daughter, while he worked intensely, initially with drawings. As Mougouch remembered at the end of the year: "This summer was the real release of Gorky. He was able to discover himself and what he has done is to create a world of his own but a world equal to nature, with the infinite complexities of nature and yet sweet, secretive and playful as nature is."

"Waterfall" was a case in point, with a sense of flow of movement of water running from the upper right hand corner to the centre, from which we can imagine its fall to the bottom of the canvas. And yet, do we also find two standing, embracing figures – a woman to the left, a male form holding her from the right – at the very centre of the canvas? Gorky was also working here with the painterly technique of "dripping", where he wiped off dried paint on the canvas with turpentine with a

галерист, экспонировавший впоследствии работы художника: «Я долго был с Сезанном, а теперь, совершенно естественно, я с Пикассо». Его натюрморт «Груши, персики и графин» – прекрасная вариация на тему Сезанна. Следует отметить, что в этой работе Горки не пытался копировать старшего собрата по цеху, но исследуя его практический опыт, целиком окупился в его творчество (подобно ученику, всецело поглощенному творчеством наставника).

Современное искусство завоевывало в Нью-Йорке все больший интерес среди художников и публики. Это стало особенно заметно после открытия в 1929 году Музея современного искусства (на следующий год Горки представил три картины на проходившей там выставке молодых художников). В тот же период Нью-Йоркский университет, неподалеку от которого обитал Аршил, открыл «Галерею живого искусства» с экспозицией коллекции Альберта Галлатина. Это собрание было впоследствии подарено Филадельфийскому Музею искусств, поэтому посетители ретроспективы Аршила Горки в Филадельфии могли видеть как его творения, так и те произведения, которые он сам впервые увидел в «Галерее живого искусства». Позднее источниками вдохновения для Горки, помимо Пикассо, служили Хуан Миро, Фернан Леже и Джорджо де Кирико, причем влияние последнего особенно остро чувствуется в графической серии «Ночь, тайна и ностальгия», начатой в 1931 году. К тому времени в творчестве Горки уже отчетливо зазвучали индивидуальные ноты, и он приобрел мастерство как рисовальщик.

Результат биржевого краха 1929 года и Великой депрессии отчасти объясняет, почему художник после нескольких лет живописных опытов переквалифицировался на графику и выполнение заказных работ. Хотя гражданином США Горки стал только в 1939 году, начиная с 1933-го он получал заказы в рамках различных художественных проектов, инициированных администрацией Рузвельта. Наиболее крупным из них был Федеральный культурный проект Управления общественных работ, по контракту которого художник выполнил настенные росписи. Самым заметным проектом тех лет стала роспись Ньюаркского аэропорта. Несмотря на то что она не снискала особых похвал и значительная ее часть была утрачена в 1940-е годы, в некоторых картинах Горки, – например, в «Организации» (1933–1936) – ощущаются отзвуки художественного эксперимента с довольно робкими еще устремлениями к абстрактной живописи.

Помимо государственных заказов, в конце 1930-х и примерно до 1943 года Горки работал над двумя примечательными сериями, известными как

«Хорком» и «Сад в Сочи». Первая из них получила наименование по названию деревни, расположенной неподалеку от озера Ван, в Сочи же Аршил ни разу не был, однако оба эти места стали обобщенными «поэтическими» адресами на карте его художественного воображения, сформировавшегося в сельской местности. В работе над этими картинами Горки так или иначе черпал образы из запасника детских впечатлений, причем с готовностью облекал их в слова. По просьбе одного из кураторов он поделился воспоминаниями, которыми были навеяны образы «Сада в Сочи»: «У моего отца был садик, а в нем – несколько яблонь, которые уже не плодоносили. Там был особенно затененный участок: на нем росло немыслимое количество дикой моркови и обитали дикобразы. Еще был голубой бульжник, наполовину вкопанный в чернозем и местами покрытый пятнами мха, похожими на упавшие на землю облака».

Детальность и живость этих воспоминаний производят сильное впечатление, хотя сами картины скорее выполнены как свободные ассоциации, нежели точные воспроизведения конкретных мест. Например, критики не прекращают спорить о том, что представляет собой один из ключевых образов этих полотен – то ли это паработинок, то ли приспособление для армянских деревнях приспособление для взбивания масла. В творениях Горки, равно как и в американском искусстве того периода, становится все более заметным влияние сюрреализма и его ответвления – автоматизма. Адепты

автоматизма утверждали, что художественные образы рождаются в подсознательных глубинах, а не в сознании или памяти. Образы, которые, на первый взгляд, напоминают нам знакомые вещи, могут в равной степени казаться проявлением чего-то более абстрактного. Равновесие между этими двумя направлениями – сюрреализмом и абстракционизмом – и определило творческий путь художника в последнее десятилетие его жизни.

В 1941 году Горки на машине поехал в Сан-Франциско, взяв с собой работы для открывавшейся там выставки. Его сопровождала 18-летняя журналистка Агнес Магрудер, с которой он в сентябре того же года оформил брак в Неваде (с той поры за ней закрепилось ласковое прозвище «Мугуш»).

В 1942 году чета впервые провела лето в сельской местности в Новой Англии – этот край стал щедрым источником вдохновения для Горки в последние годы его жизни. Супруги пробыли в Коннектикуте лишь две недели, воспользовавшись гостеприимством художника Сола Шари. В следующем году они провели шесть месяцев в Вирджинии, в доме отца Агнес. Молодая жена нянчила новорожденную дочь, а Горки напряженно работал в графике и живописи. Мугуш вспоминала: «Этим летом Горки целиком раскрепостился. Он смог обрести себя и создать свой мир – абсолютно индивидуальный, но адекватный природе во всей ее безграничной сложности и в то же время сладостный, скрытный и игривый, как она сама».



*Обручение I.* 1947  
Бумага, масло  
129,5 × 101,6  
Музей современного искусства, Лос-Анджелес  
Коллекция Риты и Тафта Шрайбер  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

*Betrothal I.* 1947  
Oil on paper  
129.5 × 101.6 cm  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles  
The Rita and Taft Schreiber Collection  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

cloth (it can be seen in the bottom right hand quarter of the picture), leaving the drips visible, a notable departure from his previous practise of building up layers of paint with great care.

For Gorky the years immediately following America's entering World War II in 1941 appear almost pastoral within the context of wider world events, but these too would directly affect his own small working milieu. The Nazi invasion of France was the final point in a process evident from the years that had immediately preceded it, namely the relocation of significant figures from the European artistic community to the New World, in particular New York (the American critic Harold

Rosenberg, an early advocate of Gorky's work, caught the phenomenon in his 1940 essay "The Fall of Paris").

The growth of Surrealism in North America was one such factor, with its associated influence on American artists; the movement had clearly been growing in prominence before the war, with the first exhibition by Salvador Dali held in 1934 by Gorky's future gallerist Julien Levy — Dali and his wife Gala moved to America for eight years from 1940 — as well as the Museum of Modern Art 1936 show of "Fantastic Art, Dada, Surrealism". In Gorky's immediate life the most significant new figure was André Breton, whom the artist first met in 1944; they became

close, and Breton would suggest the sometimes mysterious titles of some of the artist's remarkable works of this period, like his "The Liver Is the Cock's Comb" from 1943-1944.

The first of Gorky's four exhibitions at the Levy gallery took place in early 1945, and despite severe problems with his health over the years, the fourth (and final) show there in March 1948, would earn him the praise from critic Clement Greenberg that has so coloured his posthumous reception. "Gorky at last arrives at himself and takes his place — awaiting him now for almost 20 years — among the very few contemporary American painters whose work is of more than national importance," Greenberg wrote. "Gorky, in my opinion, has still to paint his greatest pictures. Meanwhile he is already the equal of any painter of his own generation anywhere."

It proved an all too tantalising qualification: within four months, Arshile Gorky was dead. The final years of his life had brought one disaster after another: a fire in January 1946 at the Connecticut studio he had been working in destroyed almost a year's work; diagnosed with cancer of the intestine around the same time, the artist came through an emergency operation, and returned to the country to recuperate and work, in some cases recreating works that had been burnt with new and different resonances. He worked on new material too, initially, given his reduced strength, in drawings; subsequently he returned to canvases, with remarkable energy. However, in June 1948 he was injured in a car accident — his gallerist Levy was driving — and fractures in his neck left him unable to work with his painting arm. His marriage had already become strained, and his wife Mougouch left him, taking their two children. Finally, after repeated warnings to friends and acquaintances, he hanged himself on July 21 1948.

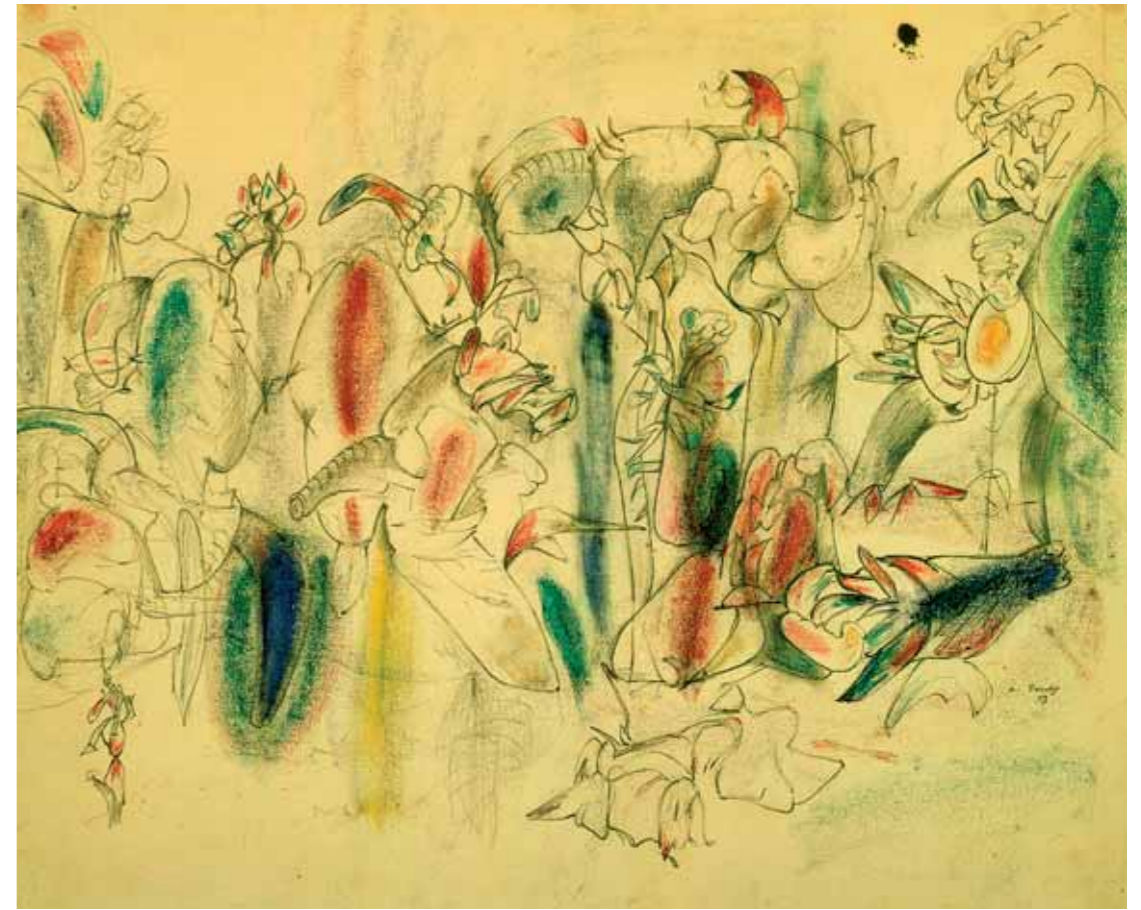
Suddenly works that had been acclaimed as his most significant to date became his "last" paintings, with all the associations of hindsight implied by that term. The temptation to follow such an inherently Romantic line is only confirmed by the fact that the titles of some of his very final works included "Agony" and "Summation". "Gorky: Painter of his Own Legend" was the title of a posthumous tribute by Elaine de Kooning, wife of his old friend the artist Willem. Alongside the legend of the émigré working with the material of his faraway Armenian childhood in the New World, there was now the legend of the artist who died by his own hand while still in his prime. Gorky was only 44 at his death: had this "summation" been not final, but that of a "to date", mid-career reassessment, the future of American art in the decades that followed would have likely been notably different.

Почетное место на ретроспективной выставке отведено полотну 1943 года «Водопад». Организаторы сочли его ключевым для заключительного периода творчества художника (в Галерее Тейт Модерн только «Водопад» и, разумеется, «Художник с матерью» демонстрируются так, чтобы их можно было увидеть из других залов). Картина символизирует возвращение Горки к природе, что дало ему новый заряд вдохновения и энергии. Сексуальные образы, связанные с темами плодородия в природе и в человеческом обществе, ничуть не уступают по силе любому из образов, созданных художником ранее.

«Водопад» открывает нам этот мир, передавая движение воды из верхнего правого угла композиции в центр и оставляя нашему воображению домысливать дальнейшую траекторию потока. Но пригляди́мся: в самом центре изображения можно заметить две фигуры, которые стоят, обнявшись. Слева — женщина, а справа — обвивший ее руками мужчина. Горки применил здесь живописный прием «дриппинг»: пропитанной скипидаром тряпкой он стирал, хоть и не до конца, засохшую краску с полотна (следы подтирки видны в нижней правой части картины). Это ознаменовало существенное изменение стиля художника в сравнении с его прежней манерой.

Военная пора — начиная с 1941 года, когда Америка вступила во Вторую мировую войну, — была для Аршила почти безмятежной по контрасту с разыгравшимися в это время событиями, напрямую затронувшими его замкнутую профессиональную среду. Нацистская оккупация Франции поставила точку в процессе, который разворачивался на протяжении нескольких предшествующих лет, а именно в эмиграции видных деятелей европейской культуры в Новый Свет, особенно в Нью-Йорк. Этот феномен описал американский критик Гарольд Розенберг, одним из первых оценивший творчество Горки (эссе «Падение Парижа», 1940). Результатом переселения стало быстрое развитие сюрреализма в Северной Америке и усиление его влияния на американских художников. Движение это явственно набирало силу еще в предвоенные годы: вспомним первую выставку Сальвадора Дали, который вместе с женой переехал в США в 1940 году и прожил там восемь лет. Выставка произведений Дали была устроена в 1934 году Джульеном Леви. Вслед за Леви и Музей современного искусства организовал в 1936 году экспозицию «Фантастическое искусство, дадаизм, сюрреализм».

Что касается личной жизни Горки, то знакомство с Андре Бретоном в 1944 году стало самым значительным приобретением для художника в тот период. Они крепко сдружились, и имен-



Набросок к работе  
«Печень — это петушиный гребень»  
1943  
Бумага, карандаш  
48,5 × 62,5  
Музей современного искусства, Лос-Анджелес  
Дар Марсии Симоны Вайсман  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

Study for *The Liver is the Cock's Comb.* 1943  
Crayon and pencil on paper  
48.5 × 62.5 cm  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles  
Bequest of Marcia Simon Weisman  
© 2010 Estate of Arshile Gorky/Artists Rights Society (ARS), New York

но Бретон подсказал загадочные названия некоторых известных работ Горки, например полотна «Печень — это петушиный гребень» (1943–1944).

Первая из четырех выставок Горки в галерее Леви состоялась в начале 1945 года и, несмотря на телесные недуги, от которых художник страдал в то время, четвертая (последняя) выставка, организованная Леви в марте 1948-го, заслужила похвалу критика Клементя Гринберга. Именно этот отклик повлиял на посмертную репутацию художника. «Горки наконец-то нашел себя и занял свое место (после почти 20-летнего ожидания) среди тех крайне немногочисленных американских художников, чья работа значима не только для американцев, — писал Гринберг. — Я полагаю, что он еще не создал свои лучшие картины. Все же он ничуть не уступает любому художнику своего поколения в любой точке земного шара».

Пророческая оценка Гринберга вскоре неожиданно окрасилась в зловещие тона: через четыре месяца Аршила Горки не стало. В последние годы жизни несчастья так и преследовали художника. Пожар в коннектикутской студии в январе 1946 года уничтожил почти все, что он сделал за год. Примерно в то же время у Горки обнаружил рак кишечника, потребовалась срочная операция, после которой он вернулся в свой загородный дом, чтобы восстанавливать силы и работать. Некоторые из сгоревших картин художник воссоздал, внося в них неожиданные нюансы. Писал Горки и новые

картины. Из-за недостатка сил он сначала занялся графикой, но затем с удвоенной энергией вернулся к живописи, однако ненадолго. В июне 1948-го Аршил пострадал в автомобильной аварии (за рулем сидел Леви), в результате полученных переломов у него была обездвижена кисть руки. Тогда же дала трещину семейная жизнь. Мугуш ушла от него, забрав с собой обоих детей. 21 июля 1948 года Горки осуществил то, о чем не раз говорил друзьям и знакомым — покончил жизнь самоубийством.

После его смерти работы, считающиеся самыми значительными из всего, что он создал, стали его «последними» картинами, со всем грузом ретроспективных ассоциаций, свойственных этому определению. И названия некоторых из предсмертных работ, например «Агония» и «Подведение итогов», являются тому подтверждением. «Горки: живописец собственной легенды» — так назвала свою книгу об ушедшем художнике Элейн де Кунинг, жена его старого друга Виллема де Кунинга. Рядом с легендой об эмигранте, создающем в Новом Свете образы из детских воспоминаний о далекой Армении, возникла легенда о художнике, который наложил на себя руки в пору расцвета своего таланта. Аршилу Горки было всего 44 года, когда он умер. Окажись «подведение итогов» не окончательным, а промежуточным этапом, в последующие десятилетия американское искусство, возможно, развивалось бы несколько иначе...