

Ł

ГЛАВА

65

ГЛАВА

«Будешь повешен!»

Томас Гейнсборо

1727 - 1788



Повешение было любимым спортом в Англии XVIII века, в том числе и в категории юниоров (вешали и маленьких детей, которые от голода украли кусок хлеба), зато не вешали художников, по крайней мере – за их художественную деятельность. Наиболее существенная часть представленной выше информации – это утверждение, что тогдашняя Англия уже располагала сообществом работающих художников. Почему? Потому что тогдашняя Англия располагала наличностью. *"Art needs cash"* (искусство требует денег), что я пару раз уже пояснял на страницах «ЖБЧ».



«По дороге на виселицу» – гравюра Уильяма Хогарта (1747)

Повторим еще раз: Флоренция в XV веке была столицей капитализма (банки), потому-то она и стала столицей Возрождения. Венеция в XVI столетии была королевой Средиземного моря (торговля), так что одновременно она стала еще и столицей европейской живописи. Фландр и Голландия в XVII веке захватили контроль над морями и океанами, потому-то в XVII веке фламандская и голландская живопись доминировала в искусстве целого континента. Ну а в XVIII столетии королевой соленых вод стала Великобритания, и незамедлительно на Островах появилось настояще искусство с большой буквы, в особенности – первоклассная живопись, на сей раз уже не импортного (Гольбейн Младший, Ганс Эворт, ван Дейк, ван де Вельде), а родного разлива. Успехи французских и испанских живописцев не состоялись бы без государственных экономических триумфов Франции и Испании.

«Английская национальная школа живописи» в первой половине XVIII века дала только одного гиганта (Уильям Хогарт¹) и пару хороших мастеров (например, Джозеф Хаймор, Самуэль Скотт, Френсис Хейман – см. стр. 194 и 262), но во второй половине столетия появляется уже целый отряд виртуозов (Гейнсборо, Джошуа Рейнольдс, Джордж Ромни, Аллан Рэмзи, Томас Лоуренс, Генри Реборн, Ричард Уилсон, Джордж Стаббс, Джеймс Берри, Джон Оупай, Томас Джонс, Уильям Ходжес, Джозеф Райт оф Дерби, Джон Роберт Козенс, Джордж Морланд, Френсис Тоун, Томас Гёртин, Артур Девис), а в первой

¹ См. том IV, глава 45 – примечание автора.



Томас Джонс
«Дома в Неаполе»
(1782, бумага, масло;
14x21,5
Национальный музей
Уэльса,
Кардифф,
Великобритания)



Джозеф Райт оф Дерби
«Извержение Везувия»
(1774, гуашь; 32x47
Художественная галерея Дерби,
Великобритания)

половине века XIX-го – еще больший легион титанов кисти во главе с Тёрнером, Констеблем, Котманом, Олд Кроумом и Бонингтоном. Это было извержение выдающихся пейзажистов и портретистов, техника которых впечатляет современностью, доходящей до конца XIX века, даже у менее известных (возьмем хотя бы работу маслом Джонса и гуашь Райта – см. выше; разве эти работы не могли бы выставляться на какой-нибудь выставке импрессионистов или постимпрессионистов?). Но среди всех британских звезд живописи второй половины XVIII столетия несравненную авангардность кисти демонстрировал Томас Гейнсборо.

Сын ткача из Садбери, он вырос в джентльмена с манерами прекрасно воспитанного поместья, очаровательного в общении и якобы никогда не показывающегося на свет без кружевного жабо и треуголки. Очаровательная обходительность, благородство и щедрость совершенно не мешали ему проявлять капризность, импульсивность, мстительность, раздражительность и невежество. Располагая противоречивыми сведениями относительно характера, воспитания и поведения Гейнсборо, я склоняюсь, скорее, к положительным мнениям, поскольку у него было замечательное чувство юмора, что, как мне кажется, облагораживает. Когда позирующий Томасу клиент (мистер Фоулер) увидел детский череп на каминной доске в мастерской и спросил о нем, Гейнсборо спокойно пояснил, что это череп Юлия Цезаря в детские годы.

Несмотря на то, что музеи тогда находились в самом зачаточном состоянии, частные коллекции были труднодоступны (как всегда), путешествия более, чем сейчас, тяжелы, а цветных репродукций просто не существовало, художники как-то справлялись, осваивая более раннее творчество для создания собственного стиля. Когда Мане и другие упрекали Дега в излишней увлеченности великими мастерами, Дега спросил знакомого: «*Встречали ли вы художника, который родился бы сам по себе?*» Из кого родился Гейнсборо? В его живописи видны влияния Хогарта, Гравло², Хеймана, Уилсона, Лоррена, Гаспара Пуссена, Сальватора Розы, Мурильо, Буше, Ватто, ван Дейка и пары иных, равно как и влияние пейзажной живописи голландцев (Рейсдал, Рембрандт, Хоббема) и фламандцев (Рубенс). Тематически это влияние является типичным для всей тогдашней Английской школы: в основном – портрет и пейзаж или же коктейль портрета с пейзажем (хотя случалось ему писать и жанровые сценки в тавернах а-ля Броувер и «фантастические картины» или же чувствительные детские сценки в стиле Мурильо). Несмотря на то, что живет он в эпоху Просвещения, Гейнсборо совершенно не разделяет страсти бешеного британского бульдога Уильям Хогарта к живописной публицистике, к сражениям посредством холстов и графических работ за некие возвышенные идеалы, к критике общественных нравов (см. стр. 243), к подколкам системы и т.д. Что вовсе не означает, будто бы он избегает борьбы, но сражается художник только лишь за собственную оригинальную манеру, которую дистиллировал из собственного таланта, погруженного в котел, наполненный указанными выше влияниями, равно как и за свою независимость. Против кого он сражается? Врагом для него понапачку была вся публика, впоследствии – часть публики, и постоянно – поставленная над художниками власть, то есть – Королевская Академия.

Независимость – какая же это чудная птица! И насколько же она хрупкая – если не кормить, умирает. А кормить ее следует банкнотами или звонкой монетой... Гейнсборо сам себя называл «диким гусем», то есть так, как сегодня прозывают «псов войны» типа Майка Хоара или Боба Денара³ – военных наемников. Это подходящее слово, ведь он же нанимался для написания портретов, прекрасно понимая, что без наличных денег никакой независимости не существует. А уже имея на что жить – мог дразнить консервативную Royal Academy. Сам он был среди членов-основателей Королевской Академии (1768), но поддерживал с нею слабую связь, частенько с нею спорил и откровенно презирал помпезную мазню тузов Академии или ее фаворитов. А.Д. 1780 он снял свои картины с выставки в Royal Academy, заявив, что их повесили на плохо освещенные места. А через четыре года хлопнул дверью окончательно, порывая с Академией. Таким он был с детства, не боялся ни угроз, ни «авторитетов». Будучи еще сопляком, он частенько смывался из школы, чтобы заниматься своим хобби – делать пейзажные эскизы. Как-то раз он «слинял» на пару часиков, подделав подпись отца на просьбе на один день освободить парнишку из «бурсы». О подделке стало известно, и отец с угрозой воскликнул:

- Том, когда-нибудь тебя повесят!

Отец не ошибался; сегодня Том висит в крупнейших музеях по всему земному шару.

В музеях, галереях и престижных частных коллекциях сегодня висят пейзажи, портреты и портрето-пейзажи Гейнсборо. Называемый «отцом английского пейзажа» (несмотря на заслуги автора пленэрных акварелей и гуашей Пола Сенди или автора картин маслом Ричарда Уилсона [см. след. стр.], классические пейзажи которого одновременно с ним возводили фундамент английской пейзажной школы) – Гейнсборо любил пейзаж как никакую другую тему в живописи; можно сказать, что пейзаж он любил любовью исключительной. И давайте уточним, что это была увлеченность исключительно сухопутным пейзажем (деревенским и лесным), что является чем-то особенным для обожа-

² Юбер-Франсуа Бургиньон, широко известный как Гравло (1699-1773), французский гравер, известный книжный иллюстратор, дизайнер и мастер рисунка.

³ Томас Майкл Хоар (род. 1920), широко известный под прозвищем *Mad Mike* — британский военный, южноафриканский наёмник. Активный участник конголезских войн 1960-х. Боб Денар (1929-2007), французский военный и наёмник, участник ряда вооружённых конфликтов в странах Африки и Азии.



Ричард Уилсон «Вид Крум-корта»

(1758-59, холст, масло; 129,5x165

Художественная галерея, Бирмингем, Великобритания)

ющих морские виды англичан; хотя Гейнсборо достаточно много времени провел на приморском курорте Бат, море его особо не искушало (лично я видел лишь одну его марину, сделанную на стекле и являющуюся собственностью Музея Виктории и Альберта). А утверждение, будто бы он с юных лет портретировал (писал и делал эскизы) любимые виды родного графства Саффолк, является неправдой, поскольку такое утверждение заставляет считать, будто бы он «фотографировал» природу карандашами и кистями, хотя на самом деле это было не так.

Одно письмо Гейнсборо (отправленное лорду Хардвику) – письмо, в котором художник куртуазно, но с надменностью гения отказывает в заказе – иногда указывают в качестве символа его независимости, но прежде всего – это документация факта, что пейзажи Томаса Г. не являются портретами природных видов, а созданиями воображения, конструируемыми в ателье. Лорд Хардwick имел дерзость потребовать достоверный вид своих владений, а художник написал ему в ответ: «*Мистер Гейнсборо шлет Его Лордству свои низайшие выражения почтения, считая за великую честь послужить лорду Хардwickу, тем не менее, если речь идет о видах с натуры, мистер Гейнсборо пока что не видел в этой стране ни единого места, которое смогло бы вдохновить даже самую несчастную имитацию Гаспара [Пуссенена⁴] или Клода [Лоррена] (...) Если Его Лордство желает для себя чего-нибудь сносное из-под кисти мистера Гейнсборо, вся тема (...) обязана быть творением Его [художника] Ума».*

Тем не менее, именно «мистер Гейнсборо» создал в Англии новую, реалистическую школу пейзажа. Противоречие? Ничего подобного, просто не следует слишком дословно принимать заверений Гейнсборо, что «вся тема обязана быть творением Его Ума». Композиции частенько были таким творением, но детали или целые фрагменты брались с

⁴ Гаспар Дюге прозванный Гаспаром Пуссеноном (1613/1615-1675), итальянский художник-пейзажист французского происхождения XVII века, представитель Барокко.



Томас Гейнсборо «Горный пейзаж с мостом»

(1783/85, холст, масло; 113x133

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Коллекция Эндрю У. Меллона

с натуры, а некоторые формальные приемы – у Лоррена, Г. Пуссена или голландцев. Гейнсборо хвалился, что его единственным чтением является книга природы, потому-то он и черпал из наблюдений мотивы и привлекательные фрагменты, считая (несмотря на декларируемое вслух восхищение веристичными пленэрными акварелями Пола Сендби), что точное подражание аутентичным видам для истинного художника является делом недостойным, потому-то свои пейзажи-компиляции он выстраивал в темном интерьере мастерской (в темном, поскольку Гейнсборо не любил яркого света).

Здесь эхом возвращается старинное убеждение художников, будто бы искусство создает эффект, более правдивый, чем реальность, что оно обязано обманывать, а обманы искусства – это правда, более истинная, чем реальность. Многие теоретики Возрождения рекомендовали художникам исправлять (украшать) Природу. Критик и историк искусства XVII века Филиппо Балдинуччи говорил: *«Искусство заключается в том, чтобы все было фиктивным, но казалось действительным»*. Уильям М. Тёрнер другими словами утверждал то же самое. Пабло Пикассо сказал: *«Искусство – это обман, позволяющий познать правду. Художник должен знать, как убедить зрителей в правдивости собственных обманов»*. Французы называют это явление *«синдромом Бальзака»* (Бальзак на смертном ложе просил, чтобы вызвали доктора Бьяншона, одного из героев *«Человеческой комедии»*). Гейнсборо верил, что создаваемые им в ателье пейзажи являются эссенцией реализма.

Для этой уверенности в реалистическом превосходстве художественных эффектов над естественными, символичным может быть одно событие, случившееся в 1781 году. Пrijатель Гейнсборо, Филипп де Лоутербург, удивил тогда Лондон, поставив собственную



Томас Гейнсборо
«Телега» vel «Возвращение
с ярмарки»
(~1767, холст, масло;
120,5x144,7)
Институт изящных искусств
Барбера/
Бирмингемский университет,
Великобритания)

пьесу «Эйдофузикон или Представление Натуры», наполненную сенсационными (световыми и звуковыми) эффектами. Во время какого-то из спектаклей Гейнсборо стоял за кулисами и, потрясая листом медной жести, имитировал бурю. Де Лоутербург схватил Томаса за плечо и воскликнул, перекрикивая шум: «Клянусь Господом, наши молнии лучше!» Что означало: лучше, чем настоящие. Пейзажи Гейнсборо как раз и должны были стать такими. Их аутентичный (приземленный) реализм – это реализм фрагментов и твердая оппозиционность в отношении классицизирующего итальянизма пейзажей Уилсона, ставший колыбелью всех последующих художников, творивших на пленэре, и реалистов-веристов, как, например, Констебл. Джон Констебл тоже «фотографировал» пейзажные виды, но ведь он «видел английский пейзаж глазами Гейнсборо» (Эрнст Гомбрич, 1960).

Пейзажи Гейнсборо восхищали представителей Романтизма XIX века, поскольку Гейнсборо-пейзажист был предромантиком *par excellence*. Они восхищали также критиков и теоретиков XIX столетия, так как мало какие из пейзажей эпохи Романтизма могли сравниться с ними, хотя наиболее вдумчивых неприятно коробили некоторые рутинные штучки Гейнсборо. К примеру – насыщение голубыми тонами самого дальнего плана или излишняя добавка коричневых тонов в массы зелени. Знаменитого Джона Рёскина раздражал избыток бурых тонов в затененных фрагментах, что являлось следствием влияний XVII века (Рёйсдал, Рубенс), точно также, как ржавость листвы у Гейнсборо была результатом влияния древесных крон Ватто. Тем не менее, пейзажи Гейнсборо в XIX веке завоевали громадное признание как знатоков-коллекционеров, так и (в особенной степени) художников, о нем говорили как о хорошем пейзажисте, то есть, теми же словами, которыми Альбрехт Дюрер говорил о Патинире (*"der gut landschafftmahler"*). Но вот сотней лет ранее, то есть в эпоху Гейнсборо, его пейзажи совершенно не ценились.

Уже в 40-х годах Томас пытался зарабатывать на жизнь рисованными пейзажами, но – хотя они и получили какую-то (ограниченную) известность – никто не желал их покупать. Это не изменилось до самого конца жизни Гейнсборо – когда художник умер, дом его был полон пейзажей, которые никого не интересовали. Так почему же в течение всей жизни он мог предаваться собственной страсти, хотя занятия пейзажной живописью грозили ему голодной смертью? По двум причинам. В первый период жизни он мог это делать потому, что, будучи молодым женился на внебрачной дочери некого богача (ее «тайный» отец ежегодно станет выплачивать молодой паре 200 фунтов стерлингов, то есть сумму, ликвидирующую все приземленные неприятности). А впоследствии – потому, что заставил себя заняться по-настоящему выгодной работой – написанием портретов.

«По необходимости» он «настрагал» более двух сотен портретов (в среднем брал по 60 гиней⁵ за штуку) – много, для человека, которому не нравилось портретировать близких. Этой работы он не любил всю свою жизнь. Своему приятелю Джексону он писал: *«Как мне осточертели портреты, я бы предпочел взять виолу да гамба и отправиться пешком в какую-нибудь милую деревушку, где писал бы пейзажи и, в тишине и покое, проводил бы остаток жизни. Но все эти красивые дамы, с их чайными приемами, танцами, охотами на мужей и т.д., и т.д., и т.д. уворуют у меня последний десяток лет, и – боюсь – при случае даже мужа не добудут. Только ведь ты, Джексон, и сам прекрасно знаешь, что с этим нам ничего не поделать, мы должны тащиться вперед медленным шагом и радоваться, что у нас в узде звенят колокольцы, вот только – черт подери – ненавижу я пыль, поднятую ногами пыль, ненавижу связывающую меня упряжь и дорогу, по которой тащится телега, в которой едут другие, под укрытием, свободно вытянувшись на соломе и пляясь на зеленые деревья и синие небеса, не имея хотя бы половины моего вкуса. Все это адски неприятно. Утешает меня лишь то, что я владею целыми пятью виолами да гамба, три из них работы Джейя, а две – Барак-Нормана».*

Музыка звучит в этом антипортретном письме не потому, что музыкант был Джексон, а потому, что Гейнсборо и музыкой занимался со всей страстью! Этот веселый, импульсивный, спонтанный, невротический гений кисти обожал музыку, предпочитая ее чтению, а компанию актеров, певцов и музыкантов предпочитал компании интеллектуалов или же атмосфере балов и салонов. Без малейшего сомнения подписался бы он под словами Стендадя: *«Пейзажи для меня – словно смычок, играющий на моей душе»*. Весьма рано, в Ипсвиче, он вступил в музыкальный клуб, что ему, правда, не слишком-то помогло, поскольку музыкальным талантом он обладал мизерным, хотя художник свято верил в свое музыкальное совершенство. Он приятельствовал с Бахом, и как-то раз, желая импонировать великому музыканту, начал играть на фаготе. Долго он не поиграл, поскольку перепуганный Бах воскликнул:

– Да бросьте вы это, сударь! Боже милосердный, ведь это же крики молящегося осла!

– Идите вы к черту! – рявкнул рассерженный Гейнсборо. – У вас совершенно нет слуха, даже змея понимает в этом больше!

После музыкального отступления давайте вернемся к контерфектам Томаса. На этой ниве было тесно, словно в преисподней – портретный рынок Англии XVIII столетия был не только забит легионами мастеров, но, что хуже всего, среди них было множество первоклассных художников, в первых рядах которых находилось трое джентльменов, чьи фамилии начинались на букву «Р»: Рэмзи, Ромни и, особенно, Рейнольдс (еще при жизни Гейнсборо к ним добавится еще и четвертый: Реборн). Столь широкое предложение формировало, в силу банального экономического хода дел, огромный спрос – вся Англия желала, чтобы с нее делали портреты. Когда-то такое могла себе позволить лишь аристократия, генеалогические деревья которой своими корнями достигали времен Вильгельма Завоевателя; теперь же всякий нувориши, свежеиспеченный дворянин, орды обогатившихся промышленников и купцов, банкиры, актеры, музыканты и т.д. рвались позировать художникам. Борьба за клиентов была сложной, но не по причине их отсутствия. Для Гейнсборо она была непростой по причине применяемой им авангардной техники. Герберт Рид называл ее *«техникой, иногда замечательно импрессионистской, предсказывающей все то, чему Констебл, Коро и Сезанн должны были нас научить»* (1931).

Когда учительница в школе спрашивает: *«Дети, за что мы любим Гейнсборо?»*, мы хором отвечаем: *«За пред-импрессионистскую технику!»* И правда – именно за это его сегодня любят, хотя сложно говорить о том, что он предвосхищает импрессионизм, буквально. Словно икота здесь возвращается история всех *«пред-импрессионистов»* прежних эпох (Веласкес, Хальс и др.), в том числе и эпохи Гейнсборо (Маньяско, Шарден, Гварди и др.) – все они этого не знали, потому и не применяли различных фокусов Импрессионизма (палитра, ограниченная основными цветами солнечного спектра, колори-

⁵ Гинея (англ. *guinea*), английская золотая монета, имевшая хождение в 1663-1813 гг. Приравнивалась к 21 шиллингу (фунт стерлингов плюс еще один шиллинг).

стический дивизионизм, симультанный контраст красок, новейшие игры с дополняющими цветами etc.), зато они применяли эскизную, быструю технику, дающую эффекты, как раз напоминавшие или даже предвосхищающие эффекты, достигавшиеся импрессионистами. Рёскин писал: «*Рука Гейнсборо настолько легка, словно касание ветерка, и так же быстра, словно солнечный луч*» (1843). Но одного факта, что Гейнсборо своими очень длинными кистями (столь же длинными, что и кисти Веласкеса) спонтанно хлестал холсты, еще слишком мало, чтобы признать его (ладно, скрестив пальцы) пред-импрессионистом. Столь же важным, или даже наиболее важным, является другой факт – что тон и валёр были для него всем, а линия – ничем.

Искусство Гейнсборо, являющееся синтезом множества направлений XVII и XVIII столетий, подкрепленное к тому же врожденным талантом к живописи, молниеносно принесло бы ему полный триумф, если бы не эта техника, слишком забежавшая в будущее. Хотя портреты, созданные его кистью, в конце концов, завоевали даже королевское семейство, двор и определенную часть аристократии, широкая публика (в том числе, пресса, множество снобов и посетителей галерей) до конца осталась к нему неблагосклонной, а современность техники Томаса, которую традиционный (консервативный) вкус принимал за незавершенность произведения, публику отталкивала. Техническую небрежность художника критиковали как неумение. Со стороны клиентов случались даже скандалы и протесты. Одному из заказчиков, жаловавшемуся, что он получил незаконченный портрет, что особо заметно, если встать поближе к холсту, Гейнсборо объяснил в письме, что «картина предназначена для того, чтобы глядеть на нее с определенного расстояния, а не для того, чтобы ее нюхать».

Точно так же как во Франции первой половины XIX века, войнушка между Романтизмом и Неоклассицизмом была персонифицирована конфликтом между Делакруа и Энгром, так и в Англии второй половины XVIII столетия подобного рода войну персонифицировал конфликт «Гейнсборо – Рейнольдс». Предромантический лиризм Гейнсборо столкнулся с рейнольдсовским эрудированным Классицизмом. Спонтанность живописи столкнулась с педантичностью. Гейнсборо, сформированный многими влияниями, не создает эклектических произведений, в то время как у Рейнольдса эклектикой отдает все. Эклектикой ученой, столь характерной для всяческого рода академиков. Рейнольдс был интеллектуалом и теоретиком, а Гейнсборо – наоборот, серьезная литература и глубокие суждения его совсем не интересовали. Здесь симптоматичны хобби обоих художников – Рейнольдс в свободное время занимается историей, то есть прошлым, а Гейнсборо – пейзажем, то есть природой. Рейнольдс с большим трудом достигал подобия своих моделей, Гейнсборо схватывал его буквально несколькими мазками кисти. Технику кисти Гейнсборо (авангардную «эскизность») с техникой Рейнольдса (традиционное «вылизывание») разделяет пропасть, что мы легко видим, сравнивая картины этих господ на след. стр.

Отношение Рейнольдса к Гейнсборо эволюционировало под давлением реалий. Очень долго Рейнольдс был заядлым критиком манеры соперника, высмеивая ее безжалостно. Портретные успехи Томаса (с каждым годом все большие) его изумляли. А потом загнали во фruстрацию, так как Гейнсборо, благодаря оригинальности собственного стиля, побил не только Рейнольдса (перехватив его богатую аристократическую и буржуазную клиентуру), но и придворного портретиста Рэмзи (члены королевского семейства желали, чтобы портреты с них писал «небрежный» Гейнсборо). Когда Рэмзи скончался (1784), придворным художником назначили возвезденного в дворянское звание президента Королевской Академии Рейнольдса, но почтенный этим сэр Джошуа весьма болезненно воспринимал факт, что королевское семейство все также предпочитало, чтобы его писал Гейнсборо. Рейнольдсу, урожденному мыслителю, пришлось тогда глубоко задуматься, чтобы обнаружить причины триумфа конкурента и частично признать его справедливость. Публично он сделал это 10 декабря 1788 года, через четыре месяца после смерти Гейнсборо, прочитав на заседании Королевской Академии речь в честь бывшего соперника. В этой речи звучат плохо скрываемые отзвуки многолетнего соперничества («Его манера заставляет предположить, что он так и не научился у обычных художников



Томас Гейнсборо
«Портрет Джованны Бачелли»
 (1782, холст, масло; 224,8x144,7
 Галерея Тейт, Лондон, Великобритания)



Джошуа Рейнольдс
«Портрет леди Джейн Холидей»
 (1779, холст, масло; 239x148,5
 Поместье Ваддесдон-манор,
 Букингемшир, Великобритания)
 Собственность Национального trusta



Томас Гейнсборо
«Портрет миссис Элизабет Шеридан»
(1783/86, холст, масло; 220x154
Национальная галерея искусств,
Вашингтон, США)
Коллекция Эндрю У. Меллона

банальной живописной технике и художественным приемам), а сила воздействия картин конкурента объясняется «колдовской магией»: «Этот бесформенный хаос, эта бессвязность, когда мы смотрим на них с определенного расстояния – обретают надлежащую форму по причине неких чар, в результате которых, все элементы мгновенно оказываются на нужных местах (...). Неоднократно у меня складывалось впечатление, что эта поверхностная манера способствовала тому, чтобы схватывать подобие, благодаря которому написанные Гейнсборо портреты столь совершенны (...) Гейнсборо часто выражал горячее желание, чтобы на выставках его картины можно было осматривать как с близкого, так и с далекого расстояния».

Здесь следует вспомнить о подобных желаниях Импрессионистов.

«Пред-импрессионистская» техника Гейнсборо, поначалу робкая, с течением времени будет становиться все более дерзкой. Растиущая «небрежность» кисти и спонтанность руки, «легкой, словно прикосновение ветерка» и столь же свободно оперирующей как крупным цветовым пятном, так и меленькими «тычками» – выколдовывали персонажи (в особенности женские) преувеличенно эфирные, туманные, летучие и меланхоличные вплоть до жеманности. Никто и никогда не создавал более прекрасных англичанок, чем его дамы – изысканно прелестных, воздушных, иногда чуть ли не прозрачных. Сильно ли они были идеализированы? Злые языки считали, что женщины, написанные Гейнсборо, обладают чертами более правильными, чем в действительности, их кожа более светлая, их возраст меньше реального лет на пять. Быть может, какую-то роль здесь играла характер и красота, а может – обаяние и харизма моделей. Когда женщина нравилась художнику, Гейнсборо писал ее лучше; когда же нет – писал хуже (без вдохновения) и тогда губил все дело.

Гениальность портретного искусства у мастера, не любившего писать портреты, проявлялась полной гаммой элементов: здесь и авангардная техника (*vulgo*: отсутствие академических «вылизываний», свойственных Рейнольдсу и компании), не приемлющая аффектации естественность (*vulgo*: отсутствие особых выражений лица, свойственных французским портретистам Рококо или портретам Ромни), в конце концов, непосредственность связи между моделью и пейзажем. Все английские портретисты размещали тогда портреты на пейзажном фоне, но один лишь Гейнсборо мог представить так, что его модель не столько находится перед пейзажем, сколько сочетается с ним или даже художественно сплавляется с ним (как это было у старого Тициана, *vide* «Нимфа и пастух»⁶, или впоследствии у Сезанна, который учил, что «человек обязан полностью раствориться в пейзаже»). Примером может быть поэтичное изображение миссис Шеридан (*vide* выше), где проникновение форм, красок и полос от кистей создает впечатление, что

⁶ См. том IV, глава 36 – примечание автора.

Томас Гейнсборо
 «Утренняя прогулка», фрагмент
 (1785, холст, масло
 Национальная галерея,
 Лондон, Великобритания)

одежда и волосы словно являются частью окружающей их природы. То же самое происходит с одеянием дамы и шерстью пса в «Утренней прогулке» (см. справа). Кстати, в подобных поздних портретах уже близкий к смерти Гейнсборо сильнее представлял настроение собственной меланхолии, своеобразной лирической травмы, чем аутентичность физических и психологических черт модели. Следует ли прибавлять, что, вопреки обычая XVIII столетия, Томас все пейзажные фоны писал сам (другие портретисты поручали их ученикам и сотрудникам), поскольку эти фоны интересовали его гораздо больше фигур клиентов?

Прадедов его аристократической клиентуры «britанский» фламандец ван Дейк портретировал настолько замечательно, что это создало особый стиль английской портретной живописи, который обе стороны (и клиенты, и художники) считали альфой и омегой, потому в Британии художники «вандейковствовали» долго и широко. Только никто из них не приблизился к живописи ван Дейка сильнее, чем Гейнсборо, примером чему может быть хотя бы «Портрет миссис Данкомб» (см. след. стр.). Гейнсборо, который поначалу (с 1744 года) учился и работал в Лондоне, а потом в Садбери (с 1748) и в Ипсвиче (с 1750) – в 1759 году перебрался на фешенебельный курорт Бат, куда съезжался весь английский «высший свет», и это изысканное общество было выгоднейшей клиентурой. Как раз тогда он посетил расположение неподалеку от Бата поместье лорда Пемброка, которое, среди прочего, украшала огромная коллекция «ван Дейков». Урок не прошел впустую: с тех пор Гейнсборо стал охотником за портретами, выполненными фламандцем, он делал пастиши в его стиле (иногда – просто имитировал), а когда пришел его последний час, и когда у его смертного ложа встал «извечный» враг Джошуа Рейнольдс, Томас едва слышно прошептал: «Прощай, брат. Мы еще встретимся на небе художников, где нас ожидает ван Дейк...»

На небе художников, помимо ван Дейка, их (хотя скорее – одного Гейнсборо) ждали множество колористов. Сам Гейнсборо был превосходным колористом. Его палитра, наполненная оригинальными, сероватыми тонами, практически столь же роскошна, как и палитра Ватто, хотя и не повторяет палитру француза. Современник Гейнсборо, знаменитый писатель Хорас Уолпол, писал о художнике: «Милостивая природа щедро одарила его легкостью кисти, достойной Ватто, размахом, достойным Тьеполо, и чувствительностью к цвету, достойной итальянских колористов».

Закончившаяся примирением (у смертного ложа Гейнсборо) вражда между ним и Рейнольдсом включала не одну только технику, но и колористику. Рейнольдс довольно жестко придерживался традиционной палитры, выстраиваемой многими поколениями еще со времен Ренессанса – палитры тепловатой, в которой холодные тона, с «угасающей» динамикой (например голубой), либо вообще отсутствуют, либо отступают на второй план, сдвинуты на обочину и никогда не занимают фронтальных и центральных, сильно освещенных фрагментов произведения. Маньеристы уже в XVI столетии пытались перело-





Томас Гейнсборо
«Портрет миссис Френсис Данкомб»
 (~1777, холст, масло; 234,3x155,2
 Собрание Фрика, Нью-Йорк, США)

мить это правило (*vide «Аллегория» Бронзино, экспонирующую сочно-синюю драпировку в самом центре картины⁷*), ван Дейк тоже наносил этой традиции удары своей "*bleu-mourant*" (гаснущей, умирающей синевой), но радикально сломал это правило лишь



Гейнсборо, и не одним лишь знаменитым «Голубым мальчиком»⁸, а целой гаммой портретов (например, «Портрет Сары Сиддонс», «Портрет Пола Кобба Метуэна» или «Портрет Э.Р. Гардинера» – см. слева). Эти голубые знаки поклонения ван Дейку были одновременно щелчками по носу Рейнольдса: демонстрируя центральные, хорошо освещенные холодные цвета, а сбоку, на затененных фрагментах, представляя тепло-коричневые оттенки, они доказывали, что можно перевернуть любое правило, для чего нужны лишь смелость и талант. В отместку же, Рейнольдс признал самым выдающимся произведением сопер-

Томас Гейнсборо
«Портрет Эдварда Ричарда Гардинера»
 (1760/68, холст, масло; 62,2x50,2
 Галерея Тейт, Лондон, Великобритания)

⁷ См. том III, глава 34 – примечание автора.

⁸ См. том IV, глава 43 – примечание автора.



Томас Гейнсборо
«Девочка с поросятами»
(1782, холст, масло; 129,5x152
Коллекция Г. Говарда,
замок Говард,
Йоркшир, Великобритания)

ника его "*fancy picture*", пересахаренную под Мурильо, «Девочку с поросятами» (см. выше) – составленную из одних лишь коричневых, бежевых и ржаво-зеленых тонов – и ради усиления эффекта... купил это выставленное в Академии произведение.

Наиболее предпочтаемым мною (и не мной одним) произведением Томаса Гейнсборо является, о чудо, картина очень ранняя. «О чудо» потому что мы должны падать на колени перед тем, что любим, а «за что мы любим Гейнсборо?..». Я уже говорил – за авангардность, за «пред-импрессионистскую» технику. Тем временем, в пейзажике, который я люблю гораздо сильнее всех авангардизмов мистера Г., техники этой – как кот наплакал. Так уж бывает – один раз я превозношу поздние, предсмертные произведения художников (Тициан, Рембрандт и т.д.), а в другой раз – работы ранние, чуть ли не дебютные. И что тут поделаешь, со вкусом не поспоришь...





Томас Гейнсборо «Портрет супругов Эндрюс»

1748/50, холст, масло; 69,8x119,5

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Первый выдающийся английский художник, бывший англичанином по рождению, Уильям Хогарт писал: «*В Голландии самолюбие является господствующим чувством; в Англии же к нему присоединяется еще и тщеславие. Поэтому портретная живопись в нашей стране всегда имела и будет иметь больший успех, чем в какой-либо иной; потребность в ней будет такой же постоянной, как и появление новых лиц*» (1753). Он немного ошибался, дело в том, что потребность, вместо того, чтобы быть постоянной, все росла и росла, и дала возможность последующему поколению художников припасть к гигантской кормушке. Кормушка эта была названа Английской школой. Главным ее фокусом был портрет, обручившийся с фрагментом пейзажа.

Двойными портретами (мужчина и женщина на фоне пейзажа) англичане занимались еще до Гейнсборо. Сам он познакомился с подобным типом композиции в лондонском круге Френсиса Хеймана, а реализовал еще до того, как ему исполнилось двадцать лет (вторая половина 40-х годов). Его первые двойные портрето-пейзажи имеют еще скромные размеры (только значительно более поздние портретные холсты Томаса станут огромными, благодаря чему, модели на них станут изображаться в полный рост), и не всегда они композиционно или сценографически удачны, exemplum: «Портрет семьи Ллойдов» (см. ниже).



Томас Гейнсборо
«Портрет семьи Ллойдов»
(~1749/50, холст, масло; 64x81
Музей Фитцвильяма/
Кембриджский университет,
Великобритания)



Томас Гейнсборо
«Беседа в парке»

(1746/47, холст, масло; 129,5x152
Лувр, Париж, Франция)

Среди этих ранних, сдвоенных портрето-пейзажей выделяются два семейных портрета. Первый из них, названный «Пара» или «Беседа в парке» (см. выше), скорее всего изображающий самого Гейнсборо и его молодую супругу, это чистейшей воды продукт эпохи Рококо (как с точки зрения колористики, так театральности кадра), с парковым пейзажем, скорее сценическим, чем реальным. Второй, «Портрет Роберта Эндрюса и его жены Францез» – это уже продукт скорее нидерландоподобный, с деревенским реалистическим пейзажем, выдающим сильное влияние на молодого Гейнсборо голландских пейзажистов-натуралистов, хотя палитра, пусть и более тонированная, тоже дышит здесь Рококо. Первый портрет смущает своей легкой искусственностью (хотя и значительно меньшей, чем «Портрет Ллойдов»), словно выставленная на эстраде «живая картина»; вторая картина ни на что особенное вообще не претендует.

Общую для обоих этих портретов претенциозность портят лишь личики дам. Обе они только (ну ладно, спустя несколько месяцев) после свадьбы, но у обеих уже выражение лица оскорбленных феминисток, в особенности – у госпожи Эндрюс, которая буквально готова искалечить зрителя взглядом кобры. Неужели представление жен в виде ведьм было проявлением хорошего тона? Конечно нет – скорее это кисть Гейнсборо безжалостно ухватила ту извечную фрустрацию плохо используемых дам, которую «супруга» Вуди Аллена, Фей Данауэй, выразила в деликатном *bon mot*: «Идеального мужа можно узнать по тому, что он женат на другой женщине», а нынешние феминистки формулируют в *bon mot* уже не столь деликатный: «Женщине мужчина нужен, как рыбке зонтик». Кисть Гейнсборо уже тогда была предназначена стать клеймом ущербности собственного брачного союза.

Женился художник не достигнув и 20 лет. Маргарэт Барр (Burr) была сестрой коммивояжера и красоткой, известной в окрестностях Садбери (родных мест Гейнсборо). Ей хотелось иметь портрет. Томас исполнил заказ, обручился с моделью и очень скоро (1746) женился на этой незаконнорожденной, «природной дочке» некого аристократа (поговаривали о герцоге Бофорте, о герцоге Бедфорде и даже об одном из Стюартов), хотя возможно он женился на ее приданом, которое короновала ежегодная рента в размере 200 фунтов. Дебютантом он не был – успел хорошенько погулять по подозрительным заведениям Лондона (сам он называл это «обучением снизу»; впоследствии он станет останавливать других перед подобной юношеской поспешностью). Хелдейн Макфолл заве-



рял (в поздне-викторианскую эпоху), будто бы Маргаритка была ангелом во плоти, и что она героически выносила капризы своего расточительного супруга-сангинника, благодаря чему брак оставался идиллией. Но нам известно, что идиллией он не пах с самого начала. Гейнсборо уже после свадьбы понял, что они подходят друг другу как скалка к мужскому шнобелю. Он даже написал об этом знакомому: «*Моя супруга хороша, но она слаба и не создана, чтобы меня осчастливить*». Утешался он многочисленными эскападами, которые сам называл «*вияние собачьего хвоста вдали от прямой дороги*». И выполняя портрет семейства Эндрюс Гейнсборо уже неопровержимо знал, что супружество – это зло.

Роберт Эндрюс играл свадьбу с мисс Франсез Мэри Картер в Садбери. Стоял ноябрь 1748 года, так что самой ранней датой заказа портрета мы можем считать осень того же года. «*Сняты*» они были в Оберье, в располагавшемся в двух милях от Садбери имении Эндрюса. Браво семейству Эндрюс за то, что не заставили портретировать себя в стандартном окружении стиля барокко-рококо, с фрагментами классицистической архитектуры и с садово-парковой зеленью, похожей на театральные декорации, либо же на террасе резиденции, заставленной эффектным интерьером, а представали в полевом загородном пейзаже. Благодаря этому мы получили прелестную, реалистическую сценку: парочка молоденьких помещиков позирует художнику на фоне снопов на сжатом поле.

Мистер Эндрюс только что вернулся с охоты. Он стоит, скрестив нижние конечности, правой рукой придерживая опущенное ружье, а левым локтем опираясь на металлическую лавку, поставленную под кроной дуба. Расслабленный, несколько бесцеремонный, в его взгляде сквозит смесь задумчивости/бессмыслицы, весьма характерная для благородно рожденных людей и породистых псов. Миссис Эндрюс чопорно занимает лавку, она словно палку проглотила, холодная как лед, неулыбчивая и надутая, возможно, даже чем-то взбешенная. Мягкость и жесткость. Охотничий пес у ног хозяина полон радости жизни, а тень мертвоты птицы, которую женщина держит в правой руке, выглядит словно платок, отнятый от заплаканного лица. Являются ли все эти животные символами? (пес на супружеских портретах уже во времена раннего Возрождения был символом верности). Кстати, упомянутой птицы не существует. Гейнсборо хотел на подоле миссис Эндрюс нарисовать fazana, подстреленного супругом, но по каким-то таинственным причинам только обрисовал его и оставил этот фрагмент холста чистым, следовательно, картина не была закончена.

Часто Гейнсборо упрекали в юношеской неуклюжести при моделировании изображенной на портрете пары. Вроде как Эндрюс стоит неестественно, а его супруга – неестественно сидит и т.д. Лично мне все это совершенно не мешает. Быть может, и правда, в этих фигурах есть нечто деревянное, быть может, и анатомия немного кривовата, только все это типичная для эпохи искусственность позы – искусственность манекенов эпохи Рококо, существующих в пейзаже человеческих кукол (впоследствии персонажи Гейнсборо будут несколько искусственны своей «вандейковостью»). Здесь столько же неестественности, сколько и натуральности, абсолютное отсутствие минодерии, зато восхищает чудесная простота, чуть ли не наивность этого кадра. А поскольку здесь многое от Рококо – это еще и давление стиля, насилиующего молодого художника так, как все стили насилиуют художников, только-только начинающих карьеру.

Влияние идилличности Рококо и влияние палитры Рококо, заметные в «*Портрете семейства Эндрюс*» показывают влияние Ватто на творчество Гейнсборо. Но только ли одного Ватто? Разве широкое платье миссис Эндрюс не напоминает платье мадам Помпадур кисти Буша? Оно не такое богатое, но в этом платье и в этой позе госпожа Эндрюс прекрасно представляет характерный для Буша (и для всего французского Рококо) тип наряженной куклы (см. стр. 173). При случае стоит отметить, что это платье является цветовой доминантой картины, а его изысканная синева – это одна из серий тех сказочных синих тонов, которыми (как я уже говорил) Гейнсборо отдавал честь ван Дейку и наносил удары Рейнольду, а с ним и остальным академикам. Впоследствии эти удары станут более сильными, благодаря технике кисти, которой еще предстояло эволюционировать в авангардную современность.



Камиль Писарро

«Стог в Понтуазе»

(1873, холст, масло; 46x55

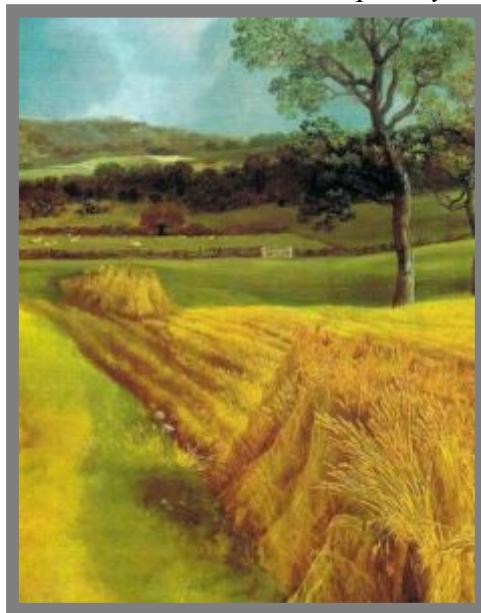
Коллекция Дюран-Рюэля,

Париж, Франция)

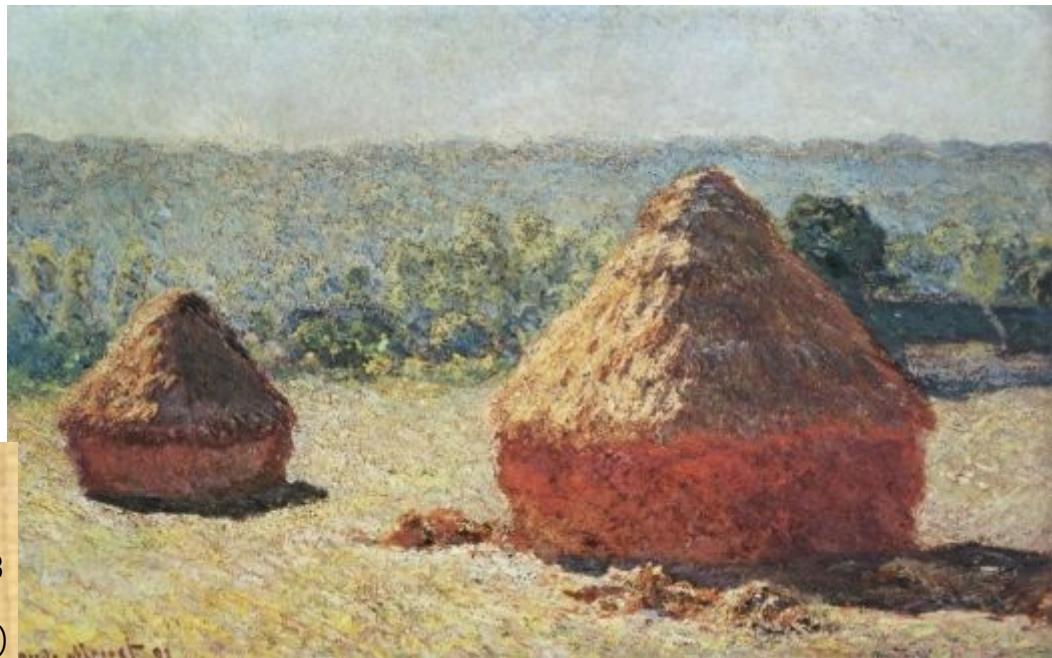
À propos техники: даже любители исключительно «пред-импрессионистской» техники Гейнсборо должны признать, что хотя **«Портрет семейства Эндрюс»** и не был создан в такой манере, тем не менее, заряд свежести этого подхода исключает возможность засчитать его в багаж несовременного искусства, а игра красок здесь была оркестрована настолько божественно, что Моне или Сезанн могли бы причмокнуть от восхищения. **«Стога»** Писарро (см. выше) или Моне (см. след. стр.) способны найти свою колыбель в стогах Гейнсборо, то есть, в правой части **«Портрета Эндрюсов»**.

Правая часть, а не правая сторона? Да, часть, поскольку картина кажется состоящей из двух частей: левой (с персонажами) и правой (чисто пейзажной). Эта композиция, хотя и отдает некоторыми правилами (какими, об этом чуточку позже), обладает безупречным характером и пленяющей красотой. Тем не менее, ее тоже ругали. Герберт Рид: *«Недостатки Гейнсборо, художника без общей культуры, без изобретательности и воображения, видны даже слишком сильно (...) Он не умел даже выстраивать композицию (...) Его двойным портретам не хватает связности»* (1931).

Для меня странно то, что Рид так унижает своего земляка. И особенно странно, когда читаю о его неумении выстраивать композицию, об отсутствии связности, имея перед собой феноменальную композицию **«Портрета семейства Эндрюс»**. Сэр Герберт, бывший хранитель лондонского Музея Виктории и Альберта, был великим историком искусства, но ему случалось нести чушь (как и всем великим людям), в том числе и тогда, когда он писал, что искусство Гейнсборо *«является искусством буржуазным»*, строго в *«марксистском значении»*. Боже упаси, здесь я не хочу указать хотя бы на отдаленную аналогию со случаем Бланта⁹, но только сомневаюсь в ценности левацкого налета на высказанном мнении превосходного специалиста.



⁹ Энтони Блант, один из выдающихся британских историков искусств, директор Института Курто, консультант королевы Елизаветы II в сфере изобразительных искусств. Будучи высшим функционером английской контрразведки (MI 5), много лет изменял Родине, работая на советские спецслужбы – примечание автора.



Клод Моне
«Стога»
 (1891, холст,
 масло; 60,5x100,8
 Музей д'Орсе,
 Париж, Франция)

Вопреки утверждениям Рида, у **«Портрета Эндрюсов»**, несмотря на видимую двухчастность, никакой «трещины» нет, вовсе даже наоборот – он проявляет чудесную связность, поскольку обе части безупречно сочетаются одна с другой. Можно сказать: одно оживляет и украшает другое. Пейзаж придал всей сцене глубокое, практически безграничное дыхание, а пара героев придала картине чары элегантности, порожденной сплином. Персонажи светятся сиянием расстилающегося во все стороны имения, чувствуя декорирующую силу природы, а природа чувствует стимулирующее присутствие хозяев. Среди этих двух супружеств – семейства Эндрюсов и брачной пары пейзажа и моделей – вторая выглядит наиболее гармоничной.

Гейнсборо вовсе не является изобретателем подобного рода композиции, точно так же, как англичане вовсе не являются основоположниками брака пейзажа с портретом. Уже мастера итальянского или фламандского Возрождения превосходно делали это, только чуточку иначе, exemplum Пьero делла Франческа (**«Портрет Федерико да Монтефельтро»¹⁰**) и Рогир ван дер Вейден (**«Мария Магдалина»¹¹**). Нам неизвестно, имел ли юный Томас Г. непосредственный контакт с современным ему портретистом Фрэнсисом Хейманом (мы знаем, что в Лондоне тот учился у Юбера Гравло, пропагандиста искусства Ватто), но нет никаких сомнений, что именно портретно-пейзажные кадры Хеймана (см. след. стр.) сформировали «двуихастные» композиции Гейнсборо, в которых модели чаще всего находились слева, чем справа (очередным доказательством чего является, среди прочего, автопортрет Гейнсборо с супругой и маленькой дочуркой – см. справа), хотя быва-

Томас Гейнсборо
«Автопортрет с женой, дочерью и псом, в
пейзаже»
 (~1748, холст, масло; 92,1x70,5
 Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



¹⁰ См. том II, глава 14 – примечание автора.

¹¹ См. том I, глава 6 – примечание автора.

Френсис Хейман «Портрет джентельмена»

(~1750, холст, масло; 63,5x76,5

Городской художественный музей Сент-Луиса, Миссури, США)



Артур Девис
«Портрет господа Стриклена»
(1751, холст, масло; 90x117

Художественная галерея Ференца,
Кингстон-эн-Халл,
Великобритания)

ли и исключения (см. стр. 256). Точно такой же тип портрето-пейзажа практиковали, благодаря влиянию Хеймана многие британские художники; примером может быть хотя бы холст Девиса (см. выше), выполненный по тому же правилу и хронологически практически единовременному **«Портрету Эндрюсов»**. А взгляд на картину Девиса позволит нам, наконец-то, отметить нечто наиболее важное: разницу между искусством умелым и искусством гениальным.

Главной же ценностью **«Портрета семейства Эндрюс»**, вне всякого сомнения, является пейзаж, совершенно исключительный еще и потому, что он как будто бы анти-Гейнсбороовский, поскольку светлый и представляющий реальный пленэрный вид (во всяком случае, он заставляет так думать), в то время как большинство своих пейзажей Томас создавал в темной мастерской, соединяя пленэрные (графические) эскизы с плодами воображения в новые произведения, которые слегка затемнял по образцу Рубенса и других старых мастеров. Тем временем здесь на пейзаж – хотя и несколько романтический – похоже больше повлиял Хоббема, чем Рёйсдал или Лоррен, поскольку он очень спокойный (только прекрасные облака совершенно рёйсдаловские) и очень реалистический. Собственно говоря, это портрет саффолкского земледельческого пейзажа, предвосхищающий пленэрную живопись, которая развернется только лишь в XIX столетии; ergo: это самый реалистический пейзаж британской живописи до Констебла.

За этот и все остальные пейзажи, несущие в себе портреты или жанровые сценки, Гейнсборо по справедливости помещен в Пантеон живописи белого человека. За парочку героев, торчащих на фоне этого пейзажа, Томаса следует поместить столь же высоко и во всемирном Музее Феминизма. Каталог собраний этого музея будет открывать напоминание, что Древность, в которой Эрос и Танатос были своеобразным дуэтом, вывела латинский термин *"thalamus"* (супружеская комната, супружеское ложе, супружество) от греческого слова *"thalamos"* (погребальная камера).

