

УДК 75.01, 75.03

DOI: 10.31857/S268667302301008X

EDN: HAKLVW

Пора зрелости американской живописи: образы восьмидесятых годов XX века

М.В. Переверзева

Российский государственный социальный университет.

Российская Федерация, Москва, ул. В. Пика, д. 4/1.

Web of Science: AAZ-5196-2020 Scopus: 57201882586 PИИЦ ID: 923203

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738> e-mail: melissasea@mail.ru

Резюме: В статье изложены результаты искусствоведческого анализа работ американских художников 1980-х годов, выявлены их основные стилевые и композиционные особенности, определены тенденции развития искусства США конца XX века. Основная мысль исследования заключается в том, что в эти годы наступает пора зрелости американской живописи и интеграции национальных черт изобразительного искусства Америки. Именно в работах 1980-х годов ярко отражается ментальность художников США с присущими им патриотизмом, индивидуализмом, культом и одновременно критикой будничной жизни, свободой творческого самовыражения, «буквализмом», с одной стороны, и потребностью укоренить искусство в духовной области - с другой, тяготением к метафорическим пейзажам, чувствительным мазкам густой краски, смешанной технике и жестикуляционной живописи.

Ключевые слова: живопись США, художник, образ, техника, жестикуляционная живопись, краска, изобразительное искусство

Для цитирования: Переверзева М.В. Пора зрелости американской живописи: образы восьмидесятых годов XX века. *США & Канада: экономика, политика, культура*. 2023; 53(1): 115-125. DOI: 10.31857/S268667302301008X EDN: HAKLVW

The Coming of Age of American Painting: Images of the Eighties

M.V. Pereverzeva

Russian State Social University,

4/1 Vilgelma Pika st., Moscow, Russian Federation.

Research ID: AAZ-5196-2020

Scopus Author ID: 57201882586 PИИЦ ID: 923203

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4992-2738> e-mail: melissasea@mail.ru

Abstract: The article includes the results of an art history analysis of the American artists' works of the 1980s, reveals their main style and compositional features, defines the trends in the US art development at the end of the twentieth century. The main idea of the study is that the 80s is the time for the maturity of American painting, which integrates the national features of the USA visual arts. In the works of the 1980s there is reflected the mentality of US artists with their inherent patriotism, individualism, cult and at the same time criticism of everyday life, freedom of creative expression, "literalism" on the one hand and the need to root art in the

spiritual field on the other, gravitation to metaphorical landscapes, sensitive strokes of thick paint, mixed technique and gestures painting.

Keywords: US painting, artist, image, technique, gestures painting, paint, fine art

For citation: Pereverzeva M.V. The Coming of Age of American Painting: Images of the Eighties. *USA & Canada: economy, politics, culture*. 2022; 53(1): 115-125.

DOI: 10.31857/S268667302301008X EDN: HAKLVW

ВВЕДЕНИЕ

В конце семидесятых годов XX века, когда американская живопись бросила якорь в третий век своего существования, она, наконец, предстает освободившейся от иностранных моделей и становится движущей силой мирового искусства, а её достигшая зрелости традиция оказывается наделённой двойным наследием: достоянием европейского модернизма и воплощением чисто американского образа мыслей и способа выражения. Синтез двух этих проявлений, проведённый с определённой степенью нового концептуального и технического совершенства, стал главным завоеванием живописи восьмидесятых годов, когда наступает пора зрелости искусства США.

В первые годы развития абстрактного экспрессионизма на первом месте стоял вопрос выразительного содержания и метафорического и символического значения произведения. Но лидеры нью-йоркской школы Джексон Поллок (1912–1956), Виллем де Куннинг (1904–1997), Марк Ротко (1903–1970) и Филип Гастон (1913–1980) отказались от своих изобразительных корней и перешли исключительно на абстракцию [Куприянова, 2015]. Идея, что сюжет, форма и содержание отныне идентичны и способны быть концептуализированы чисто формально и стилистически, сделала какое-либо иконографическое прочтение американского живописного авангарда неосуществимым. Некоторые европейские критики усмотрели в отказе абстрактными экспрессионистами от сюжета причину официального распространения и утверждения их стиля. Он был лишен общественной и политической критики и, не без высокомерия, выражал трансцендентность и вечность чуждой будничной живописи [Реукова, 2016].

ЖАНРЫ И СТИЛИ АМЕРИКАНСКОЙ ЖИВОПИСИ 1980-х ГОДОВ

Потребность укоренить искусство скорее в духовной области, чем в пределах материального мира, определила один из полюсов американской эстетики середины и второй половины XX века. В 1980-е годы маятник некоторым образом вернулся к традиционным устремлениям, связанным с реализмом: опознаваемые изображения, портрет, жанровая, историческая и пейзажная живопись, одним словом – живопись, прямо и косвенно социально-критическая. Бесспорно, культ образов будничной жизни в поп-арте, значительно способствовавший расширению круга публики, больше интересующейся искусством банальности, чем «элитарными» устремлениями, оставил свой отпечаток. Успех поп-арта убедил новое поколение американских художников в том, что живопись может быть мощным

средством связи. Новые «иллюстраторы», такие как Сьюзан Ротенберг (р. 1945), Роберт Москович (р.1935), Билл Дженсен (р. 1945), черпают вдохновение отнюдь не в унифицированных репродукциях из комиксов или рекламы. Их работы созданы воображением, а не просто «реабилитированными» репродукциями.



Роберт Москович. Мыслитель (1982)

Возврат изобразительности в их творчестве – не синоним «гнёта» или щемящего чувства, а скорее отвержение народной культуры с её распространением изображений в виде репродукций. Он является попыткой примирить изобразительность с пространственно-архитектонической конденсацией структуры картины. Непосредственным прецедентом этого компромисса между абстракцией и определённого типа «семиологически» редуцирующим изображением (в противоположность классическому подходу форм традиционного реализма с рельефом, четкими тенями и фиктивным пространством) является концептуальная живопись Джаспера Джонса (р. 1930), одновременно создавшего и отвергшего иллюзионизм.

Однако «дурной вкус» был столь же характерен для 1980-х годов, как и хороший вкус для 1960-х. Поскольку авангард по своей природе привлекается всем тем, что общество считает «табу», совсем не удивительно, что молодые художники реагируют против утончённости хроматических полей абстракции *hard edge* (картин с устранимыми контурами) и минимализма, столь хорошо подходящих к оформлению интерьера, новому элементу американской мечты о «прелестной обстановке и среде обитания». Конечно, художники снова едят, но сюжеты и стили яростно отвергаются законодателями вкуса, позиция которых совпадает с отношением художников, когда они уподобляют живопись предыдущего поколения компромиссу с обывательским материализмом.

Выставка «Плохая живопись», устроенная в 1978 г. Марсией Такер в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке, показывала оригинальные эксперименты Нила Дженни (р. 1945г.) в стиле, с юношеской наивностью напоминающем любительскую живопись (*hobby art*) и «пальцевую» живопись (*finger painting*). Лишённые какой-либо красоты краски, например, ядовито зелёная и коричневая, как экскременты, давали новое определение авангарда, отличное от матиссовского (французский художник считал, что авангард докучает бизнесмену и вызывает у него чувство фрустрации). Для компенсации этой, порождённой устранением приятных сюжетов, фрустрации (и даже её замены тревожностью сюжетов, подобных скачущим лошадям Сьюзан Ротенберг (р. 1945 г.), подгоняемым экзистенциальной паникой и преследуемым их собственными скелетами, или же странным дикарям Гастона, художники снова ста-

ли подчеркнуть наслаждение, которое дают чувствительные и «осязаемые» поверхности картины, запретные в пуританской, абстрактной и исключительно «оптической» живописи [Переверзева, 2022].



Нил Дженни. Мусор и контейнер (1970)

Грегори Аменоф (р. 1948 г.), пастозность и искромсанные формы которого напоминают Марседена Хартли (1977–1843), Джоан Торн (р. 1943 г.), наэлектризованная иконография которой напоминает своими переплетениями Поллока, и Анна Бьялоброда (р. 1946 г.), чьи экзотические и фантазмагорические пейзажи отдают дань последнему периоду Пикассо, продолжающего оказывать влияние на американскую живопись. Эти молодые художники, дающие индивидуальные и субъективные версии внутренних пейзажей, являющихся гораздо больше метафорами, чем изображениями.



Луиза Чейз. Красный грот (1983)

Другие художники упивались метафорическим упоминанием пейзажа, также настаивая на чувствительном мазке густой краски. Джоан Митчелл (р. 1926 г.), например, принадлежавшая ко второму поколению абстрактных экспрессионистов, всегда использовала в своих работах метафоры пейзажа. Она писала с уверенностью и энергией, вдохновлённая светом и красками французского Ветёя, пейзажи которого запечатлел некогда Клод Моне, обосновавшийся позднее в Живерни.

В своих воображаемых пейзажах Луиза Чейз (р. 1951 г.) сочетает пейзаж и анатомию [Ефремова, 2013]. Среди новых «изобразительных» художников, стремящихся вернуть живописи совокупность её выразительных возможностей (путем взаимодействия сюжета, содержания и формы), Терри Винтерс (р. 1949 г.) обладает палитрой и техникой, напоминающими тёплые тона телесного цвета Филипа Гастона, но его органическая иконография и его липкие и неуловимые пространства подвержены влиянию стиля Аршила Горки и Уильяма Базиота.



Джед Гаррет. Silhouette Valley (1981)

Если произведения Луизы Чейз и Терри Винтерса нельзя назвать сюрреалистическими, то они вдоволь сочетают, как и картины таких художников, как Джед Гаррет (р. 1955 г.), привычное и сновидческое.

Амбициозная живопись 80-х годов обращается к прошлому или к будущему. Малколму Морли (р. 1931 г.) удалось сбить с толка зрителя многочисленными ухищрениями; его на вид сырая и неловкая манера выдаёт то мастерское владение живописью маслом, которое сумело развенчать и затмить пластифицированные картины, дотоле бывшие излюбленными средствами передачи начинавшегося десятилетия.

Играя на словесных и зрительных клише (как свидетельствует название его картины 1984 г. *The sky above, the mud below* – «Вверху – небо, внизу – грязь»), Морли, эмигрировавший в 1958 г. в США англичанин, начал свою карьеру как гиперреалист. Постепенно он смягчает свой стиль в серии картин, показывающих «катастрофы» и выполненных в конце 70-х годов. Морли, изобразительный художник, манера которого скорее экспрессионистская, чем реалистическая, находился под явным влиянием сочных пастозных работ Хайма Сутина. Но его отношение к сюжету не прямое, а косвенно-уклончивое и даже ироническое.

Обучавшийся в престижном высшем лондонском художественном училище – Королевском колледже искусств, Морли явно выполняет «плохую живопись» умышленно, не в силу нехватки знаний, опыта и таланта. От его ярких пейзажей всегда исходит тревожное ощущение, будто что-то «не в тон», «диссоциирует», «не вяжется», словно неуловимое смещение сюжета, содержания и формы на плохих цветных репродукциях. Художник, сочетающий любовь к живописи с моральным осуждением того, что видит, пишет батальные сцены (представление о бывших колониальных империях, какое может быть только у туристов) и гипотетические буколические пейзажи, воспроизведённые с помощью густых текстур, пастозность которых напоминает грязь заброшенных фабрик и первичные фрейдовские процессы, хотя художник и не прибегает к буквальности иллюстрации. Необходимо отметить, что Морли – большой мастер создавать иллюзию света, исходящего изнутри его картин, что можно интерпретировать как искупительную силу художественного творчества.

Повествовательная же живопись Ларри Риверса (р. 1925 г.) всегда свидетельствовала о его поразительном навыке рисовальщика и художника. Риверс, предтеча поп-арта, писал в 1950-е годы народные сюжеты, портреты, обнажённую натуру и жанровые сцены. Как и творчество Сэма Фрэнсиса, Джоан Митчелл, Эла

Хелда, Джека Юнгермана, Альфреда Лесли и многих других художников так называемого «второго поколения» нью-йоркской школы, живопись Риверса продолжала развиваться в восьмидесятые годы в ритме инноваций молодого поколения.

Прибегая к технике вырезывания, чтобы по-настоящему освободить своих персонажей от заднего плана, Риверс подчинил изобразительную живопись «буквалистскому» требованию реальных форм, вписанных в реальное пространство, первыми ласточками которого стали лишённые фона картины Фрэнка Стелла [Авдеев, 2021]. Следующий логический ход Стелла привёл его к выплеску антииллюзионистских форм вперед, в плоскость зрителя, выдалбливая формы изнутри и создавая рельефы с помощью различных элементов. Под влиянием металлических рельефов скульптора Джона Чемберлена (1927–2011 гг.) Стелла использовал различные средства и методы для достижения новых поразительных эффектов сверкания, в полном соответствии со вкусом «панк» 1980-х годов ко «всему, что блестит».



Гарри Стефан. Без названия (1985)

В работах маслом Элизабет Мюрре (р. 1940 г.) чувствуется более строгий подход к лишённому фона картине. Тщательность композиции, краски и формы выбраны не произвольно, а умышленно – так, чтобы создавалось впечатление человеческого масштаба. Мюрре использует словарь органических форм, намекая на аналогии с анатомией и растительным миром, а иногда и на процессы роста и эволюции, впервые исследованные Горки. Как и Элизабет Мюрре, Гарри Стефан (р. 1942 г.) пишет абстракции, сильно напоминающие органический и анатомический мир.

Американская живопись 1980-х годов в целом является изобразительной, либо метафорически представляющей пейзаж или фигуру. Однако продолжает существовать и определённый энергичный и решительный абстракционизм, творимый сорокалетними художниками, черпающими вдохновение в наследии абстрактного экспрессионизма, таким образом они реагируют на холодные, редуционистские и механические стили поп-арт и минимализм. Говард Бухвальд (р. 1943 г.) и Деннис Ашбауг (р. 1946 г.) многим обязаны жестикационной живописи Джексона Поллока и Виллема де Куннинга. Но в обоих случаях потенциально яркий жест подавляется концептуальной обдуманностью, свидетельствующей об остром чувстве связи изображения с полем картины.

Вырезая дыры в своих картинах, одни – по вертикали, другие – наклонно относительно плоскости картины, Бухвальд создаёт иллюзию, противоречащую самой себе, но совместимую с требованиями модернистской эстетики, для кото-

рой картина прежде всего и неизбежно представляет собой плоскую поверхность. Линии (скорее надрезанные, чем нарисованные) в правой части картины позволяют считать её предметом и нарисованной иллюзией. Вместе с тем центристемительная сила взрывов красок, направленных словно стрелы к углам картины, вводит физическое ощущение возбуждённости.

Так же как и Бухвальд, Деннис Эшбо решительно утверждает осязаемость своих поверхностей с помощью текстур, придающих и даже навязывающих её плоскости картины, обеспечивая при этом более широкий спектр иллюзий. Для создания живописного пространства Эшбо, как и Гофман, больше использует контрасты красок, чем контрасты оттенков. Его живопись отличается также и ироническим намёком на ярко окрашенные тени и эффектным введением чёрно-белых тонов, предстающих как цвет. Агрессивный вынос форм вперёд, напоминающий городскую обстановку грубости и насилия, в которой живёт художник, названия картин которого, например, «Большое облегчение от сильной мигрени», заимствованы из рекламных объявлений в медицинских журналах, наделяет абстракцию физической энергией, близкой к той, что обычно сопровождает жестикую живопись. Но совершенно ясно, что он тоже действует предумышленно. Интеллектуальный анализ концептуальной живописи оставил свой отпечаток.

Другие художники, например, Мел Бохнер (р. 1940 г.) и Джереми Гилберт-Рольф (р. 1945 г.), стали писать геометрические абстракции. Этот концептуальный подход выражается в подавлении спонтанности жеста. Такая интеллектуальная манера рассматривать и предполагать последствия жеста может также пониматься как моральная позиция, а у таких художников, как Бухвальд и Эшбо, как свидетельство об американском скептицизме в отношении идеала спонтанности 50-х годов [Лебедева, 2011]. Оба эти художника дают в высшей степени организованных конфигурациях шанс непредвиденному и производят переоценку результата жестикую живописи, пристально контролируя случайность. Таким образом, спонтанность и случайность у них уже не служит просто предлогом к произвольным позициям. Вводятся значения, позволяющие воспринимать монументальность в человеческом масштабе.

Грубость и насилие, скорее психологические, чем физические, также способствуют ощущению дискомфорта, порождаемого выполненными в смешанной технике картинами Дэвида Салле (р. 1952 г.). Он «буквалист», использующий куски цветной набивной ткани, вдохновляется эротизмом, распространяемым в Америке рекламными роликами, коммерческими телефильмами и находящейся в апогее отраслью «секс-шоу». Передавая воспринимаемые им смутные сигналы, Салле куда больше отражает окружающую обстановку, чем критикует её. В этом он проявляет себя преемником мастеров невыразительного отражения деградировавшего социального пейзажа, которое практиковал Энди Уорхол, и накалённой, бесмасштабной обстановки Стелла, где краска, жест и промышленные материалы использованы для создания сильного театрального эффекта.

Среди художников 1980-х годов Дэвид Салле и Джулиан Шнабель (р. 1951 г.), примечательны многообразием своих талантов, близки к Уорхолу цинизмом, с

которым они отвергают такие базовые технические требования, как рисунок и живописный навык, и явным стремлением привлечь внимание неожиданной, «шоковой», тактикой. В обстановке постсексуального раскрепощения, где больше нет никаких табу, которые можно было бы нарушить, эти похожие на дадаизм стратегии кажутся нам несколько смехотворными.

Как Шнабель, также применяющий наложения изображений, кажущихся скорее проецированием диапозитивов, Салле очевидно вдохновляется исполненными в духе намеренно упаднического и декадентского дадаизма последними диапозитивами Франсиса Пикабиа. В них художник накладывает на персонажей и фигуры линейный рисунок. Выбор Салле образов с неприкрыто сексуальным содержанием, а также его неспособность или нежелание использовать «навык» хорошего художника, возможно, означают, что он тоже умышленно выполняет «плохие картины». Так он вызывает чувство фрустрации у мещанской публики, ожидающей от живописи традиционно приносимого ею удовлетворения.



Йон Борофски.

2,841,777 Sing (1978/1983)

логическим преемником Роберта Раушенберга (1925–2008 гг.). Однако упор на выполняемые вручную живопись и рисунок, твердо укореняют его в 80-х годах, характеризующихся решительно субъективной живописью.

Каламбур, представляющий собой профиль певца, выполненный из металлической ленты, соединяющей стену с полом, повторяется в картине в автопортрете художника, несущего стереопроектор, из которого выходит комиксный, словно взятый из рекламы, «пузырёк» со словом *sing*. Результат – изображение, одновременно напоминающее и хаос, и жизненную силу городской цивилизации, но без уступки низменным инстинктам масс.

Такие художники, как Салле, Борофски, работающий в Чикаго Эд Пашке (1939–2004) и пишущий в Остине и Техасе Петер Сол (р. 1934 г.), становятся в 80-е годы аналогами американских жанровых художников 1930-х. Совершенно не-

удивительно, что живопись Петера Сола родилась в художественном горниле Чикаго, где изобразительный экспрессионизм и критика общества были хорошо развиты в эпоху, когда господствовавшая нью-йоркская школа уже считала эти концепции абсолютно отжившими.

Восьмидесятые годы отмечены возвратом регионализма, чему способствовали правительственные субсидии художникам из Национального фонда искусств (*National Endowment for the Arts*), чтобы демократизировать живопись и децентрализовать художественную сцену. Крупные региональные центры развиваются в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Хьюстоне, Бостоне и других городах; они появились благодаря помощи местных органов управления художественным объединениям, информацией в специализированной прессе и других средствах массовой информации и ростом местного меценатства. В результате появились новые темы и стили, несовместимые с «главным» модернистским течением [Ярцева, 2010].

Петер Сол, пионер умышленно агрессивных сюжетов и стилистических искажений вкуче с вопиющим «дурным вкусом», предстает как маститый и основательный художник последних лет, в частности в силу яростно критических сюжетов, как, например, в его картине *Custer's last stand* («Последнее сопротивление Кустера»), которая увековечила не столько победу белого человека над краснокожими, сколько геноцид американских индейцев, позволивший европейцам колонизировать этот континент.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если поп-арт и первая региональная живопись восхваляли воплощения «американской мечты», то нынешние версии исторической живописи делают совершенно обратное, опираясь на оборотную сторону мечты. «Визуальные» художники больше других критикуют американские ценности, играя роль «расовой совести», которая, по мнению Джеймса Джойса, определяет ответственного перед обществом художника. В 1980-е годы молодые американские художники умели рисовать и писать убедительным образом; так они вновь придали живописи престиж и значимость, утерянные в день, когда Энди Уорхол заявил, что искусство легко выполнимо и его ещё легче понимать [Мельникова, 2018]. Способность создавать иллюзию пространства и света подвергается переоценке поколением художников, которым диктаты, требования однотонных полос и сложный и вычурный демарш модернизма кажутся слишком ограничительными, чтобы служить амбициям их высокого представления об искусстве.

Американская живопись конца XX века перевернула отношения авангарда и академизма в том виде, в каком он определялся в начале столетия. В то время как средние классы приходят к авангарду, как пришли к наркотикам и сексуальному раскрепощению, устремления, некогда расцениваемые как академические, занимают привилегированное место в творчестве художников, которые, по примеру Сезанна, хотят создавать «музейное искусство». Для такой позиции показательно, что самые честолюбивые молодые художники поглощены изучением

старых мастеров и отвергают недавнее прошлое, которое считают поверхностным. Американцы стремятся переосмыслить свое культурное наследие.

Борьба между статической, безжизненной, инертной и тёмной живописью и живописью, стремящейся передать ощущение энергии, деятельности и исполненного метафор иллюзионизма, является отражением двусмысленного момента истории: она резюмирует кризис американских ценностей, мужество критически выступить против которых первыми возымели художники. С самого начала 1980-х живописное содержание снова стало главным и суверенным, как некогда для основателей нью-йоркской школы, начавших свою деятельность, отвергая пуристскую абстракцию как лишённую значения и не способную выразить экзистенциальную реальность беспокойного и смутного момента истории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Авдеев В.А. Дж. Стелла – родоначальник американской урбанистической и индустриальной живописи. *Вестник Академии Русского балета им. В.Я. Вагановой*. 2021. № 2 (73). С. 100–109.

Ефремова Т.В. Эволюция концепта “nature” в названиях произведений американской живописи XX–XXI века. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2013. Т. 15. № 2-4. С. 1004–1007.

Куприянова В.С. Живопись цветового поля Марка Ротко. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 33-2. С. 64–70.

Лебедева И.В. Геометрическая абстракция в американской живописи 1940–1950-х годов: от Пита Мондриана к Барнету Ньюмену: автореф. дисс. ... канд. иск. М.: Российская академия художеств, 2011. 24 с.

Мельникова А.А. Изобразительный феномен пустоты в живописи США 1930–1960-х годов: предпосылки появления. *Молодёжный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2018. № 1 (9). С. 184–186.

Переверзева М.В. Жанр портрета в творчестве фотохудожников США. *США & Канада: экономика, политика и культура*. 2022. № 6. С. 108–122. DOI: 10.31857/S2686673022060074

Реукова А.А. Отражение культурных и социально-политических реалий США в творчестве американских художников 20 века. *Культура. Духовность. Общество*. 2016. № 23. С. 29–34.

Ярцева О.А. Американский регионализм, мексиканский мурализм в творчестве Джексона Поллока. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2010. № 3. С. 223–226.

REFERENCES

Avdeev V.A. J. Stella is the founder of American urban and industrial painting. *Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after V.Ya. Vaganov*. 2021. No. 2 (73). P. 100-109.

Efremova T.V. Evolution of the concept "nature" in the titles of works of American painting of the 20th-21st centuries. *Izvestia of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 2013. Vol. 15. No. 2-4. P. 1004-1007.

Kupriyanova V.S. Color field painting Mark Rothko. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2015. No. 33-2. P. 64-70.

Lebedeva I.V. Geometric abstraction in American painting from the 1940s and 1950s: from Pete Mondrian to Barnett Newman: thesis. Moscow: Russian Academy of Arts, 2011. 24 p.

Melnikova A.A. The pictorial phenomenon of emptiness in painting in the USA of the 1930s-1960s: prerequisites for the appearance. *Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture*. 2018. No. 1 (9). P. 184-186.

Pereverzeva M.V. Portrait genre in the work of photo artists of the USA. *USA & Canada: economics, politics, culture*. 2022. No. 6. P. 108-122. DOI: 10.31857/S2686673022060074

Reukova A.A. Reflection of the cultural and socio-political realities of the United States in the work of American artists of the 20th century. *Culture. Spirituality. Society*. 2016. No. 23. P. 29-34.

Yartseva O.A. American regionalism, Mexican muralism in the work of Jackson Pollock. *Bulletin of Adygea State University*. Series 2: Philology and Art History. 2010. No. 3. P. 223-226.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусства и народного творчества Российского государственного социального университета.
Российская Федерация, Москва, ул. В. Пика, д. 4/1

Marina V. PEREVERZEVA, Doctor of Arts, associate professor, professor of Arts and folk creativity Department, Russian State Social University
4/1 Vilghelm Piek, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию / Received 05.10.2022.

Статья поступила после рецензирования / Revised 20.10.2022.

Статья принята к публикации / Accepted 22.10.2022.