

45

ГЛАВА

ГЛАВА

Усмешки двух господ X.

Франс
Хальс

1582/83 - 1666

Уильям
Хогарт

1697 - 1764



Античная культура любила смех. Неудержимый смех богов из гомеровской мифологии, который так шокировал Платона, а через две тысячи лет – так восхищал Ницше, попал в поговорку как «гомерический смех». И не только у греков смех перелицовывал Древность; его ценили, начиная с самых давних, архаических культур. А Христианство смех презирало, быть может потому, что Иисус Христос никогда не смеялся. И это породило химеру: христианский рай стал первым известным раем без смеха или хотя бы улыбки, что является странностью, противоречащей самой райской сути.

В Средние века цивилизация смеха была цивилизацией уличного шутовства (во время мистерий и всяческих праздников), цивилизацией ярмарочного пиршества и субкультуры путников – маской всякого рода бродяг. Музыканты, чудаки, фанфароны, бродячие комедианты и разбойники, коварные монахи и распаленные монашки, лишенные наследства изгнанники и опозоренные рыцари, мародеры и трубадуры, шулеры и массы женщин легкого поведения – творили из жизни один громадный карнавал, бывший отзвуком древнеримских Сатурналий. В католической Европе эта неустанная буффонада, эта массовая *"commedia dell' arte"*, возбуждаемая горячими сердцами и гогочущими глотками бродяг, заканчивается вместе с Французской революцией. С тех пор река пересыхает, затем высыхает ручей, а дальше высыхает и ручеек, чтобы к началу XX века окончиться совершенно. В протестантской Европе культура бродячего карнавала получила смертельный удар значительно раньше. Пуританская аскеза ложится «*будто иней на веселую старую Англию*» (Макс Вебер), и не только на одну Англию.

Американская версия этого пуританства перепугала изобретателя оперетты Жака Оффенбаха, который писал: «*Служба заканчивается, люди выходят с Библиями под мышкой и со смертельно суровыми минами. Если какой-то придурак улыбнется, его пронзают молниями взглядов, если же какому-нибудь несчастному случается расхохотаться, у окружающих возникает желание бросить его в тюрьму*». Оффенбах был одним из тех, кто понимал, что смех способен потрясти устои государства или системы, ибо он может сдувать фальшивое уважение. Юлиуш Словацкий говорит (в *«Лилле Венеде»*) о таких сдутых смехом коронах:

«... смех людской – орудие смертельное,
И большие сбил корон с голов мрачнейших,
Чем кажется тебе...»

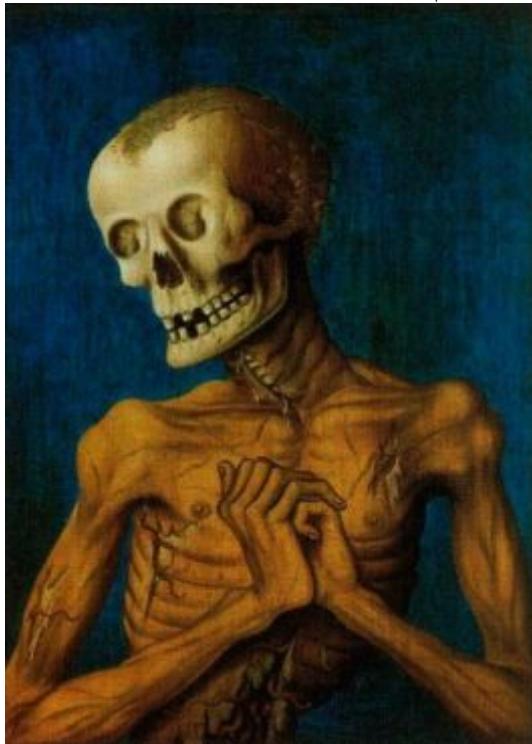
Там, где смех не может быть зacinщиком бунта, он может быть, по крайней мере, формой общественного (гражданского) протesta. Российский литературовед Михаил Бахтин¹ говорит о *«стихийной, объединяющей силе смеха»*. Смех народный, который Бахтин называет *«смехом стихийным»*, земное отражение смеха античных богов.

Боги, в соответствии с максимой лорда Честерфильда, должны, скорее, улыбаться, нежели смеяться: *«Чернь смеется, а хорошо воспитанные люди – улыбаются»*. Но такой простой смех часто является лекарством, в то время как аристократическая улыбка бывает ядом. Польский стихотворец XIX века, Адам Аснык, прописывал смех в качестве универсального лекарства, имеющего характер панацеи:

«Ищите панацею в смехе
От всех тех спазм и аритмий,
Других болезней сердца и недугов модных,
Что молодое поколенье,
Столь любящее слезы и печаль,
Ведут к больничной койке прямо».

¹ **Михаил Михайлович Бахтин** (1895-1975), русский философ, культуролог, теоретик европейской культуры и искусства. Исследователь языка, эпических форм повествования и жанра европейского романа.

Цивилизация улыбки



Анонимный швейцарский мастер
«Смеющаяся смерть»
 (~ середина XVI в., дерево, темпера; 41x29,5
 Художественный музей, Базель, Швейцария)

Хендрик Тербрюгген
«Смеющаяся рассказчица», фрагмент
 (1628, холст, масло
 Художественный музей, Базель, Швейцария)



Жан-Батист Грёз
«Голова девушки в чепце»
 (1760/70, холст, масло; 41x33
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)

Цивилизация улыбки



Хуан де Рибера
«Хромоножка», фрагмент
(1642, холст, масло
Лувр, Париж, Франция)



Кристиан Зейхольд
«Смеющийся мужчина», фрагмент
(1760, холст, масло
Музей изобразительных искусств,
Будапешт, Венгрия)



Бартоломе Эстебан Мурильо
«Мальчик с собакой»
(1650/60, холст, масло, 70x60
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

Медицина XX века подтверждает слова поэта. Американский невролог Уильям Фрай, заявляет, что смех обладает благотворным влиянием на организм, стимулирует кровообращение, инициирует очищение желчного пузыря, дает дополнительный кислород мозгу, увеличивает производство гистамина (гормона, регулирующего взаимодействие клеток) и т.д. Психологи тоже рекламируют смех (он блокирует выделение кортизола, гормона стресса, благодаря чему, система сопротивления человеческого организма работает лучше).

А улыбка? Прав был Циприан Норвид, когда писал *«уж обществу тому беда, когда улыбка наказуема»*, но правы и те, кто призывает к осторожности в отношении улыбок. Смех бывает театральным, но, как правило, он спонтанен, стихиен и рождается непроизвольно. Улыбка же (не говоря об усмешке) – это тихая гримаса симпатичного человека или симпатичного врага, у которого улыбка предшествует смертельному удару, как у мафиози поцелуй – предшествует казни жертвы. Иуда целовал Христа, тем самым выдавая Его. То, что улыбка (усмешка) часто маскирует черную душу, знают знатоки женщин и японцев. У японцев улыбка не сходит с уст, они улыбаются всем и непрерывно. Просто супермилые люди. Но эти же милые, вечно улыбчивые самураи убивали на Дальнем Востоке (во время Второй мировой войны) военнопленных и гражданское население столь варварским образом, что методики убийства, применявшиеся гитлеровской машиной уничтожения, необходимо – только лишь в плане сравнения – признать достаточно гуманными.

В искусстве (если не считать сценических комедий) смех и улыбка появляются редко. Возможно, именно потому Словацкий и восклицал: *«О Боже! Муза! Хоть немного смеха!»* («Беневский»). Когда Вагнер обвинил Россини в отсутствии глубины, тот упрекнул Вагнера, что в произведениях немца не хватает солнца. То есть: радости, смеха. В живописи белого человека смех и улыбка тоже не были частыми гостями. Наилучшие (мне кажется) улыбки и взрывы смеха или хохота творили два господина Х. – Хальс и Хогарт. Голландец и англичанин, у которых вообще удивительно много общего, помимо первой буквы фамилий. Оба были веселыми кутилами и гуляками, оба были портретистами, оба творили в идентичных общественно-экономических условиях: Хальс – в первой половине XVII века, то есть, когда голландский флот царил на морях и океанах, а голландская буржуазия вывела свой класс в ведущие; Хогарт – в первой половине XVIII века, в то время, когда британский флот владел океанско-морской короной, а британская городская буржуазия сравнялась с аристократией в качестве приводной силы Англии и клиентуры мастеров живописи.

Голландия царила на морях и океанах до 1672 года (открытую к этому времени Австралию именовали Новой Голландией, Нью-Йорк назывался Новым Амстердамом), а это означало семидесятилетний экономический *"boom"* и (связанный с этим) семидесятилетний *"boom"* художественный. Ликвидация католической власти в тогдашней Голландии привела к тому, что искусство стало практически совершенно светским, а ликвидация королевской (испанской) власти плюс коммерческое величие – к тому, что искусство сильно обуржуазилось. Буржуазными становятся и клиентура, и тематика. Отсутствие богатых аббатств и придворных салонов художникам компенсировали многочисленные богатые города, где было полно купцов, ремесленников, чиновников, учителей, врачей и т. д. и т. п., приобретающих произведения искусства. Такой горожанин охотно приобретал картины религиозного содержания (но в духе протестантской религии, то есть не слишком набожные и без святых), натюрморты, пейзажи (которые назывались тогда *«приятными местечками или видами»* – *"playsante plaats"*), а более всего – портреты, собственные и членов своей семьи. Относительно невысокие цены множили покупателей, что в свою очередь множило живописцев, а по причине слишком большого количества живописцев цена картин не могла возрасти, так что круговорот живописи оставался замкнутым.

Франс Хальс какое-то время был звездой данного круговорота, фаворитом клиентуры. Вот только ему не удалось удержать ни успеха, ни богатства. Деньги совершенно не держались у него, так что в возрасте восьмидесяти лет он прозябал на пособии, умер в приюте и его бросили в общую могилу для нищих. Ибо трудно, пусть и при существенных заработках, избежать финансовых неприятностей, если ты известный бабник и выпивоха,



Франс Хальс
 «Мужской портрет»
 (1660/66, холст, масло; 80x67
 Музей Фитцвильяма/
 Кембриджский университет,
 Великобритания)

если у тебя две жены, восемь детей и отвращение к изменению стиля жизни. Этот вечный гуляка и крикун, сквернослов и рубака, кинжал которого выскакивал из ножен столь же быстро, как и сочное словцо изо рта, даже будучи старцем все еще получал судебные напоминания о необходимости «*бросить пьянство и тому подобные выходки*». Но не бросил, пока был жив, в соответствии с припевом песенки, охотно исполнявшейся тогда за столами харлемских пивных: «*Старое сердце, откуда в тебе такой жар?*».

Симпатии клиентуры он терял, скорее, по иным причинам, в том числе и вследствие высокомерия (когда амстердамская рота арбалетчиков заказала ему групповой портрет, предложив крупную сумму, Хальс, несмотря на финансовые трудности, в Амстердам поехать не потрудился, а только нагло потребовал, чтобы клиенты ездили позировать к нему в Харлем, за что его только высмеяли). Более важной причиной расхождения Хальса с общественным вкусом стала его дерзкая, суперсовременная техника (ею, кстати, восхищался Мане), к настоящему времени обросшая легендами и до сих пор вызывающая споры, поскольку, наряду с восхищениями, звучать и такие эпитеты как «*экстравагантность*» (Э. Фромантен, 1876) или «*развязность*» (Р. Женай, 1967). Основной чертой этой техники была ее стихийность, результатом – предимпрессионизм. Р. Мутер: «*Работал он в телеграфном стиле, орудуя кистью, будто шпагой и хлецом*» (1901). В.Н. Лазарев: «*Живопись его во многих отношениях предвосхищает технику импрессионистов*» (1974). П. Майер: «*Широкими, танцевально-ритмичными ударами кисти он намечает форму, которую будет формировать активное сотрудничество зрительского зрения (...)* Неслыханно стихийные рисунки расцветают на глазах у зрителя точно так же, как в последствии – полотна импрессионистов» (1969).



Франс Хальс
«Портрет мужчины в шляпе»
 (1660/66, холст, масло; 80x67
 Галерея старых мастеров,
 замок Вильгельмсхёх,
 Кассель, Германия)

Произведения Хальса, пускай он и не изобретал разделения цветов, и вправду производя на зрителя такой же эффект, что и работы импрессионистов. С какого-то расстояния мы глядим на кружево или вышивку, которые кажутся нам очень подробно «проработанными», но когда подойдем поближе и сунем нос в самый холст – этот кажущийся натурализм исчезает, форма расплывается, нам виден хаос на первый взгляд случайных цветовых мазков. Он пару лет осваивал такую «импрессионистскую» свободу. Поначалу рука Хальса была тяжеловатой: тщательно, применяя разведенную краску,

методом многих лессировок, он традиционно выстраивал формы и фактуры. Впоследствии он «освободил голландскую живопись от всех итальянских налетов» (Майер) посредством «дикой» техники, наполненной красками, выстреливаемыми *«alla prima»* (без грунтовки, на чистый холст), *«con brio»* (пылко, задорно), импасто (толстыми слоями), что еще сегодня вызывает бешенство у некоторых специалистов. Vide польский художник Здислав Бексиньский, который плюется: «Рембрандт писал хорошо, а Хальс – плохо. Для меня важен способ, которым накладывают краски: у меня создается впечатление, что у Хальса это размазанный кистью разноцветный маргарин» (1995). У Пикассо было иное мнение, он включал Хальса (вместе с Веласкесом, Вермеером и Рембрандтом) в квартет величайших старых мастеров.

Хальс, собственно говоря, был исключительно портретистом. Упомянутый выше избыток художников в тогдашней Голландии вынуждал их переходить к узкой специализации: одни создавали исключительно пейзажи, другие – натюрморты, еще кто-то – сценки с животными (известным анималистом был Паулюс Поттер), а портретисты делились на мастеров портретов конных, камерных, групповых, etc. (можно даже говорить о портретомании, захлестнувшей Голландию в третьей декаде XVII столетия). Нам неизвестно, вынужден был Хальс заниматься исключительно портретами или делал это по собственной воле. Но мы знаем, что в качестве портретиста он не шел тропой Рембрандта, не копался в душе модели, предпочитая ухватывать, вместо психологических тайников, внешние аспекты и приметы времени. Времени не в аспекте вечности, а исключительно в текущем моменте. Делал он это гениально. Его авангардистская техника – бичевание холста кистями; эти длинные, нервные, косые и перекрещивающиеся мазки, дающие выбириющую фактуру, с богатством контрастов и проблесков чистых красок – служила безошибочному определению формы в конкретном отрезке времени. Для Хальса было главным как раз ухватить момент, именно этот, а не какой-то другой, пленить на холсте мгновение, краткое будто вспышка, случайный жест, гримасу, состояние души или самочувствия. На лету, в мгновение ока. Он любил фиксировать персонажей, совершивших неожиданное движение,

как будто желая застать врасплох – словно фоторепортер, таящийся со своей вспышкой за шпалерой кустов. Старомодная, медленная техника ничего подобного позволить просто не могла бы.

Именно эта динамичная техника, эта страсть кисти, это резкое, решительное живописное пятно или мелкая нарезка отдельных мазочек, без предварительного эскиза, без подмалевка или грунта, без исследований и подготовительных рисунков – и оттолкнули от Хальса клиентов, поскольку все это было признано небрежностью. Это, плюс излишний реализм, то есть объективность изображения – без лести к модели и без идеализации. Заказывая портрет, мещанин желал получить три вещи: чтобы это был контрафект, преукрашающий физиономию или, по крайней мере, затушевывающий наибольшие физиономические грехи (этого всегда желают все портретируемые, поскольку тут речь идет о «фотогеничности»); чтобы портрет был представительным, подчеркивающим достоинство, облагораживающим профессию, максимально экспонирующим одежду или положение в обществе; и чтобы портрет был «вылизанным», отглаженным во всех мелочах. Одним словом: комплексно или полностью украшательским. *«Импрессионизм»* Хальса соответствовал данным условиям лишь частично. Хальс замечательно ухватывал темперамент модели, что поначалу нравилось, но потом нравится перестало, поскольку было недостаточным. Клиенты сбежали к более разумным, другими словами: к более выраженным агиографам и украшателям, к ван дер Гельсту, ван ден Темпелю, ван Мюссеру, Нехтеру, Флинку, Болу, Масу и другим, о которых мир давным-давно забыл, в то время как Хальс до сих пор стоит на очень высоком пьедестале.

Как колорист, мастер из Харлема был виртуозом черных (одежда) и белых (воротники) тонов. Палитра раннего Хальса богата, наполнена чистыми, радостными пигментами: желтыми, васильковыми, кобальтово-синими или изумрудно-зелеными. Старея, он начнет палитру сужать (как Тициан), чтобы работать, в основном, черными, белыми и коричневыми тонами; одновременно обогащая фактуру (лессировки плюс импасто) с увеличением яркости. Особенно, для черного.

Черный цвет.
Тинторетто заявлял:
«Черный – красивейший из цветов!». Ренуар сражался с «импрессионистским» утверждением, будто бы «черный – это не цвет», воскликая: «Черный – не цвет?! Откуда такая выдумка?! Черный – король всех цветов!». Хальс является виртуозом черного цвета всех времен и народов. Никто в живописи белого человека не мог так, как он тонировать черное:



Франс Хальс
«Портрет Клаеса Дийста ван
Воорхута»
(после 1635, холст, масло; 80,6x66
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк, США)



Франс Хальс «Мулат»
 (1627/30, холст, масло; 75,5x63,5
 Музей изобразительных искусств,
 Лейпциг, Германия)

от смоляного до тонкого серо-перламутрового. Ван Гог постоянно восхищался 24 оттенками черного у Хальса. И во всех этих черных тонах – никакого затемнения! Уже в зрелые годы Хальс поддается искушениям караваджизма (как и Латур, он заимствовал его у Тербрюггена и Хонхорста), но всегда предпочитает «светлую» манеру «темной», а настрой – добродушный, спокойный, радостный, а не меланхоличный и болезненный. И таким образом мы добрались до ключевого момента – до усмешек Хальса.

Можно говорить о том, что он был гением черного цвета, можно присвоить ему титул гениального портретиста, но прежде всего, он был гением улыбок и усмешек. Если «почерком Хальса» называют его технику, которая спустя двести лет восхитит импрессионистов, то подписью Хальса, девизом Хальса, клавиатурой Хальса я назвал бы его улыбки. Его модели очень часто улыбаются или экспрессивно смеются. А где они этого не делают? Там, где чувствуется дыхание смерти («*Регентши приюта для престарелых*», Харлем, Музей Франса Хальса) или там, где высокомерный хам строит из себя аристократа, то есть, на официальных, помпезных (индивидуальных и групповых) контрафектах. Во всех остальных случаях – в особенности там, где Хальс сам разыскивает для себя моделей среди простонародья, создавая, скорее, жанровые изображения (или сценки), а не портреты в строгом значении этого слова – течет река хальсовских улыбок, усмешек и смеха любого рода: от деликатно-саркастического искривления губ до пьяного панибратства, от блаженного веселья до хриплого фырканья, от хихиканья до хохота.

Все эти усмешки Хальса – наглая и робкая, фальшивая и радостная, детская и кокетливая – остаются в памяти зрителя, словно усмешка волшебного Чеширского кота, который исчезал по кусочку: сначала исчезал хвост, потом тело, наконец – голова, так что оставалась одна улыбка, и улыбка эта «оставалась еще какое-то время, в то время как все остальное уже исчезло». Помните Чеширского кота? «*Ну! Видала я котов без улыбок, подумала Алиса – но улыбку без кота! Это самая таинственная штука, которую я видела за всю свою жизнь.*»

Фестиваль хальсовских усмешек и улыбок никак не соотносился с упомянутым предромантиком И.Г. Фюссли «*опасением, что он будет плохо понят или прочувствован, и которое заставляет некоторых художников усиливать экспрессию вплоть до гримасы*».



Франс Хальс «Цыганка»
(1628/30, холст, масло; 57,8x52,1
Лувр, Париж, Франция)

Где же следует искать источник этой мании Хальса? Загадку увлеченности Хальса смехом решают путем многоэтажных рассуждений. В соответствии с утверждениями голландского историка искусств Яна ван Гельдера (1933) в ранней харлемской живописи (первые десятилетия XVII века) отражается эразмианский оптимизм позднего Гуманизма. Согласно мнению немецкого историка искусств Рихарда Мутера (1901), мы имеем дело с зеркалом веселья, охватившего голландцев после изгнания испанских оккупантов. По словам русского историка искусств В.Н. Лазарева (1974) «стереотипная формула оптимизма» реализовалась у Хальса «динамицией черт лица», адекватной с одновременной динаминацией персонажей. А может этот веселый гуляка просто-напросто любил смех? Быть может, он любил его гораздо сильнее, чем тех, кто смеялся, поскольку они стоили только исчезновения, а их улыбка – как и улыбка Чеширского кота – стоила того, чтобы ее сохранить, *ergo*: увековечить. И мне глубоко все равно, действительно ли знаменитая «Цыганка» – портрет реальной цыганки или же это портрет ученицы Хальса, Юдит Лейстер. Когда я думаю об этой мордашке, то вижу шельмовскую улыбку чертика в юбке. Точно так же я думаю и о смеющейся девушке Уильяма Хогарта.

Хогарт заслуженно был назван «отцом английской живописи», поскольку до него английская живопись высокой пробы создавалась исключительно импортируемыми в Лондон иностранцами (Гольбейн Младший, ван Дейк). Он и сам чувствовал себя таким отцом-основателем, поэтому патриотично подписывался: *"W. Hogarth Anglus pinxit"*. После него пришла целая плеяда великих «англюсов» кисти (Гейнсборо, Рейнольдс, Ромни, Лоуренс, Тёрнер, Констебль, Котман, Джон Кроум и др.). Почему только в XVIII веке? А по той же причине, по которой Флоренция была в XV веке столицей капитализма и столицей Ренессанса; Венеция в XVI столетии – королевой Средиземного моря и королевой европейской живописи, а в XVII веке, когда Голландия с Фландрисией на пару овладела морями – фланандская и голландская живопись доминировали в искусстве всего континента. *"Art needs cash"* (искусство нуждается в бабках) – причины были экономическими. В XVIII веке королевой морей и океанов стала Великобритания, и там тут же родилось искусство с большой буквы.

Хогарт, сын провинциала (сельского учителя, впоследствии – корректора в лондон-

ской типографии), стал самостоятельным, похитив дочку своего мастера, придворного художника Джеймса Торнхилла, а потом женившись на ней. Уже из одного этого видно, что он был братской душой Хальса – обожающей разбойничать и веселиться. Р. Паулсон: «*Его можно представить как всегда готового погулять собутыльника, заводилу компании, веселого участника походов по пивным и пьяных драк*» (1971). Действительно, можно. Но Хогарт был не только поклонником Вакха, но и человеком с замечательным чувством юмора, не лезшим за словом в карман. Относительно этого о нем даже легенды ходили. Один из анекдотов рассказывает, что некий лорд, ужасный скряга, заказал у Хогарта настенную роспись: переход израильтян, за которыми гонится фараон, через Красное море. Хогарт оценил работу в сотню гиней, на что аристократ фыркнул:

– Твоя мазня не стоит и двадцати!

На это Хогарт заметил:

– У меня сейчас плохо с деньгами, поэтому я приму эти два десятка монет, но при условии, что они будут выплачены авансом.

Лорд заплатил и потирал руки, радуясь тому, что так легко обвел художника вокруг пальца. На следующий день работа была готова. Лорд увидел стенку, от края до края замазанную красной краской.

– И что это такое? – спросил он.

– Красное море, милорд – пояснил создатель красной стенки.

– А где фараон? Где египетская армия?

– Все утонули, как сказано об этом в Писании.

– Ну а где евреи?

– А евреи, милорд, уже успели счастливо перейти на другую сторону моря.

Хогарт гораздо более удачно, по сравнению с голландцем, перешел на другую сторону моря благосостояния, но не столь удачно – на другую сторону художественного мастерства. Коммерческое и рекламное чувство заставляли его большую часть времени посвящать изготавлению гравюр с собственных картин, поскольку гравюра – благодаря умножению в типографии – давала приличный доход. Ясное дело, это не относилось к портретам, а только лишь к жанровым, сатирическим и всяkim другим картинкам, а Хогарт занимался и всяkim другим, даже религиозной и исторической живописью (как возвышенной, так и сатирической). Он занимался этими различными видами, так как поначалу мечтал стать первым не импортированным живописцем уровня ван Дейка, а впоследствии, когда уже стал знаменитым – ему представлялось, что он догонит всех знаменитостей и в конце концов – что он их превзойдет. Его биограф, Рональд Паулсон, утверждает, что Хогарт всю жизнь посвятил усилиям, направленным на то, чтобы стать «английским Рафаэлем». Шансов на это у него не было, поскольку ему не хватало воображения. Компилиативности и хорошего ремесла хватило на то, чтобы стать придворным художником (1757), но для проявления гениальности его творческий капитал был слишком мал. Тем не менее, он создал одну гениальную вещь, истинный шедевр, но об этом позже.

XVIII век был веком Просвещения, но когда мы разыскиваем на континенте художников, которых можно было бы назвать «просветителями», то попадаем в абсолютную пустоту. Шарден? Отчасти – да. Практически все восемнадцатое столетие французы занимались Рококо, так что когда один из французских отцов Просвещения, энциклопедист Дидро, пожелал указать на земляка, который бы рисовал «просветительски», он указал на... Грёза, хваля того за «*просветительский сентиментализм*»! *Summa summarum*: только Хогарт, как никто другой, заслуживает имя живописца Просвещения на все сто процентов. Ибо кистью он иллюстрировал все главные черты Просвещения: морализаторство, дидактику, критику, сатиру и антифеодальную псевдо-философию. Один лишь холст – «*Прислуга Хогарта*»², где впервые (если не считать крестьян Ленена) плебс получил буржуазное достоинство, то есть, представление, противоречащее «недочеловеческому» статусу данных моделей – должен стать живописным гербом случившейся в XVIII столетии эманципации «гражданина» и «третьего сословия».

² См. стр. 284 – примечание автора.



Уильям Хогарт
«Заключение брачного
контракта»
первая картина из серии
«Модный брак»
(1743/44, холст, масло;
68,5x89
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)

Столь же «просветительским» Хогарт был и в качестве моралиста-пересмешника. Его циклы картин – «Карьера проститутки», «Карьера распутника», «Трудолюбие и лень» или «Модный брак» – производили повсюду фурор (благодаря бесчисленным гравюрам), принося художнику славу первого сатирика Англии. Вся страна каталась по полу от смеха, глядя на язвительные намеки Хогарта, которые сегодня никого уже и не смешат (они перестали смешить уже в XIX веке), поскольку исчез их общественный контекст, их настроение и вкус новизны, их *"genius loci"*, изменилось все. Сегодня все эти назидательные насмешки нам скучны (как слишком примитивные) или пугают (как слишком мрачные). Это сатира тяжелозадая, приземленная, дитя пуританской морали и садистской атмосферы. Бодлер говорил: «Хогарт – это похороны комизма, а точнее, комизм похорон».

С чисто художественной точки зрения – это искусство преступно болтливое. Хогарта часто охватывает запал вдохновенных проповедников или сатириков, которым крайне важен собственный успех. Ошибка двойная, ибо, во-первых, в соответствии с древней истиной – избыток идеологии искусству вреден (любая дидактика в искусстве и любое срывание масок ведут к тому, что идея или содержание ослабляют форму, а Хогарт был страстным и в то же время надоедливым моралистом и насмешником), а во-вторых, любая литературность *vel* повествовательность ядовиты для живописи, а Хогарт занимался ими сознательно, поскольку исповедовал кredo: «*Темы я рассматриваю как драматург. Картина для меня – это сцена, мои персонажи – это актеры, разыгрывающие пантомиму*». И действительно, здесь повсюду слышен запах искусства пера. Артур Мерфи назвал Хогарта «*первым, писавшим комедии кистью*» (очень близко по той же теме высказывали собственное мнение Уильям Хэзлитт, Хорас Уолпол, Чарльз Лемб и другие). Как и в современных Хогарту романах Даниэля Дефо и Джонатана Свифта, где дидактика была важнее достоинств чисто литературных, так и у Хогарта клеймление, издевка и повествование важнее достоинств чисто живописных, эстетических. Для художника это смертный грех. Ошибки перспективы (например, в «**Модной беседе в самую полночь**») мы бы еще ему простили, но это словоизвержение кистью переварить уже трудно.

Там, где у Хогарта нет назидательности, издевки или морали, где исчезает иллюстративность и литературщина, там появляется настоящая живопись (как в цветах, так и в алёрах) – здесь я веду речь о портретах. Там, где пахнет креветками – Хогарт дошел до самого Хальса и даже его превзошел. А это достижение весьма значительное, поскольку до усмешки Хальса нелегко было дорасти, не говоря уже о том, чтобы превзойти.



Франс Хальс «Смеющийся мальчик»

1620/25, дерево, масло; диаметр 29,5

Королевская галерея Маурицхейс, Гаага, Голландия

Другое название – «Портрет смеющегося ребенка». Хальс обожал плодить детей. Как фаллосом, так и кистью. В каждой из этих дисциплин он получал совершенно разные по качеству результаты, словно тот известный римский художник II в. до Рождества Христова, Луций Маллий (Lucius Mallius)³, о котором анекдот рассказывает, что как-то вечером он угостил приятеля ужином, а тот, увидев уродливые рожицы детей художника, буркнул:

– Не одинаково творишь, Маллий...

На что живописец спокойно ответил:

– Одно творю днем, другое – ночью, когда ничего не видно.

Дети, которых Хогарт создавал не кистью, то есть те, которых он мастерил, когда ничего не видно, доставляли Хогарту массу хлопот, чаще всего – неприятных; одна из дочерей должна была воспитываться в специальном заведении («*по причине плохого поведения*») уже с пятнадцати лет! Сомнительно, правда, чтобы харлемского гуляку это хоть как-то беспокоило. Слишком уж много времени занимало у него посещение пивных и сражения с брюзжащими женами (правда, вторая была более терпимой, сама немножко «*любила выпить*»).

Подобного рода небольших тондо с рожицами смеющихся ребятишек Хальс забацал много. Но эта круглая доска, находящаяся в Королевском кабинете живописи Маурицхейс, (начиная с 1968 года; идентифицирована А. Д. 1876 в кельнском собрании Оппенгеймов), исключительна. Просто самая красивая, самая трогательная и восхитительная. В ней восхищает все – от композиции до колористики. Можно ли говорить о композиции при столь небольшом изображении, стесненном формой медальона? Можно, ибо – как у выдающегося медальера – вся композиция безошибочно подчинена круглой дощечке.

На дощечке имеются целых две монограммные подписи: FHF (Frans Hals fecit) и FH, но – что очень правильно заметил Х.П. Баард (бывший директор Музея Франса Хальса в Харлеме) – наилучшей подписью является та легендарная, «*предимпрессионистская*» дерзкая техника, которую копиисты так и не смогли воспроизвести, хотя копировали Хальса часто. Известны три копии «Смеющегося мальчика», находящегося в Маурицхейс, но все они, включая наилучшую (Дижон, Музей изящных искусств) – это академически вылизан-

³ Луций Маллий (Lucius Mallius; III-II в. до н.э.) древнеримский художник. Упомянутым анекдотом, о диалоге на его ужине с влиятельным патрицием Марком Сервилием Пулексом Гемином, приведенным в «Сатириалиях» Макробия (V в.), собственно и исчерпываются все сведения о нем.



ные плоды. Оказывается невозможно подделать ту свободу руки Хальса, лихость кисти, благодаря которой, от множества работ гарлемского мастера веет свежим дыханием гениальной импровизации.

Долго доискивались, кто был моделью. Сынок Хальса? Этого исключить нельзя, как невозможно и доказать. Лично я такую возможность, скорее всего, исключил бы, поскольку в написание собственного любимца Хальс, скорее всего, вложил бы больше отцовского сердца, а тут он вложил «всего лишь» свою «дикую» технику. Обычно, Хальс не писал чувствами (Роджер Авермаэт: *«К сожалению, ему не хватает чувства. Его все интересует, но ничего не трогает»*, 1952). И вопрос: если бы Хальс рисовал собственное дитя, писал бы он его чувственной кистью? – разрешить невозможно. Что, собственно, второстепенно в сравнении с существенными достоинствами. Такими, как чудная игра света на лице, губах и зубах мальца. Как пульсация воротничка и спонтанная радость щечек и взгляда. Как вся эта румяная, здоровая, свежая и лучащаяся детством рожица, сочная, словно зрелый плод. Это не портрет ребенка – это гениальный портрет идеального детства, о котором можно только мечтать, такого детства, которое должно быть у каждого малыша на этой Земле. Символ, эмблема, девиз, герб – беззаботного, еще не искалеченного или еще не забитого этой жизнью человека.

Столь радостной детской улыбки до Хальса и после него не рисовал никто.



Франс Хальс «Малле Баббе»

1628/40, холст, масло; 75x64

Берлинская картинная галерея, Германия

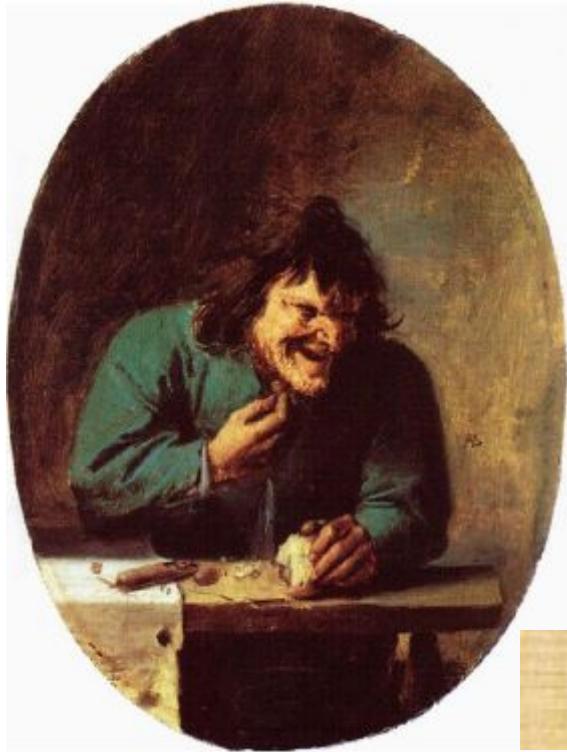
Датировка крайне спорная. Гипотетический размах дат всегда был весьма большим, от 1628 (Н.С. Тривас), перед 1629/30 (С. Гримм), 1630/33 (С. Слайв), 1633/40 (Т. Торе), 1635/40 (М.Й. Биндер; Х.П. Баард) и вплоть до – около 1650 (В. фон Боде).

Название картины взялось от сделанной (вероятно) еще в XVIII веке на старой раме холста надписи. Фрагмент старой рамы германские реставраторы вставили в новую раму. Предполагается, что эта надпись и является оригинальным названием. Звучит она так: *"Maile Babbe van Haerlem... Fr[a]ns Hals"*. Имеются историки, в соответствии с мнением которых, правильное прочтение трудной для расшифровки надписи выглядит иначе: не *"Malle Babbe"*, а *"Hille Babbe"*, так что в различных работах можно найти различающиеся названия.

Кем была гогочущая старуха с оловянной кружкой? Вне всякого сомнения, была она уличной достопримечательностью. В архивах Харлема нашли некую жившую в то же время, что и Хальс, и арестованную за пьянство Майлे Баббе, но у нас нет никакой уверенности в том, что именно она и была моделью. Считается, что «Малле Баббе», скорее всего – кличка. Прозвище пытались выводить от французского выражения *"mal bouche"* (злая рожа, кривая харя, черноротая). Пробовали обращаться к харлемским легендам и преданиям, намекая на то, что эта пьяница могла быть живописной фигурой, известной горожанам, и хоть где-то задокументированной. Голландское слово *"malle"* означает «сумасшедшая», а *"Babbe"* связано с такими выражениями как *"babe"* или *"baba"*, которые в старинных североевропейских диалектах означали кумушку, куму, крестную мать⁴. Если так, тогда название картины должно звучать как **«Чокнутая кумушка из Харлема»**.

Чокнутая? С чего бы это, ведь на плече у нее сова, символ мудрости! Но сова, атрибут Минервы (Афины), символизировала мудрость в Древности, а в Средние века – была эмблемой, скорее уничижительной, символизируя демонизм, глупость, безумие, грубость (неотесанность), алкоголизм и т.д. В этом плане картину Хальса считывают иногда иллюстрацией голландской пословицы *"Elk meent zijn nil een valk te zijn"* («Каждый соб-

⁴ А почему бы не предположить, что женщину звали Бабеттой? Имя древнегерманского происхождения, означающее «святая», «богиня»; иногда считается французским (франкским ?), уменьшительным от Елизаветы (Elizabeth), в Нидерландах и Фризии: Бет. Кстати, это имя широко распространено в Нидерландах.



Адриан Браувер «Крестьянин за столом»

(?, дерево, масло; 18,4x13,5

Собрание Лихтенштейнов, Вена, Австрия)

ственную сову принимает за сокола») – всякий человек свою глупость и безумие принимает за мудрость. Другие же указывают на такую же старинную, хотя и менее «философскую» поговорку: «Сидеть, словно сова» (по причине перепоя). Еще кто-то вспоминает, что сова была атрибутом ведьм, потому иногда картину называют: **«Портрет старой ведьмы из Харлема»**.

Портрет? Может быть и портрет. Или же жанровая сценка? Это портрет в характере жанровой сцены или же жанровая сцена, имеющая характер портрета, прекрасное доказательство (абсолютного верного) тезиса, что у Хальса теряется, стирается граница между жанровой и портретной живописью. К тому же, это еще и доказательство тезиса, что Хальс любил разыскивать для себя модели среди простонародья, как будто в соответствии с указаниями Гербрандта Бредера, жившего в то же время, что и Хальс, харлемского поэта, который требовал от художников максимального реализма: *«Мастера в живописи это те, кто ближе всего приближается к жизни»*. Таким же образом – через интерьер пивной – сближался с жизнью ученик Хальса, замечательный повеса Адриан Браувер, который вычаровывал смеховые гримасы такие же животные (то есть, одинаково завлекательные), хотя и посредством не столь авангардной техники.

Сдержанная цветовая гамма (близкая к монохроматизму), отчетливая диагональная композиция (диагональ рассекает кружку, сову и лицо пьянячушки), все элементы четко согласованы (пьянячка похожа на сову, а сова – на кружку), и каждый удар кисти так выразителен, все они настолько отчетливы, что их можно легко пересчитать. Эти полоски красок от молниеносных, на первый взгляд небрежных, коротких и удлиненных ударов волосками и щетиной кистей, безошибочно определяющих формы и валюры – были наиболее сложными для всех фальсификаторов и копиистов. **«Малле Баббе»** копировали бесчисленное количество раз с тем же результатом, с каким першерон поучаствовал бы на скачках в Аскоте, в то время как обычные имитаторы – желая воспроизвести лихую технику мастера – выстраивали банальный хаос мазков. Единственной приличной считается копия из нью-йоркского Метрополитена. Самой же знаменитой – копия из гамбургского Кунстхалле, работа Курбе, выполненная им (1869) в Аахене (Курбе утверждал, что **«Малле Баббе»** – это шедевр номер один европейской живописи). А. Д. 1945 её копия была обнаружена и в мастерской Хана ван Меегерена, гениального «короля подделок».

Спонтанная, «эскизная» техника, посредством которой Хальс – по мнению некоторых специалистов – превзошел не только Веласкеса, но и импрессионистов, имела две цели. Все обусловливало скорость – во-первых, нужно было успеть еще и в забегаловку, чтобы спо-



койненько выпить, а во-вторых, как можно быстрее ухватить кистью особый, неповторимый отблеск времени, движение или гримасу человека, которого художник рисовал. Остановить мгновение в прямоугольнике холста или доски. Посмотрите на резкий поворот головы женщины с кружкой и совой. На этот взгляд, увековеченный кистью, словно взгляд прохожего с помощью затвора фотоаппарата. На эту усмешку, которая, возможно, через мгновение погасла, хотя теперь – благодаря искусству Хальса – стала вечной.

Все время говорится (я и сам так говорил), что психологом был Рембрандт, а Хальса психология моделей стала интересовать лишь под конец жизни, что видно хотя бы по лицам *«Регентши приюта для престарелых»*. Рембрандт умел отразить на изображаемом лице всю человеческую жизнь, а Хальс – всего лишь моментальное состояние души или же темперамента. Тем временем, осклабившаяся рожа *«Баббе»* демонстрирует нечто более глубокое, из нее наружу выползает вся боль прошлого. Ведь ее усмешка не только вульгарна (в соответствии с уже упомянутой максимой лорда Честерфильда, что люди вульгарные смеются, а аристократичные – улыбаются), но в ней мы видим еще и отчаяние (по словам Жан-Поля Рихтера: *«Самые печальные смеются громче всех»*). Так вот, этот ее смех до звериного, до животного отчаянnyй.

Да, до животного. Точно так же, как в усмешке *«Цыганки»*, в лице пьяницы, во всем ее теле, а в особенности – в губах, пульсирует биологическая животность. Губы женщины расколоты для пьяного гогота, но выглядит она, как затравленный зверь, оскаливший зубы. Кто или что ее окружило? Болезненные будни, болезненные воспоминания, либо и то, и другое. Хальс своим гением достиг того, что это скуление, этот стон, в виде усмешки, можно будет слышать до конца жизни холста, украшающего сейчас Берлинскую галерею.



Уильям Хогарт «Девушка с креветками»

1740/59, холст, масло; 63,5x52,5

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

"The shrimp girl". Что переводят как «Вылавливающая креветок», «Продавщица креветок», «Девушка с креветками» (некоторые называют картину: «Молодая рыбачка»). Один из главных шедевров британской живописи. Жан-Жак Майю назвал этот холст «Джокондой Хогарта» (1972) и данным сравнением вовсе не пересолил и никак не оскорбил Леонардо, хотя имя Джоконды более точнее было бы использовать применительно ко всей Английской школе живописи. Ибо эта девушка из простонародья является первой дамой британской живописи за всю её историю, она королева, бесконкурентная примадонна. При ней иные звезды (даже модели ван Дейка и Гейнсборо) – всего лишь провинциальные актриски.

Хогарт мечтал о том, что станет британским гением живописи всех времен. Вот только брался он за свою мечту паршиво (причем, во многих отношениях) или же с множеством отклонений: начиная от журналистско-сатирической страсти, заканчивая копиистскими фобиями. В небольшом трактате *"Analysis of Beauty"* («Анализ красоты», 1753), где в общем он рекламировал превосходство натурализма (противопоставляя его искусственности) и спирали (он противопоставлял ее прямой линии) – он высказал совершенно абсурдную ересь, отрицая ценность копирования. Тогда как все трактаты и всяческие школы рекомендовали копирование в качестве элементарного, но необходимого способа самообразования художника, что подтверждала и многовековая практика (все выдающиеся художники, в том числе и импрессионисты, начинали с копирования и создания пастишей предшествующих им гениев). Ходившая среди художников старинная мудрость гласила: «*Кто умеет копировать, умеет и рисовать*». Так что, когда Хогарт осмеливался браться за «высокий стиль», ему не хватало и воображения, и техники, в результате чего он лишь обнажал собственную слабость. Слабость, переполненную заимствованиями из Рафаэля, Мурильо, Веронезе, Лебрена, Рембрандта, ван Дейка и других (vide «Добрый самаритянин», «Юный Моисей перед дочерью фараона», «Купель Вифезда» и т.д.). Его современник, Джошуа Рейнольдс, так прокомментировал причины поражения Хогарта, взявшегося за *"grand style"*: «*Он самоуверенно покусился на высокий исторический стиль, не зная его канонов, равно как не понимая, что здесь необходима художественная подготовка*».



Уильям Хогарт «Свадебный танец», эскиз

(~1745, холст, масло; 68,5x90

Галерея Южного Лондона, Камбервел, Великобритания)

И все же этот, обеспокоенный всеобщей испорченностью масон, что был, скорее, проповедником, чем художником, скорее, судьей и палачом, чем пересмешником и наблюдателем (в атмосфере его произведений постоянно маячит позорный столб или виселица), человек, не понимавший, что искусство перестает быть искусством, как только делается педагогикой – породил шедевр всех времен. Один единственный среди двух сотен своих картин (все остальное, за исключением эскизов и пары портретов, имеет ценность всего лишь хроникерскую, привязанную к случаю, иллюстративную). "The shrimp girl" самим Хогартом была лишена всех недостатков искусства Хогарта – здесь нет лишней болтовни, нет проповеднического запала, нет излишнего морализаторства и пропагандистской дидактики, в конце концов, нет «вылизанности», а есть только лишь чистая, феноменальная полутоновая живопись, виртуозно свободное владение цветовым пятном, не связанная какими-либо канонами, радостная, живая, изумительно нюансированная фактура.

Если говорить о содержании, то здесь мы видим капитальное эхо плебейской темы голландцев XVII века, но если речь идет о форме – то в картине мы видим эхо самого Хальса, его спонтанной техники. Американский импрессионист Уистлер сказал: «Это произведение *нашего предшественника*». Что имеет определенный смысл (потому что "Shrimp Girl" опережает свою эпоху), хотя имело бы больше смысла, если бы Хогарт стал сознательным авангардистом. Тем временем, сделался он им случайно, поскольку эта картина – это (похоже) эскиз (или незавершенное произведение), и далеко не первое доказательство того, что эскизы старых мастеров приводят нас в трепет восторга сильнее, чем множество законченных холстов, поскольку они более точно соответствуют сегодняшним вкусам.

Уже некоторые портреты Хогарта являются свидетельством хорошей живописной техники. Но свидетельством живописного искусства стали только его эскизы. Свидетельством абсолютной гениальности – только лишь «Девушка с креветками». Воп-





Уильям Хогарт «Прислуга Хогарта»

(1750/55, холст, масло; 62x75

Галерея Тейт, Лондон, Великобритания)

рос: это эскиз или же сознательно продуманный авангардный ход? – будет мучить еще многие поколения знатоков и критиков. В соответствии с легендой, Хогарт как рисовальщик делал эскизы постоянно (якобы, когда не было материала, он рисовал эскизы даже на собственных ногтях), но это как раз неправда, поскольку рисовал он, скорее, по памяти, чем с натуры, в мастерской, а не на пленере. У Хальса самыми лучшими были те портреты (в основном, «жанровые»), которые он штамповал не на заказ, а только для себя; с Хогартом было то же самое. «Девушку с креветками» он выполнил либо для собственного удовольствия, либо в качестве "jeu d'esprit"⁵ (то же самое можно сказать и о групповом портрете «Прислуга Хогарта»), либо же в качестве эскиза для гравюры; а может, картина была и тем, и другим, потому что гравюры он продавал, а эскизы оставлял для себя. «Креветочницу» он хранил до смертного часа. Вдова Хогарта, Джейн, передала холст в наследство своей двоюродной сестре Мэри Левис. Потом картина несколько раз меняла хозяев. Быть может, кто-то из них повредил картину (предполагается, что она была обрезана, так что не исключено, что оригинал представлял собой нечто большее, чем погрудный портрет). Национальная галерея приобрела «Девушку с креветками» А. Д. 1884.

Девчонка брызжет здоровьем, как и смеющийся мальчишка Франса Хальса. Квазихальсовская лихая техника дала сходные эффекты. Красные губы лучатся беззаботностью. Розовые ноздри трепещут. Птичьи глаза наполнены невинной глупостью, а красные щеки обладают прелестью свежих плодов. Белые зубы поблескивают тоской по греху или по песне. Вся рожица просто искушает своей натуральностью, другими словами, чем-то скандально плебейским, поскольку для дам и джентльменов естественное поведение,

⁵ Шутка (фр.)

враждебное этикету, было просто хамством *vel* варварством. Подводим итог: самая классная девчонка в живописи со времен девушек Вермеера, но лишенная всяческих болей, сомнений и беспокойств, которые изводили девушек мастера из Делфта. Наша девушка доверчива, весела, в ее самочувствии ни облачка печалей. Пока что она не получала пинков от судьбы, а к тому времени, как сделается пьяной ведьмой, товарищами которой станут кружка и сова – в Темзе утечет немало воды.

Нечто большее, чем «*пред-импрессионистская*» техника приближает этот холст к галерее Хальса. Улыбка. Такая невинная, но такая сладкая, что тут же напомнила мне фрагмент из Лешмяна⁶:

*«Пожар в груди и пламя уст,
Бессонны ночи, но сонливы утра!
Так будь прославлена, и будь развратна
Улыбка моей женщины любимой...»*

Хальс написал десятки улыбок, а Хогарт – десятки полуулыбок, полуусмешек, тонюсеньких, едва заметных сарднических искривлений губ, скорее двузначных, чем воспитанных, скорее таинственных, чем симпатичных. Но улыбка девушки с креветками совершенно однозначна. Она говорит о том, что мужчина, который ее завоюет, будет накормлен весельем. И еще кое-что, впоследствии сформулированное Раймондом Хичкоком⁷ так: «Человек, способный смеяться, уже не бедняк». Как жаль, что когда-нибудь эти чертовы креветки съедят, сожрут эту улыбку, оставшуюся лишь в художественной вечности. Ах, если бы в старости можно было столь же по-детски смеяться, а в зрачках светились бы электрические искорки!..



В оформлении использован, за небольшим исключением, состав иллюстраций книжного издания.

⁶ Болеслав Лешмян (настоящая фамилия Лесман; 1877-1937), польский поэт еврейского происхождения, писавший на польском и русском языках.

⁷ Раймонд Джон Хичкок (1922-1992), английский писатель, сценарист и художник-карикатурист.

В V томе**«Живописи белого человека» читайте:**

Глава 46. "Kerelslied" – песнь о хамах (Адриан Браувер)

Глава 47. Князь ноктюрнов (Жорж де Латур)

Глава 48. Правило классициста (Николя Пуссен)

Глава 49. Дон Диего (Диего Веласкес)

Глава 50. «*Предметы тихо разговаривают*» (Франсиско де Сурбаран и Жан-Батист Симеон Шарден)

Глава 51. Испанские лохмотья (Веласкес, Рибера, Сурбаран и Мурильо)

Глава 52. Пальцы рук твоих... (Рембрандт Харменс ван Рейн)

Глава 53. Аркадия – билет в рай (Клод Лоррен)

Глава 54. «*Сфинкс из Делфта*» – женский живописец (Ян Верmeer ван Делфт)

Falstaff Smith.