

ГЛАВА

57

ГЛАВА

# Дорога

**Мейндерт Хоббема**

1638 – 1709



Я сожалел о том, что нам мало известно о жизни Рёйсдала. О жизни Хоббема известно столь же мало. Мейндерт (Мэиндерт) Люббертсзоон 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, Хоббема, ван де Вельде, Кёйпа – вообще не пользовались успехом. Особенно пренебрежительно обходились с картинами Гойена и Рёйсдала: ими украшали прихожие, высылали в сельские виллы в качестве «полу-народных украшений» (1939).*

Ну а в загородных домаах творчество Хоббема 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 Хоббема мы находим у ван Гола (1751). Во второй половине XVIII века его ценили только англичане (особое влияние он оказал на Гейнсборо), но в других местах его недооценивали до такой степени, что подписи Хоббема 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; 28х37  
Музей Бреднуса, Гаага, Голландия)



**Мейндерт Хоббема**  
**«Селение среди деревьев»**  
 (1665, дерево, масло; 76,2х110,5  
 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 Хоббема. 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 восклицал: *«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 четвертью века ранее влиянием Хоббема подвергался копировавший его пред-романтик, *«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 Хоббема 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; 81,3х109,6  
 Институт искусств,  
 Чикаго, США)





Мейндерт Хоббема «Харлемский шлюз в Амстердаме»  
(1663/65, холст, масло; 77х98

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

это в начале 60-х годов XIX столетия): *«Нельзя сказать, чтобы ценность произведений искусств 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 бежит за Грезом, другие – за Рембрандтом, сейчас, к примеру, пришло время Хоббема, которого после длительного забвения вознесли до неслыханных цен, возвысив даже над Рёйсдалом. 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 Рёйсдалов. Теперь же из Рёйсдалов наоборот делают Хоббем...»* (1874).

На первый взгляд "oeuvre" Хоббема очень похоже на творчество Рёйсдала, но так только кажется. Различия между пейзажами учителя и ученика принципиальны, начиная от технико-тематических нюансов (Хоббема умел писать деревья, но, в отличие от Рёйсдала, паршиво рисовал небо), и заканчивая общим настроением. Одни комментаторы признают в кисти Хоббема 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 Хоббема не интересовала, он занимался искусством, скорее, веристическим, довольно сухим и холодноватым. Не интересовала его, похоже, и экспрессия в рёйсдаловском 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 Рёйсдала, в качестве дорожного





Мейндерт Хоббема «Лесной пейзаж»

(1663, холст, масло; 95х130

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Коллекция Эндрю У. Меллона

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

Идилличность сопровождалась детальностью. Ювелирно точное вылизывание деталей. Рисование мелочевки. *«Все как будто выгравировано перед живописанием»*, – фыркал Фромантен. Рёйсдалу точности тоже хватало, но глядя на его произведения, мы не чувствуем пресыщения мелочностью, не замечаем чего-то лишнего – а у Хоббема мелочность представляет собой манеру надоедливую. Тишина, позволяющая слышать шепот души и скуление совести, таинственная поэзия неизведанных закоулков, метафизика и мистика пейзажа – все эти рёйсдаловские черты у Хоббема 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 прозывали *«художником водяных мельниц»*), но случалось ему изображать и городские панорамы. Человеческие фигурки дорисовывали ему – как Рёйсдалу и Лоррену – коллеги, мастера стаффажа (среди них: Берхем, Адриан ван де Вельде, Лингельбах и Воуверманс). 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 молоденьких девушек весьма удачно данный тезис подтверждают<sup>1</sup>. Или Жерве, создатель «Роллы». Или Бёклин, создатель «**Острова мертвых**». Или Кайботт, написавший «**Парижскую улицу в дождливый день**»<sup>2</sup>. Но Мейндерт Хоббема является в этом плане наилучшим примером.



<sup>1</sup> См. том I, глава 8 и том IV, глава 45 – примечание автора.

<sup>2</sup> 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 Якоба ван Рейсдала «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 каналы. 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 кружащие 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 Хоббема? 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 Хоббема «*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 Рейсдал, 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 Хоббема придала заурядным деревьям величие пилонов, обрамляющих аллею



Якоб ван Рейсдал  
**«Дорога среди пшеничных полей»**  
 (около 1670, холст, масло;  
 100х130,2  
 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, выросли 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 трактатов, 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 Линча<sup>3</sup>. 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».

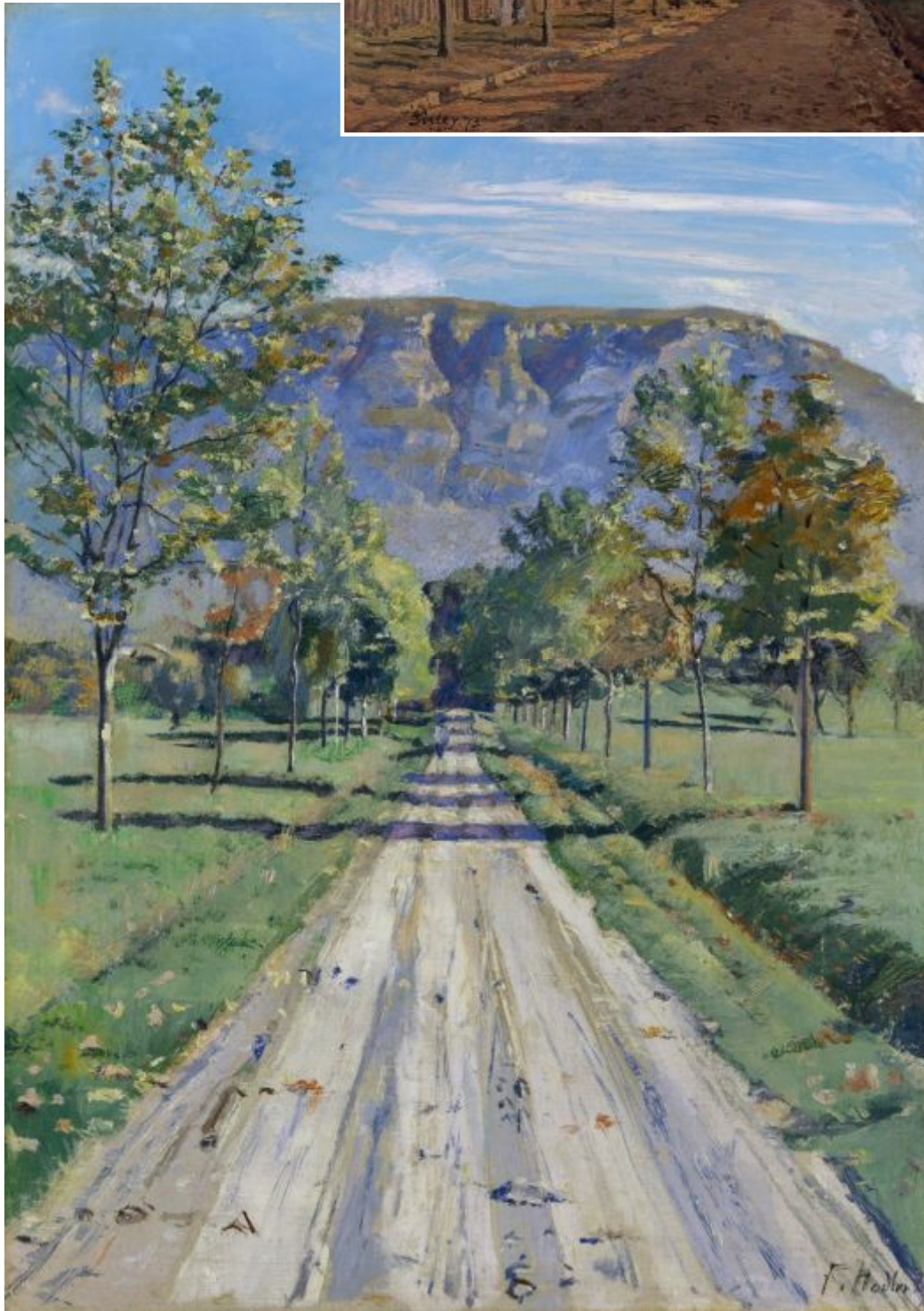
В случае всяческих рассуждений относительно символического (даже философского) значения шедевра Хоббема – самой смешной мне кажется возможность, что Хоббема и не собирался придавать этому холсту какие-то метафорические значения. Скорее всего, он собирался создать приятную гармонию коричневых оттенков, 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 Хоббема 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?*»,

<sup>3</sup> «**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; 54х73  
Музей д'Орсе, Париж, Франция)



Фердинанд Холлер «Дорога в Эворде»  
(~1890, холст, масло; 62,5х44,5  
Музей Оскара Рейнхарда, Винтертур, Швейцария)





Паоло Веронезе «Благовещение»

(1551/58, холст, масло; 143х291

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 Рёйсдал исследовал пейзажами человеческую душу. Подобное чудо случалось и с Вермеером («Вид Дельфта»<sup>4</sup>), с Рембрандтом («Пейзаж с каменным мостом»<sup>5</sup>), с Кёйпом (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 транзакции между нашим разумом и данной формой действительности, нашим разумом и примитивными договоренностями традиционного символизма, нашим разумом и той безымянной реальностью, проявлениями которой являются 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 волшебной символической, сознательно или случайно, или же полу-случайно, сохранила за собой корону красивейшей дороги-метафоры в живописи белого человека.

<sup>4</sup> См. том V, глава 54 – примечание автора.

<sup>5</sup> См. том V, глава 52 – примечание автора.





**Винсент ван Гог**  
**«Тополиная аллея осенью»**  
(1884, холст, наклеенный на дерево, масло;  
99х66  
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.

