

Ł

57

ГЛАВА

ГЛАВА

Дорога

Мейндерт Хоббема

1638 – 1709



Я сожалел о том, что нам мало известно о жизни Рёйсдала. О жизни Хоббемы известно столь же мало. Мейндерт (Майндерт) Люббертзоон Хоббема родился и умер в Амстердаме (за дату рождения принимают документированную дату крещения – 1638). Писал он исключительно пейзажи. Будучи молодым человеком, какое-то время провел рядом с Рёйсдалом (мы не знаем, сколько лет; случилось это где-то между 1656 и 1660 годами), завел с ним дружбу до гроба и дебютные свои картины творил а-ля Рёйсдал (см. ниже). Впервые собственное произведение он датировал в 1658 году. Десятью годами позже (1668) он женился на старшей, чем он сам, служанке бургомистра Амстердама (свидетелем со стороны жениха был Рёйсдал), которая, прежде чем родить троицу маленьких Хоббем – устроила для мужа (1669) должность надзирателя мер вин и масел в городском Управлении по акцизам. Умер Хоббема вдовцом и человеком бедным (в документах указано, что у него были «похороны для бедняков»).

Что было причиной предсмертной, глубокой, и возможно долговременной нищеты этого художника? Мы этого не знаем. Нам известно, что с момента получения бюрократического поста рисовал он редко, от случая к случаю, не располагая, похоже, временем (или желанием) для занятий живописью. Еще мы знаем, что голландская публика бывала капризна; даже пейзажи выдающихся мастеров то бывали крайне популярными и желанными, то их никто не хотел видеть, что коснулось и самого Якоба ван Рёйсдала. Михал Валицкий пишет: *«Признание и коммерческий успех менялись не менее резко, чем сегодня При оценивании картин большую роль играл сюжет. Наиболее высокие цены получали картины исторического или фривольного содержания, хорошо платили за «итальянизированные» пейзажи и марины; по самым низким ценам продавались пейзажи и анималистические сценки, то есть то, что было самой солью голландской живописи. Пейзажи наиболее значимых представителей этого вида искусства: ван Гойена, Рёйсдала, ван дер Неера, Хоббемы, ван де Вельде, Кейпа – вообще не пользовались успехом. Особенно пренебрежительно обходились с картинами Гойена и Рёйсдала: ими украшали прихожие, высыпали в сельские виллы в качестве «полу-народных украшений»* (1939).

Ну а в загородных домах творчество Хоббемы попадало к себе – я бы даже сказал: "*in situ*" – поскольку Хоббема был портретистом голландской деревни. Для нас – портретистом волшебным. А для современных художнику земляков – тривиальным, плоским, не вызывающим особенного интереса. Не пробудил он и интереса историков. Биограф нидерландских художников, своеобразный Вазари голландцев, Арнольд Хоубракен, Хоббему даже не упоминает (1718); первое упоминание Хоббемы мы находим у ван Гола (1751). Во второй половине XVIII века его ценили только англичане (особое влияние оноказал на Гейнсборо), но в других местах его недооценивали до такой степени, что подписи Хоббемы удаляли, заменяя их сигнатурами более ценимых мастеров, к примеру, Декера и Рёйсдала. Данную процедуру осуществляли торговцы и владельцы (кол-



Мейндерт Хоббема,
подражающий Якобу ван Рёйсдалу
«Прибрежная мельница»
(1659/1660, дерево, масло; 28x37
Музей Бредиуса, Гаага, Голландия)



Мейндерт Хоббема
«Селение среди деревьев»
 (1665, дерево, масло; 76,2x110,5
 Собрание Фрика,
 Нью-Йорк, США)

лекционеры) поровну, имея при этом солидное алиби: никто не желал покупать и разглядывать пейзажи, подписанные Хоббемой. Подобного рода подделки практиковались даже в первых двух декадах XIX столетия.

Тот век стал триумфом Хоббемы. На Британских островах его не нужно было «открывать», ибо – как я уже сказал – там он давно уже пользовался уважением. Для английских пейзажистов эпохи Романтизма Хоббема был культовой фигурой и брали из него все, что только мог, например, Джон Констебль, а в наибольшей степени – основатель норвичской школы Джон Кром (*"Old Crome"*), который на смертном ложе воскликнул: «Хоббема, дорогой Хоббема, как же я тебя любил!». Все англичане любили Хоббему (гений из гениев Тёрнер тоже был увлечен им), а многие ценили его выше Рёйсдала. Для французов этого голландца «открыли» в 40-х годах XIX столетия пейзажисты Барбизонской школы (хотя еще четверть века ранее влиянию Хоббемы подвергался копировавший его предромантик, «французский Рёйсдал», совершенно забытый сегодня Жорж Мишель). И случилось нечто изумительное: во всей Европе по Хоббеме начали сходить с ума, цены на его работы начали достигать астрономических высот, выставляя смешными цены за пейзажи других голландцев XVII столетия (в том числе, и цены на пейзажи Рёйсдала). Причиной этому был факт, что контролер мер вин и масел создал не особо много картин, буквально несколько десятков досок и холстов (что по сравнению с несколькими сотнями произведений Рёйсдала было, считай, ничего), так что именно их редкость Хоббемы формировала цены на картинки с видами амстердамца. Главную роль играла редкость – а не качество. Об этом метко писал Юзеф Игнаций Крашевский, посетивший Лувр (случилось



Мейндерт Хоббема
«Водяная мельница»
 (~1670, холст, масло; 81,3x109,6
 Институт искусств,
 Чикаго, США)



Мейндерт Хоббема «Харлемский шлюз в Амстердаме»
(1663/65, холст, масло; 77x98)

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

это в начале 60-х годов XIX столетия): «Нельзя сказать, чтобы ценность произведений искусства формировала их [цены]. Имеются великолепнейшие, но не модные картины, которые можно приобрести по весьма доступным ценам; и есть сомнительного качества другие, докупиться которых просто невозможно (...) Кто-то бегает за Грэзом, другие – за Рембрандтом, сейчас, к примеру, пришло время Хоббемы, которого после длительного забытия вознесли до неслыханных цен, возвысив даже над Рейсдалом. Но истинных работ этого замечательного пейзажиста сегодня отыскать трудно, редкость призывает к уважению. В галерее Лувра находится буквально пара Хоббем, а большая их часть, якобы, в давние времена была переделана в Рейсдалов. Теперь же из Рейсдалов наоборот делают Хоббем...» (1874).

На первый взгляд "*oeuvre*" Хоббемы очень похоже на творчество Рейсдала, но так только кажется. Различия между пейзажами учителя и ученика принципиальны, начиная от технически-тематических нюансов (Хоббема умел писать деревья, но, в отличие от Рейсдала, паршиво рисовал небо), и заканчивая общим настроением. Одни комментаторы признают в кисти Хоббемы романтические и поэтические достоинства, другие же утверждают, что таковых у него нет ни на грош. Они более близки к правде, так как лиризм изображений амстердамца бывает остаточным или случайным; поэзия Хоббему не интересовала, он занимался искусством, скорее, веристическим, довольно сухим и холодноватым. Не интересовала его, похоже, и экспрессия в рейсдаловском стиле. Дикость природы, страшные интерьеры глухого леса, таинственные болота, быстрые потоки, символистично разбитые стволы буков и дубов и т.д. – все это было ему чуждо. Он любил покой и банальный порядок, рисовал любезные лесочки, аккуратные домики и трудолюбивые (или спящие) водяные мельницы, природу дремлющую, тихую, симпатичную, любящую человека. Отказываясь от пафоса Рейсдала, в качестве дорожного



Мейндерт Хоббема «Лесной пейзаж»

(1663, холст, масло; 95x130)

Национальная галерея искусств, Вашингтон, СПА)

Коллекция Эндрю У. Меллона

указателя он взял для себя идилличность. Только у самого порога творчества – будучи воспитанником Рейсдала – он еще старался копировать живописные настроения учителя; впоследствии он это решительно отбросил.

Идилличность сопровождалась детальностью. Ювелирно точное вылизывание деталек. Рисование мелочевки. *«Все как будто выгравировано перед живописанием»*, – фыркал Фромантен. Рейсдалу точности тоже хватало, но глядя на его произведения, мы не чувствуем пресыщения мелочностью, не замечаем чего-то лишнего – а у Хоббемы мелочность представляет собой манеру надоедливую. Тишина, позволяющая слышать шепот души и склонение совести, таинственная поэзия неизведанных закоулков, метафизика и мистика пейзажа – все эти рейсдаловские черты у Хоббемы исчезают, оставляя место каллиграфической точности иллюстратора.

Как правило, он иллюстрировал живописность голландской провинции (в основном, восточного Гельдерна), особенно охотно – леса, деревушки, развалины и водяные мельницы (из-за этого его прозвывали *«художником водяных мельниц»*), но случалось ему изображать и городские панорамы. Человеческие фигурки дорисовывали ему – как Рейсдалу и Лоррену – коллеги, мастера стаффажа (среди них: Берхем, Адриан ван де Вельде, Лингельбах и Воуверман). Все это фигурки малюсенькие, практически незаметные, они не представляют какой-либо конкуренции пейзажам. Тогда зачем он их вообще вставлял? Наверняка ради традиции и ради клиентов. Все-таки, у него было меньше клиентов, чем впоследствии обожателей, в особенности, среди британских пейзажистов.

Все то почитание, которое британские гении оказывали амстердамцу, несколько удивляет, поскольку все это почитание живописи *«шаблонной»* (Робер Женай), банальной *par excellence*. Так что же так очаровало британцев? Быть может, превосходно переданная изменчивость света? Или, возможно, тщательные и точные подробности фактуры деревьев? Возможно, *«насыщенный и приятный для глаза колорит»* (Р. Женай)? Но ведь композиции

Хоббемы – штампованные; краски, хоть и резковатые, иногда – слишком схематичные, в другом случае – излишне вызывающие; небеса – слишком плоские; и от одной до другой рамки картины царит настолько фотографическая точность, что она буквально мучительна. Хоббема пересаливает с яркостью, фактурой, светом. Только лишь деревья он «шлепал» превосходно. Он был производителем старательных ландшафтов, которым не хватает метафизической глубины, души – следовательно, права на бессмертие.

Тем не менее, бессмертным он стал. Билетом Хоббемы в вечность и в гениальность является поздний (возможно, даже самый последний нарисованный им) пейзажик. Перспектива дороги где-то в провинции. Уникальный шедевр, подтверждающий старый тезис о том, что определенные мастера способны создать нечто волшебное всего лишь раз. Бывали гении литературные, ставшие таковыми благодаря всего одной великой книге, и гении музыкальные – благодаря одной-единственной симфонии или мелодии. Среди художников подобное случается нечасто, но случается – Петрус Кристус или же Уильям Хогарт изображениями молоденских девушек весьма удачно данный тезис подтверждают¹. Или Жерве, создатель «Роллы». Или Бёклин, создатель «Острова мертвых». Или Кайботт, написавший «Парижскую улицу в дождливый день»². Но Мейндерт Хоббема является в этом плане наилучшим примером.



¹ См. том I, глава 8 и том IV, глава 45 – примечание автора.

² Жерве, Бёклин, Кайботт – см. том VIII, глава 87 – примечание автора.



Мейндерт Хоббема «Дорога в Мидделхарнис»

1689, холст, масло; 103,5x141

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

«Дорогу в Мидделхарнис» Хоббема создал, очарованный прелестной композицией Яакова ван Рёйсдала «Дорога среди пшеничного поля» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен), на этот (единственный!) раз превзойдя своего учителя. Мы видим два ряда подрезанных (с выдранными боковыми ветками) тополей, идущих вдоль дороги, ведущей к городку, лежащему на стыке неба и земли. По дороге в нашу сторону шествует мужчина, сопровождаемый псом. Дорогу с обеих сторон обрамляют канавы. С левой стороны кадра темнеют деревья, справа мы видим фруктовую пепиньеру, где садовник занимается своим делом. Между пепиньерой и расположенными далее жилым домом и амбаром идет боковая дорога, ответвление основной. Плюс золотистые поля, белые облачка и кружасие птицы. Вроде бы все привычно, ландшафтно, можно сказать – открыточно.

Мидделхарнис располагается в южной Голландии, возле устья реки Маас (Мозеля). Шла ли дорога в этот городок именно так, как демонстрирует нам холст Хоббемы? В этом люстраторы шедевра расходятся – одни сомневаются, другие аплодируют топографической верности изображения – а мне как-то не хочется ехать туда и проверять, так что ничего утверждать не стану (мне известно, что высаженные в 1664 году деревья исчезли, исчез и громадный амбар у бокового ответвления тракта, шпиль церковной башни потерял свою «луковицу», и т.д., словом, много чего поменялось, потому-то и верификация территории сегодня была бы делом весьма трудным). Хоббема мог полностью переработать кистью свой или чужой пленэрный эскиз. Мы же помним, что голландцы «Золотого века» создавали у себя в мастерских фантастические пейзажи, не имеющие особого сходства с истинной топографией, но убедительно притворявшихся пленэрной разновидностью пейзажной живописи и воспроизведением аутентичного облика страны или региона. Жак Дюпон и Франсуа Матей верно называли этот тракт Хоббемы «дорогой, ведущей в сердце Голландии» (1951).

Плоская земля голландцев с низким горизонтом стала причиной того, что на их пейзажах царят целые гектары неба. И все эти небеса живые, благодаря расстановке облаков. Правда, Хоббема не умел писать облака столь же убедительно, как Рёйсдал, потому в «Дороге в Мидделхарнис» он сделал небо фоном для изображения, рисуемого вертикалями и кронами деревьев, что выглядит очень привлекательно. Впрочем, эти два ряда тополей привлекают так же и благодаря своей монументальности – вспышка гениальности Хоббемы придала заурядным деревьям величие пилонов, обрамляющих аллею



Якоб ван Рейсдал
«Дорога среди пшеничных полей»
 (около 1670, холст, масло;
 100x130,2
 Музей Метрополитен,
 Нью-Йорк, США)

фараона. И всему кадру он придал геометрическую конструкцию, которая уже более столетия трогает зрителей.

Во-первых, мы здесь испытываем вкус замечательнейшей центральной перспективы, где все линии, параллельные дороге и перпендикулярные плоскости сцены, сходятся в одной точке. Правда, эта точка (располагающаяся справа от головы человека, идущего по дороге) не лежит на вертикальной оси картины, тем не менее, впечатление симметричности композиции и осевой направленности дороги очень даже сильно. Бегущий «посередине» тракт обладает гипнотической силой; он буквально «всасывает», заставляя зрителя войти и последовать к отдаленному городку. Первоначально этот эффект – эффект «магнита», втягивающего публику на дорогу – был еще сильнее, потому что с самого начала дороги, то есть, из нижней рамы холста, вырастали еще два тополя, но Хоббема их замалевал. «Магнита» этим он не уничтожил, зато придал сцене больше пространства спереди – большую «продуваемость» и глубину» (Элисон Коул, 1992).

Во-вторых: композиция **«Дороги в Миделхарнис»** была выстроена Хоббемой на богатой геометрической сетке, скелетом которой являются две соприкасающиеся остриями буквы V по вертикали и два соприкасающихся вершинами треугольника по горизонтали, причем, точка соприкосновения – одна и та же для всех четырех фигур. Верхнюю букву V вычерчивают на фоне неба кроны деревьев; нижнюю (перевернутую «вверх ногами») обра-





зует форма сужающегося тракта. Боковые треугольники моделируются стволами деревьев. Если прибавить к этому горизонтальные линии боковой дороги, полей и силуэты городка, равно как и треугольники красных крыш и очертания питомника справа – мы осознаем сенсационную геометричность, а через нее – композиционную современность произведения Мейндерта.

Правда, рецензенты этого холста самым поразительным достоинством картины считают ее символическую сферу. Дорога везде и всегда являлась символом, во всех цивилизациях и культурах, как светских, так и сакральных. Она символизировала суть людского бытия, которое является странствием (св. Августин называет человека: "*homo viator*" – странник), а так же суть всяческого стремления к цели (к правде, справедливости, власти *et cetera*). "*Via sacra*" (священная дорога главного нефа церкви) и "*via dolorosa*" (дорога слез, дорога мучений) неотделимы от христианства. Иисус говорил: «*Я есть дорога*» (св. Иоанн, XIV, 16). Те же самые слова произносили представители и других религиозных культов. Джалал ад-Дин Руми: «*Мы – это путь*»; Конфуций: «*Путь (дао) – это закон*» (тот самый закон, право, благодаря которому небеса поддерживают порядок в природе и в человеческой жизни). Что вместе означает, что путешествия, странствия представляют ценность, гораздо более высшую, чем наслаждения оседлой жизни или даже временной остановки. Индусский отшельник Салим, живший в XVI веке, советовал идти по миру, не выстраивая в нем жилища. В том же самом столетии европеец Сервантес сказал: «*Дорога всегда лучше таверны*».

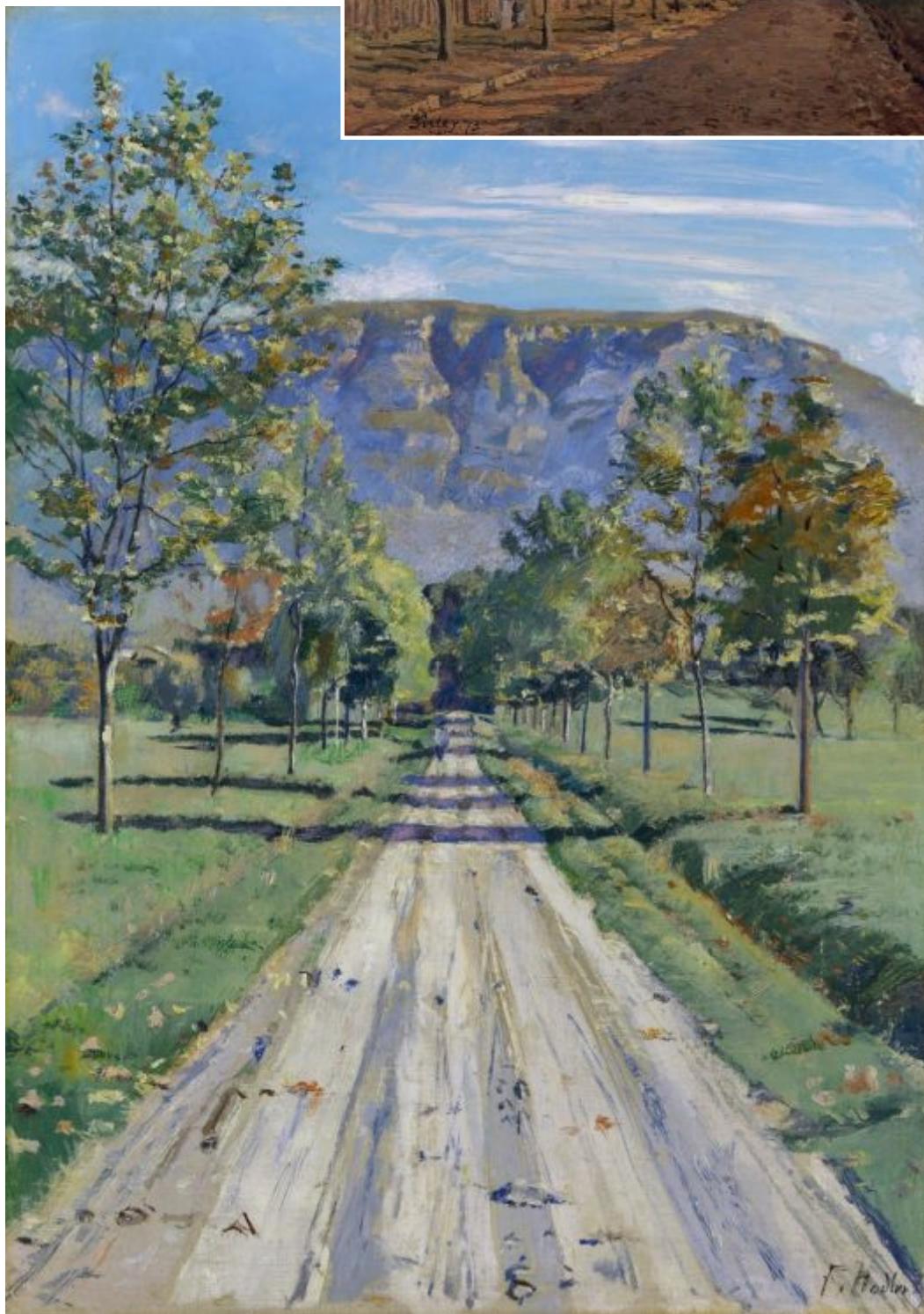
Дорога как символ сась темой многочисленных трактов, а как главная сцена фабулы – героиней множества литературных произведений (мой фаворит-странник – это Гекльберри Финн, а за ним: Дон Кихот, Эней и Одиссей) и кино, называемого "road movies" (здесь золотую медаль следует присудить **«Исчезающей точке»** Ричарда Сарафьяна, серебряную – **«Поезду-беглецу»** Андрея Кончаловского, бронзовую – **«Диким сердцем»** Дэвида Линча³). Во всех этих произведениях дорога означала свободу, как для цыган и кочевников. Фильм американца Сарафьяна прошел по всему миру без особого успеха, кроме Польши, где произвел фурор, не сходя с экранов кинотеатров целыми месяцами, при полных залах, а билеты нужно было покупать у спекулянтов. Все польские средства массовой информации занялись тогда (1975) этим феноменом, пытаясь выяснить, почему именно от этого **«фильма второго класса»** так сильно заводится сарматская публика. По этой теме печатались многочисленные статьи и заумные аналитики, в которых перемалывалось то, будто бы поляки генетически любят лошадей, а автомобиль – это современное соответствие верхового жеребца и т.п. И ни у кого публично не вырвалось (ведь цензура и так не позволила бы при всех высказать мнение, которое самоцензура предупредительно тормозила), что "*Vanishing Point*" – это фильм о свободе, то есть о чем-то таком, о чем горячо тоскует угнетаемый коммунизмом народ **«киноманов»**.

В случае всяческих рассуждений относительно символического (даже философского) значения шедевра Хоббемы – самой смешной мне кажется возможность, что Хоббема и не собирался придавать этому холсту какие-то метафорические значения. Скорее всего, он собирался создать приятную гармонию коричневых оттенков, зелени, серовато-желтых тонов, охры и приглушенной синевы, растягивая ее на геометрическом «стеллаже» вертикалей, горизонталей, треугольников, с засасывающей зрителя дорогой в качестве главного иллюзионного эффекта. Так что трансцендентная аллегоричность кадра, похоже, была непреднамеренной. Поэзия бесконечности, настрой одиночества, ностальгически-романтические ноты – неужели и они были случайными? Головой ручаться не стану, хотя во всех остальных картинах Хоббемы подобных чар нет.

Упомянутый здесь вопрос – это проблема осознания цели у художника, произведение которого лаборанты впоследствии разжевывают как раз под этим углом, ибо хобби этих лаборантов сокращенно выражается в вопроснике: «*А что художник желал выразить?*»,

³ **«Седьмая печать»** Бергмана, фабулой которой являются странствия героев по тракту, или же **«Америка, Америка»** Казана, где герой преодолевает путь к цели – это искусство другого рода, качеством повыше, чем "road movies" – примечание автора.

Альфред Сислей
«Дорога в Лувесьенне»
 (1873, холст, масло, 54x73
 Музей д'Орсе, Париж, Франция)



Фердинанда Ходлера «Дорога в Эворде»
 (~1890, холст, масло, 62,5x44,5
 Музей Оскара Рейнхарда, Винтертур, Швейцария)



Паоло Веронезе «Благовещение»

(1551/58, холст, масло; 143x291

Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

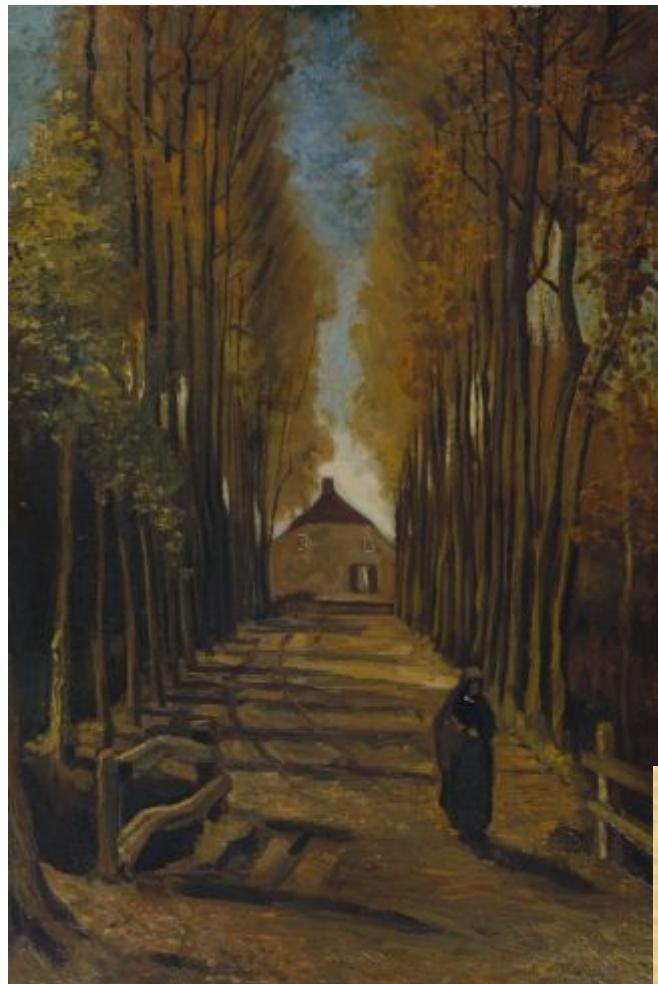
«Что художник хотел сказать?». Только вот дело в том, что многие художники говорят гласом колокола неосознанно или с частичной преднамеренностью, то есть, с квази-преднамеренностью. Замечательно комментировал эту неосознанную осознанность (подсознание) Хосе Ортега-и-Гассет: «Когда художник делает движение кистью, он делает это по каким-то причинам, которые он осознает лишь более или менее. Именно эти причины являются тем, что художник хотел сказать» (1947).

Так что же хотел сказать, или, не желая того, сказал Хоббема? Является ли эта аллея трактом, ведущим в глубины людской души? Ведь будет неправдой теория, будто бы среди голландцев лишь Якоб ван Рейсдал исследовал пейзажами человеческую душу. Подобное чудо случалось и с Вермеером («**Вид Дельфта**⁴»), с Рембрандтом («**Пейзаж с каменным мостом**⁵»), с Кейпом (множество раз) и как раз с Хоббемой, в его «**Дороге в Мидделханнис**», о чем Олдос Хаксли пишет так: «Эти художники не только помогают нам проникнуть чувствами в пейзажи, что были вдохновением для них; они еще и помогают нам понять наши собственные мысли и чувства, все те сложные и изменчивые трансакции между нашим разумом и данной формой действительности, нашим разумом и примитивными договоренностями традиционного символизма, нашим разумом и той безымянной реальностью, проявлениями которой является бытие и сознание» (1962).

У Хоббемы, как у творца реалистически-надреальной дороги, имелись предшественники, причем, особенно интересной кажется центральная аллея в «**Благовещении**» Веронезе, по-настоящему царственная *"via sacra"* католической живописи, хотя и по ренессансному образцу сочетающая браком *"sacrum"* и *"profanum"*, поскольку она обрамлена античными (языческими) колоннами и пересечена классицистической аркой (см. выше). Если же говорить о последователях – то у Хоббемы их была масса. Моне многократно рисовал такие же тополя, как и те, что были изображены в «**Дороге в Мидделхарнис**». Дорогу как метафору судьбы показывали очень многие художники, в особенности импрессионисты (Писсарро, Сислей, Ходлер *et consortes* – см. пред. стр.). Вот только никому не удалось Хоббему победить, даже ван Гогу, который частенько использовал тот же мотив. «**Дорога в Миддельхарнис**», картина настолько волшебно символичная, сознательно или случайно, или же полу-случайно, сохранила за собой корону красивейшей дороги-метафоры в живописи белого человека.

⁴ См. том V, глава 54 – примечание автора.

⁵ См. том V, глава 52 – примечание автора.



Винсент ван Гог
«Тополиная аллея осенью»
(1884, холст, наклеенный на дерево, масло;
99x66)

Коллекция В. Нольсте-Тренит,
(Роттердам, Голландия)

Она была последним гениальным пейзажем голландцев XVII века, того столетия, что было названо «Золотым веком» голландского искусства. После этого холста голландцы уже долго не рисовали ничего прекрасного. Нужно было ждать почти 200 лет, пока не извергнется талант ван Гога.

