

43

ГЛАВА

ГЛАВА

Хореограф аристократического балета

Антонис ван Дейк

1599 – 1641
(вместе с Гейнсборо)



Британцы дали ему имя в собственном звучании – Энтони, и пишут – сэр Энтони (Энтони ван Дейк). Хорас Уолпол¹, в начале главы о ван Дейке своей работы «**Анекдоты² из истории живописи в Англии**» (1761), заявил, что большинство англичан свято уверено в том, что сэр Энтони был урожденным англичанином. И до настоящего времени большинство англичан считает точно так же. Тем временем, ван Дейк – это фламандец, работавший на двух британских монархов (1620-1621 – Якова I и 1632-1641 – Карла I) и британский истеблишмент, потому-то англичане и аннексировали его в качестве собственного художника, что – по причине отсутствия собственных хороших художников до XVIII века (до Хогарта) – они делали с каждым континентальным мастером, который приезжал в Лондон с визитом (exemplum ван дер Вельде, Фюссли или Гольбейн).

Биография Антониса ван Дейка содержит массу историй (в основном, пикантных), мизерное число которых подтверждается историками. Среди не пикантных самая замечательная относится к 1630 году. Будучи в Гааге, ван Дейк зашел в мастерскую Хальса и, выдавая себя за богатого патриция, заказал собственный контрафект. А во время позирования все время удивлялся вслух, какое же это легкое ремесло живописи: достаточно иметь кисточку, краски и кусок холста, а затем только размазывать краски по холсту. Когда картина была уже готова, ван Дейк, все так же строя из себя дурачка, изумленного легкостью рисования, спросил у Хальса, а нельзя ли и ему попробовать испытать себя в этом искусстве. И достаточно было ему пару раз коснуться холста кистью, как Хальс понял, что его инкогнито посетил великий мастер, одаренный к тому же и незаурядным чувством юмора.

Среди пикантных анекдотов главным считается рассказывающий о путешествии ван Дейка в Италию: мастер прервал собственный вояж уже в первый или во второй день в некой фламандской деревушке, поскольку увидел там красавицу-мельничиху, с которой потерял сердце и забыл обо всем. Из этой деревни, ergo: из объятий девицы, его якобы вытащил Рубенс. Из объятий девиц и дам различного возраста и положения 42-летнего ван Дейка вырвала смерть. Это была типичная преждевременная смерть от сексуального перенапряжения – в этом вопросе все биографы сходятся; лишь некоторые дополняют упоминанием об усилиях, вложенных в мастерские (имея в виду две мастерские: живописную и алхимическую).

Эжен Фромантен: «...ван Дейк быстро овладел всем самым желанным на земле. К его услугам было все: талант, слава, почести, роскошь, страсти, приключения. Вечно юный, даже в зрелые годы, всегда беззаботный, даже в последние дни своей жизни, распутник, гуляка, игрок, алчный, расточительный и, как сказали бы в то время, продавший черту душу, лишь бы раздобыть гинеи, которые он потом расхвыряет полными пригоршнями на лошадей, на роскошь, на разорительные любовные связи,— таков был этот человек. (...) Существо исключительное по своему обаянию и чуткое к обаянию других, растрачивающее свой силы на то, что больше всего изнуряет,— на музу и женщин,— ван Дейк злоупотреблял всем: и своей обаятельностью, и своим здоровьем, достоинством, талантом. Он был подавлен нуждой, истощен удовольствиями, лишен всего, что имел» (1876).

Физиономия с деликатными чертами, гибкая фигура, остроконечная бородка, убийственные для женщин усики, сладкий голос, светские манеры, супермодные костюмы, в общем – очаровательная пустышка, пример жиголо-угодника – *"bon viveur"*, именно таких обожают самки всех эпох и рас. Женственная натура с нарцисстической душой, с вечно пустым кошельком гуляки, сноб и кокотка мужского рода, страдающий комплексами по причине собственного никчемного (буржуазного) происхождения, словно ночная бабочка на

¹ Хорас Уолпол, 4-й граф Орфорд (1717-1797), английский писатель, основатель жанра готического романа.

² Под «анекдотом» имеется в виду не короткий, шутливый рассказ, а описание некоего исторического случая, часто – «с моралью».



Антонис ван Дейк
«Карл I, король Англии, на охоте»
(~1635, холст, масло; 272x212
Лувр, Париж, Франция)

огонь стремящийся к высшим сферам, напяливающий на себя модные среди аристократии одежки, обвешивающий себя каскадами драгоценностей, окружающий себя толпами слуг, вознесенный на небо от счастья присвоения дворянского звания (дворянство и Орден Бани в придачу дал ему Карл I). Зарабатывал ван Дейк громадные деньги, но сквозь пальцы пропускал еще больше, в основном – на свои гаремы (отсюда и попытки получения золота в алхимических ретортах). Фламандские художники, проживавшие в Риме, фыркали, что ван Дейк «лучше умеет целоваться, чем рисовать», одарив его ехидным прозвищем: *"pittore cavalieresco"* (обворожительный художник).

Рисовать он умел столь же замечательно, как и ласкать дам, что

когда-то объясняли обучением у Рубенса, но сегодня мы уже сомневаемся в том, что ван Дейк был формальным учеником фламандского гения. Ван Дейк (в отличие от Рубенса, чей талант эволюционировал постепенно) воссиял, когда ему не исполнилось и двадцати. В двадцать лет, будучи уже самостоятельным мастером, он сотрудничал с Рубенсом (приблизительно, в 1619-1620 годах), возможно, как его правая рука или главный ассистент? Студентом Рубенса он был, скорее всего, неформально, лишь благодаря влияниям рубенсовской мастерской на собственную технику, но в ней мы находим серьезные следы и других влияний. Все Барокко – это одно громадное эклектическое варево, это арена программных компиляторов. Ван Дейк, в основном, слизывал у Рубенса и Тициана, но вместе с тем – и у ультракомпиляторов-болонцев, и еще у кого только возможно. Можно утверждать, что световая и хроматическая виртуозность ван Дейка – это двойной пластифик (Рубенса и Тициана), но тогда следует добавить, что все искусство – это пластифик, заимствование у предшественников, без этого живопись попросту не существовала бы.

Антонис ван Дейк «Св. Иероним»
(1616/18, холст, масло; 159x132
Собрание Лихтенштейнов, Вена, Австрия)



Антонис ван Дейк
«Амур и Психея»
(1639/40, холст, масло; 198x190,5)
Королевская коллекция,
дворец Хэмптон-корт,
предместье Лондона,
Великобритания)

Вторичность ван Дейка по отношению к Рубенсу отмечалась не раз и не два. Писали, что здесь существует связь Солнца и Луны, что ван Дейк – это небесное тело, светящееся отраженным светом, и т.д., тем временем, смысл имеет не столько оценка, сколько анализ различий в этой паре мастеров. Говоря коротко: Рубенс – это безгранична радость жизни, а ван Дейк – безгранична поза. Рубенс – это дородные туши и напряженные мышцы, а ван Дейк – исполненная изысканности стройность. Рубенс – это крик, насилие, порыв, брутальность, экспрессия или хотя бы размашистое движение; зато ван Дейк – шепот любезных словечек, мягкий шелест изысканных одежд и шорох элегантных *"рас"*³ в тишине салонов, там, куда простонародная развязность и «ярмарочный» шум просто не имеют доступа. Рубенс – это горячие и чувственные цвета, ван Дейк – холодные, приглушенные краски, «утонченные», по примеру клиентов художника. Юлий Фельдхорн: «Рубенс предпочитает мажорные тональности, а ван Дейк – минорные. У Рубенса багрянец играет фанфарами пурпур; у ван Дейка он приглушается глубоким алым тоном с печальными, мрачноватыми тенями. Блестящее золото становится матовым, яркие света затуманиваются...» (1940). Робер Женай: «Строгим позам фигур вторит суровая гамма цветов, основанная на изысканном кармине и черном, оживляемых белым и золотым» (1967).

Ван Дейк оставил почти 500 живописных работ, более 400 из которых – портреты. Несколько десятков его картин – религиозные или мифологические сцены, и только лишь относительно данной части творческого наследия можно утверждать, что она вторична относительно Рубенса. Создаваемые по образцу рубенсовских религиозные холсты ван Дейка не обладали силой и страстью кисти Рубенса – они постные, аффектированные, женственные, наполнены невыносимо изысканным ханжеством, иногда – просто карикатурны, как, хотя бы, несколько юношеских **«Св. Иеронимов»**. Иисусы ван Дейка ненамного лучше. Петер Майер: «Образ Христа представлен у него в виде сентиментального, разделенного модника, написанного в холодной и гладкой манере» (1969). Понятное дело, с точки зрения техники (свет плюс колористика) эти картины не в чем обвинить нельзя.

То же самое можно сказать и в отношении тяжело перевариваемых – переслащенных, излишне романтизованных, слишком рафинированных, «кокетливых» (переполненных изысканной приторностью, от которой делается нехорошо) – мифологических сцен ван Дейка, разве что, если в качестве дополнительного достоинства (помимо достоинств технических) мы добавим нашему герою предсказание искусства Рококо. Тем не менее, одна из таких картин мне очень даже нравится. Это **«Амур и Психея»**. Психея несла Венере ящик



³ Шагов (франц.)



Антонис ван Дейк
 «Портрет леди Энн Керр, графини Бэдфорд»,
 фрагмент
 (~1640, холст, масло)
 Собрание лордов Эгремонт, Петворт, Западный Сассекс,
 Великобритания)

Прозерпины, в которой находился волшебный крем красоты. Когда из любопытства нимфа приоткрыла крышечку, ее опьянил и погрузил в сон аромат, исходящий из ящичка. Правда, сон этот был смертным сном, но тут появился влюбленный в Психею Амур, и прикоснулся к любимой, что вернуло ей жизнь. Сказка о принцессе (или Белоснежке), вырванной из смертного сна поцелуем любви – это современная версия древнеримской сказки Апулея, которую ван Дейк проиллюстрировал намного лучше, чем куча конкурентов (столь же замечательно это удалось сделать лишь Клоду Лоррену). Амур ван Дейка, в танцевальной позе, отрывающийся от земли, находит Психею, получившую лицо и тело любовницы ван Дейка, Маргарет Лемом. Мы видим одну из прекраснейших обнаженных натур спящей женщины, среди тех, которых оставили нам кисти белых людей, сразу же за спящей Венерой Джорджоне, ех аequo со спящей девушкой в «Ролле» А. Жерве и со спящей Венерой Тициана в «Вакхналиях». Впрочем, вся картина, скорее, тициановская, чем рубенсовская, она восхищает божественной композицией, вычерченной скрещивающимися диагоналями кадра.

По общему мнению историков истинный гений ван Дейка представляют вышедшие из-под его кисти портреты. Лично мне кажется, что гораздо удачнее его гений представляют рисунки и акварели, но как живописец он действительно был замечательным портретистом. Охотнее всего он творил портреты *"en pied"* (полнофигурные), большого формата. Такой формат был оправдан несколькими соображениями – он придавал изображениям монументальность, а моделям – величественность, что весьма соответствовало категории «высокого» и «аристократического стиля» (*"grand stile"*, *"grand manière"*, *"maniera grande"*, *"grand goût"*), который проповедовали теоретики той эпохи; этот же стиль весьма соответствовал огромным итальянским палаццо и британским замкам, где эти более чем двухметровой высоты контрафакты являлись украшением стен. Создание изображения *"primo vistō"* (сразу), понятное дело, исключалось. Ван Дейк писал каждую картину «в рассрочку», в течение нескольких многочасовых сеансов (благодаря чему, каждый день мог писать портреты нескольких клиентов).

Портретный жанр в те времена у знатоков живописи обладал довольно-таки невысоким рангом. Веризм, то есть, попытка отобразить подобие, был необходим, но недостаточен – требовалось (к примеру, у Бернини), чтобы контрафакт излучал *"noblesse"* (благородность, благородство) и *"grandeur"* (величие), в противном случае, он не становился произведением искусства, а сами клиенты требовали от художника больше «красоты», чем подобия. Ван Дейк был мастером исполнения подобных требований. Своим моделям он придавал *"grandezze"* (достоинство, величавость), которой Тициан или Рубенс никогда не



Антонис ван Дейк
«Портрет кардинала
Гвидо Бентивольо»

(~1622, холст, масло; 195x147

Галерея Палатина, Палаццо Питти,
Флоренция, Италия)

умели придавать, творя тем самым истинные чудеса (Р. Авермаэт: «*Его соблазнительная кисть украшает антверпенскую мещанку аристократическим лоском*»). Он льстил моделям, но не сильно лгал (крайне трудная штука), ergo: «фотографировал» урода так, чтобы тот выглядел для себя очень даже красивым. Неспроста лондонскую мастерскую ван Дейка прозвали *"shop of beauty"* – лавочкой, где можно прикупить красоты. Среди трюков, которые он при этом практиковал, были восковые отливки красивых кистей рук. Даже если собственные руки модели были красивыми, ван Дейк рисовал кисти рук в соответствии с восковым образцом. В качестве портретиста он оставил Рубенса далеко позади.

Во второй половине XVII века импортированный в Лондон голландец Виллем ван де Вельде Младший стал отцом английской маринистической живописи. В первой половине того же столетия импортированный в Лондон фламандец Антонис ван Дейк стал отцом и святым покровителем знаменитой в XVIII-ом и XIX-ом веках школы английской портретной живописи. Ее король, Томас Гейнсборо, уже лежа на смертном ложе, вспоминал ван Дейка как «Адама» рода британских портретистов. И правда, ван Дейк проложил им дорогу с помощью нескольких сотен портретов, несколько десятков из которых – это шедевры и произведения высочайшего класса, остальное – портретная массовка, удерживающая относительно высокий уровень. Кроме британских портретов, шедеврами считаются всего пара его итальянских картин – в том числе, портрет кардинала Бентивольо, с его оргией красных тонов (Флоренция, Галерея Питти) и портрет маркизы Гримальди-Каттанео с зонтиком (Вашингтон, Национальная галерея искусств).

Я использовал термин «шедевры», хотя ван Дейк к моим фаворитам не относится. Это еще деликатно говоря. Я понимаю, что без портретного мастерства ван Дейка не было бы портретов Гейнсборо и даже всей английской портретной живописи XVIII века (кстати, многочисленные художники, *vide* Юзеф Панкевич, ценят всю эту английскую живопись



Антонис ван Дейк
«Волынщик»
(Портрет Франсуа Ланглау)
(1625/34, холст, масло; 97,8x80
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)

ниже наследия фламандца), но в целом ван Дейк кажется мне таким же выглаженным, как элегантная, пусть даже и изысканная и тщательно отделанная бутылка, из которой трудно напиться допьяна, поскольку она всегда оказывается пустой. Это замечательный мастер, это совершенная (пускай и вторичная) техника и т.д., но техника эта представляется, скорее, ремеслом, лишенным души и всех тех элементов, которые могли бы меня очаровать; это живопись, которой не хватает поэзии и ностальгии, искусство «без яиц». «*Без яиц*», *vulgo*: до раздражения женственное.

Э. Фромантен упоминал о «разнице полов» между Рубенсом и ван Дейком. Он был прав. Ведь живопись ван Дейка излучает «женственность», некий род изысканной сентиментальности, способный раздражать мужчин и соблазнять гомосексуалистов и женщин. Не только портретная живопись ван Дейка, но и другая его живопись, без учета тематики. Я считаю, что ван Дейк – «женщина в штанах» – чувствовал бы себя намного лучше лет на сто позднее, в качестве проповедника женственности эпохи Рококо.

Не любя всего *«oeuvre*» ван Дейка – я люблю пару его картин. Особенно портретов. Хотя бы «Савояра» vel «Волынщика» vel «Кобзаря» (учитывая сентиментальное чувство, испытываемый мною к кобзе и волынке). В скромном одеянии савояра, держащего волынку, ван Дейк изобразил здесь господина Франсуа Ланглау. Но, как правило, изображал он персонажей, одетых богато, множа тяжелые складки, блестящие атласы, развевающиеся мантильи, брабантские и нормандские кружева, etc. Его женские портреты – это показы мод и эссеция прелести, грации, достоинства, в соответствии с нормой *“lady like”*, а его мужчины – это тип модного, изысканного, рыцарственного «кавалера» (многие, изувековеченных кистью ван Дейка британских «кавалеров», вскоре погибнут, сражаясь за короля против мятежников, которые отрубят голову их монарху и всей монархии, хотя второй и не слишком надолго).



Антонис ван Дейк «Портрет Елизаветы и Филадельфии Уортон»
(1637/39, холст, масло; 162x130)

(Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

Точно так же мастер изображал детей тех гранд-дам и гранд-господ. Детские портреты ван Дейка (среди которых имеется и любимый мною холст художника) по моему мнению, являются короной его художественного гения. Гения хореографа аристократических поз, гончара, смоделировавшего жесты, выражения лиц и "pas" британского аристократизма, демиурга характерных внешних черт британской голубой крови.



Антонис ван Дейк

«Портрет Карло-Эмануэле д'Эсте, маркиза ди Боргоманеро, с собакой»

1634/35, холст, масло; 175x95,5

Музей истории искусства, Вена, Австрия

Можно не любить творчество ван Дейка, но очень трудно не испытывать уважения к этому фламандцу, оказавшемуся феноменально успешным учителем. Во-первых, именно он, а не Веласкес или Рубенс, привил французам (Ларжильеру, Риго и др.), англичанам (Гейнсборо, Рейнольдсу, Ромни, Лоуренсу и др.), итальянцам, испанцам, а через них и всем остальным – как представлять аристократов «по-аристократически», ergo: как их писать, чтобы они выглядели аристократами, а не актерами, переодетыми в аристократов. Во-вторых, своим живописным наследием он муштровал поколения аристократии (в особенности, британской), как представлять себя (*vulgo*: какие принимать позы), чтобы выглядеть по-аристократически, а не как комедиант, играющий аристократа; словом: как мастерски играть самих себя.

Он учил их, но чтобы учить, он перед тем и сам должен был быть просвещен своими аристократическими моделями. Он обязан был их аристократичность распознать. А делом это было нелегким, примером чему может быть первый нидерландский англичанин, Гольбейн Младший. Гольбейн наштамповав в Лондоне множество портретов, но его британские сановники обладают лишь господским высокомерием, позолоченной грубостью или благородным простодушием, в то время как под кистью ван Дейка те же самые высокомерие или тупость приобретают утонченные черты, маску дворянской «расслабленности» или же аристократической небрежности. Маску отчасти искусственную, но отчасти и генетическую. Все закодированное в генах в течение веков и отличающее от простых людей благородство аристократов, являющееся смесью гримас, манер, поз, психозов, жестов, одежды, взглядов и фобий (наглости, вежливости, рыцарственности, гнусности, мегаломании, филантропии, жестокости, всякого рода сволочизма, барства, чуда-





Антонис ван Дейк «Портрет Джеймса Стюарта, герцога Ричмонда и Ленnoxса»
(1633, холст, масло; 215,9x127,6
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

чества и чего хотите еще) – нашла оптимальную иконографическую проекцию в форме «аристократического портрета», выработанной ван Дейком. Ему удалось ухватить «нечто» – ту самую безумную смесь, коктейль наследованного происхождения, вольности, "spleen'a", воспитания и чувства превосходства – что так сложно сыграть на театральной сцене, но что способна ухватить кисть, судьбой предназначеннная для выведения кастовых формул.

То, что эта формула не только весьма точно демонстрировала врожденные «особые приметы» аристократии, но еще и обогатила их, сублимировала, облагородила, придавая силу, большую, чем натуральный гербовой блеск, было результатом идеализации модели. Процесса для ван Дейка совершенно очевидного в рамках гонорара. Ему, фотографу-украшателю, это давало удовлетворение в звонкой монете, его же клиентуре – удовлетворение психологическое, причем, двойное, поскольку последовательная вандейковская идеализация модели шла в двух направлениях: к физическому украшению и к



Антонис ван Дейк «Портрет лордов Джона и Бернарда Стюартов»

(~1638, холст, масло; 237,5x146,1

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

духовному или кастовому возвышению, к подсказке посредством костюма, жеста, выражения лица, позы – о наличии кастового нимба, ореола высшего положения клиента. Гений ван Дейка создает между моделью и зрителем общественную дистанцию глубиной в пропасть, словно между дворцовой резиденцией и плебейской норой. На губах всех этих моделей, во всех этих взглядах легко читается презрение к простонародью: *"Odi profanum vulgus et arceo"* – «Презираю глупую чернь, держусь от нее подальше» (Гораций *"Carmina"*). У ван Дейка «факт принадлежности модели к определенному общественному слою доминирует над ее индивидуальными чертами» – приблизительно так звучат канонические диагнозы портретов фламандца. *«Определенный общественный слой»*, из которого данные модели происходили – это аристократия.

Хелдейн Макфолл: «Никто и никогда больше не написал аристократа так, как ван Дейк. Ему удавалось ухватить ту тонкую материю, называемую «происхождение из высшего сословия» (...) Его холсты раз и навсегда зафиксировали все, что мы ассоциируем с



Антонис ван Дейк
«Портрет сэра Томаса Уортона»
(1635/40, холст, масло; 217x128,5
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

аристократичностью» (1902/1903). Более того – холсты ван Дейка аристократичность формировали. Оскар Уайльд утверждал, что легендарная, беззаботная и рафинированная элегантность Островитян, та изысканная сдержанность, с которой англичане себя ведут – были созданы ван Дейком. Шутка «Лорда-парадокса» лишь наполовину (а то и менее) была шуткой, поскольку портретная формула ван Дейка явно перешла в статус иконографического образца, став дидактическим и креативным образцом. Благодаря усилию и выделению кистью фламандца врожденных черт и принятых масок аристократии, она исполняла роль учительницы *«аристократической внешности»*. Она шлифовала гербовый образец (в плане клана, класса, касты) для последующих поколений британских (и континентальных) аристократов. Она формировала это племя по образу и подобию предков, завешивавших портретами свои дворцовые стены (в Англии мало было резиденций без холстов ван Дейка, принимавшего любые заказы и производившего картины конвейерным методом).



Антонис ван Дейк

«Портрет принцессы Марии Стюарт и принца Вильгельма II Нассау-Оранского»

(1641, холст, масло; 182x142

Рейксмузеум, Амстердам, Голландия)

Этот синдром – имитации искусства жизнью, а более конкретно: синдром обезьянничания ярких образов – является естественным явлением, проверенным и за пределами сферы аристократии (к примеру, в 1991 году два сотрудника ФБР, Андрис Куинс и Джозеф О'Брайен, сообщили, что боссы американской мафии постоянно копируют Марлона Брандо в роли «*крестного отца*»). Когда соответствующих образцов нет – синдрома не существует. Vide царская империя. Грузинский режиссер Отар Иоселиани так комментировал отсутствие примеров и чувства аристократизма у наследников царской России: «*Здесь никто не знает настоящего вкуса аристократии. В «Войне и мире» Бондарчука аристократы двигаются словно лакеи, чего режиссер не видит, поскольку сам не имеет об этом понятия. У нас такого рода фильмы лишены почвы*» (1993).

У ван Дейка, реставратора и хореографа «*почвы*» аристократического Запада, даже изображенные на портретах дети – маленькие леди и лорды – это образчики аристократизма. В основном – британского. Сегодня, равно как и столетие или два назад, щенки английской породы из знатных семей все так же попадают (начиная с седьмого года жизни) в те же

эксклюзивные инкубаторы (школы с интернатами), где воспроизводится тот тип бесстрастных, надменных, снобистских джентльменов по вандейковской матрице. И эта матрица, этот штамп, эта формула ван Дейка – на детских портретах, кажется, заметна даже лучше; она гораздо четче на изображениях сыновей, чем на изображениях их отцов. Ведь что можно найти более любопытного, в раю голубой крови, чем эти удивительно гордые, изысканные, небрежные и рыцарственные, презирающие весь свет, носящие маску «сверхчеловека», сопляки?

Именно таков и герой этой картины – богато одетый по испанской моде, при шпаге и аксессуарах⁴. Изысканная, манерная грация, которая так близка бесцеремонности, изысканная элегантность, гордая поза, скука и легкий *"spleen"*. Многие впоследствии пытались это повторять, с различным результатом. Без малейшей ошибки вандейковский урок повторил только лишь Гейнсборо (1727-1788)⁵, виртуоз британской живописи второй половины XVIII века. Его «аристократом» стал **«Голубой мальчик»** – знаменитый **"Blue boy"**.

⁴ Ранее считалось, что парные портреты из венского Музея истории искусства изображают принцев Карла-Людвига и Рупрехта, сыновей курфюрста Фридриха V Пфальцкого. Портретом младшего из братьев (в будущем видного военачальника времен Английской революции) В. Лысяк проиллюстрировал тему данного раздела. Однако в 2000 г. эксперты музея сменили атрибуцию и теперь моделями этих портретов считаются Филиппо-Франческо и Карло-Эмануэле, сыновья Сиджизмондо д'Эсте. Знатные юные итальянцы прибыли во Фландию в ноябре 1634 г., в свите наместника Испанских Нидерландов кардинала-инфанта Фердинанда. Ван Дейку они позировали в Брюсселе, в 1634-35 гг., в третий антверпенский период его творчества. Герой этого портрета, младший из братьев, Карло Эммануэле д'Эсте, маркиз ди Боргоманеро (1622-1695) в будущем – посол Испании в Вене и главный покровитель своего дальнего родственника, знаменитого принца Евгения Савойского.

⁵ См. том VI, главу 65, посвященную творчеству Гейнсборо – примечание автора.



Томас Гейнсборо «Мальчик в голубом»

1769/70, холст, масло; 178x122

Художественная коллекция Генри Э. Хантингтона,
Сан-Марино, Калифорния, США

В 1759 году Гейнсборо переехал из Ипсвича в приморский курортный городок Бат, где владельцы окружающих резиденций владели массой семейных холстов ван Дейка. Так что он мог тщательно знакомиться с техникой фламандца и поддаться его влиянию (до того ван Дейка он знал, в основном, только благодаря гравюрам). С тех пор он копировал ван Дейка (в частности, создал полноформатную копию портрета Джона и Бернарда Стюартов) и подражал ван Дейку-портретисту, изображая своих моделей в костюмах XVII века, хотя это, скорее, по желанию снобистской клиентуры, чем *"con amore"*⁶ (из письма Гейнсборо нам известно, что он был противником костюмных подделок). Следуя девизу: «наши клиент – наши хозяин» vel «клиент всегда прав», он хранил в мастерской «вандейковские костюмы», потому его многочисленные портреты называли «гейнсбровскими «ван дейками».

"The blue boy" – один из «гейнсбровских «ван дейков», представляющих нам аристократическую детвору. Гейнсборо пару раз писал молодых аристократов в одежде а-ля ван Дейк («Герцог Александр Гамильтон», «Лорд Арчибалд Гамильтон», «Эдвард Бувери»), и это его лучшие не женские портреты. Но, хотя здесь драпированный в синюю драгоценную ткань сопляк и принял аристократическую позу, и на зрителя глядит свысока гордым лордовским взором, нам неизвестно, позировал ли для портрета аристократ. Утверждали, будто бы это юный Сефтон Молино, сестру которого, леди Молино, Гейнсборо портретировал, когда Сефтону было 16 лет. Но большинство исследователей считают, что моделью был Джонатан Баттелл, сын владельца склада скобяных товаров на Греческой улице (в районе Сохо), что может быть правдой, поскольку тогда продолжался первый

⁶ Здесь: из любви (франц.)



Жан-Антуан Ватто
«Жиль»
(1717/19, холст, масло; 184,5x149,5
Лувр, Париж, Франция)

"boom" английской промышленной революции, в связи с чем, клиентура известных художников пополнилась известными купцами и промышленниками. Для тех, кто называет данный холст «**Портретом Джонатана Баттелла**», решающим аргументом стала информация 1796 года, что до этого времени картина была собственностью Джонатана Баттелла, хотя вопрос этим не решается. В соответствии с другими теориями, Гейнсборо написал «**Голубого мальчика**» вообще без заказа, в качестве вызова Рейнольдсу или же в качестве акта соперничества с «**Жилем**» Ватто, а может быть – и в качестве преклонения перед ван Дейком.

В том, что "**Blue Boy**" был данью, принесенной гению ван Дейка, сомневаться сложно. А вот был ли он одновременно актом соперничества с Ватто? Рихард Мутер отметил, что первое впечатление, которые оставляют картины ван Дейка – это блеск шелка. То же самое впечатление атакует зрителя и перед «**Голубым мальчиком**». До того многие художники гонялись за этим шелковистым блеском, но мировую славу в этом плане завоевали только двое: Тициан «**Портретом мужчины в синем**»⁷ (1510) и Ватто своим «**Жилем**». Комедиант (Пьеро) французского художника стоит лицом и по центру, как и модель англичанина, но желал ли Гейнсборо соперничать с Ватто, в этом уверенности нет. Вне всякого сомнения, костюмы он трактовал так, чтобы те вызывали определенное впечатление, как и Тициан с Ватто, у него было подобное чувство ткани и равный талант передачи фактуры, так что материю, кажется, можно пощупать.

Меньше сомнений вызывает тезис, будто бы «**Голубым мальчиком**» Гейнсборо бросил вызов Рейнольдсу, главному среди своих конкурентов. Джошуа Рейнольдс (1723-1792) был врагом холодных тонов (и более всего – синих) – использование их на переднем плане и при полном освещении он считал ошибочным⁸. Потому-то симфония холодной

⁷ См. стр. 52 – примечание автора.

⁸ Тем самым он поддерживал теорию, предложенную мастерами Ренессанса, и усиленную Караваджо, который считал голубой тон «отравой среди красок» (как сообщал Г. Беллори, 1672) – примечание автора.



синевы, атакующая с первого плана **«Голубого мальчика»**, была для Рейнольдса пощечиной, зато для ван Дейка – хроматической данью, поскольку фламандец очень любил *"bleu-morant"* (гаснущий, умирающий синий). Эта синева пульсирует на горячем фоне (одичавшая, гейнсборовская природа и неспокойные, грозовые тучи), образуя весьма увлекательное колористическое соперничество и усиливая романтический настрой картины. Кто-то искал параллель между **«Голубым мальчиком»** и Гамлетом, Вертером либо героями Байрона.

Когда **«Голубой мальчик»** появился? Принятая большинством дата рождения столь же не точна, как и тождество модели, поскольку подкрепляется она только спекуляциями. Известно, что А.Д. 1770 Гейнсборо выставил в залах Королевской Академии *«портрет в стиле ван Дейка»*, но нет уверенности в том, что это был **«Голубой мальчик»**. Известно так же, что именно тогда он видел в Холкхеме вандейковский портрет братьев Вилльер, заимствования от которого **«Голубой мальчик»** и не скрывает, но это тоже не может быть хронологическим доказательством.

Любопытная вещь: при жизни Гейнсборо **«Голубой мальчик»** никакой сенсации или даже простого любопытства не вызвал, но потом он становился все благороднее и благороднее, словно выдержанное вино, возбуждая все большее и большее восхищение у экспертов своей смелой, стремительной техникой и *«колоризмом»*, а у профанов – архидостоверной, *«настолько материальной, что хочется пощупать»* фактурой шелка. Когда в третьей декаде XX столетия картину купили янки, Англия пережила шок. Гигантские очереди в Национальную галерею отдавали прощальную честь голубой рапсодии Гейнсборо, что молодой Коул Портер прокомментировал погребально, создав **"Blue Boy Blues"**.

* * *

Гейнсборо умирал летом 1788 года. У ложа прощающегося с жизнью художника стоял великий британский портретист Джошуа Рейнольдс. Его старый и главный враг, в ссоре они были уже много лет. Рейнольдс пришел попрощаться. Гейнсборо поднял взгляд и с трудом прошептал:

– Прощай, брат. Мы еще встретимся на небе художников, где нас ожидает ван Дейк...

