

ГЛАВА ВОСЬМИДЕСЯТАЯ МЕТЕОРОЛОГИЧЕСКОЕ НЕБО (JOHN CONSTABLE, 1776-1837)

Беру в руки французское периодическое издание, посвященное изобразительному искусству. Внутри небольшая статья о творчестве Джона Констебла. Название: "CONSTABLE – romantisme du paysage" ("КОНСТЕБЛ – романтизм пейзажа"). Первое предложение: *"Констебл является творцом романтического пейзажа"*. И у меня уже нет желания читать дальше. Жизнь содержит слишком мало минут, чтобы тратить их на чтение глупостей, выписываемых глупцами и дилетантами; лучше их тратить на глупости более приятные, которых имеется масса, начиная с женщин.

"Констебл – романтизм пейзажа" звучит приблизительно так же, как "Гитлер – сила демократии" (Гитлер был избран демократическим путем, на свободных, никем не подделываемых выборах, и до самого конца своего правления за него было большинство германского общества) – вот вам утверждение фальшивое, хотя и основанная на элементах правды, то есть – перед нами софизм. Точно такой же, как и предложение: *"Констебл является творцом романтического пейзажа"*. Точно таким же образом – любой священник является зависимым алкоголиком, так как регулярно бухает вино. Тем временем, искусство Констебла вовсе не излучает романтических настроев, хотя он регулярно рисовал те же самые темы (пейзажи), что и архиРомантик Фридрих. Романтичности – ноль. Именно так, как пишет земляк Констебла, Алан Александр Милн: *"Чем больше Пух туда заглядывал, тем больше Пятка там не было"*. Чем дольше присматриваюсь я к холстам Джона, тем больше нет в них Романтизма.

Прежде, чем анализировать весь анти-романтизм Констебла, я обязан перечислить то, что связывает Констебла с Романтизмом. Во-первых: время. Констебл был хронологическим "Романтиком", поскольку творил в эпоху Романтизма. Гойя творил в эпоху рококо и неоклассицизма, но за название Гойи художником в стиле рококо или неоклассицизма имеется только одна оценка – кол!

Во-вторых: культ пейзажа. Констебл признавал романтический культ пейзажа. Ему случалось фабриковать алтарные полотна, он производил много портретов, но все, что у Констебла не является природой и атмосферой – является достаточно слабым, поскольку сам он умел писать только пейзажи. Как и Гейнсборо – он любил пейзаж; как и Гейнсборо – он обожал быть в деревне; и, как и Гейнсборо – зарабатывать он должен был, рисуя портреты в Лондоне.

Говоря о Томасе Гейнсборо, мы касаемся третьего из романтических аспектов творчества Констебла. Речь идет о вдохновении, о черпании из общих с Романтиками источников. Феноменальная школа британских пейзажистов первой половины XIX века (Олд Кроум, Бонингтон, Констебл, Котман, Несмит, Кресвик, Кокс, Пайн, Тёрнер *"and the others"*) является ребенком пейзажных фрагментов, которые виднеются за спинами моделей Гейнсборо. Констебл вздыхал, думая о своем родном Саффолке: *"Сколько же колдовства имеется для художника в этих видах! Гейнсборо выглядывает из-за каждой ограды, из каждого дупла в дереве!"*. Только Гейнсборо был всего лишь передаточным ремнем. Эрнст Гомбрих верно замечает, что *"Констебл видел английский пейзаж по образцу Гейнсборо, который сам видел этот пейзаж по образцу Рёйсдала"* (1960). Что вовсе не означает, будто бы Констебл воспринимал поэтику Рёйсдала только лишь благодаря Гейнсборо. Все (не только английские) пейзажисты периода Романтизма черпали вдохновение непосредственно у старых голландцев, фламандцев и французов, причем, Рёйсдал и Лоррен были основными источниками вдохновения, ну а предпочтения раскладывались по-разному: Тёрнер больше брал у Лоррена, Констебл же – у Рёйсдала, хотя гениальность Лоррена... ценил больше. Впоследствии Ренуар будет ворчать: *"Нет никакой Английской Школы! Они только подражают, один раз Рембрандтам, другой раз – Лорренам!"*.

И четвертая, наконец, романтическая принадлежность Констебла – это палитра Констебла. Таково обязательное мнение, с которым я соглашаюсь, хотя и не совсем. "В принципе, я с вами согласен", – говорят те, которые не слишком разделяют мнение собеседника. Один из моих сыновей, когда был маленький и шалил целый день, а вечером должен был выцыганить ежевечернюю сказку про четверых лесных *"гномиков"*, которых я создал для него, и этот приключенческий сериал импровизировал – спрашивал, кладясь в кровать: *"Папа, ведь сегодня я был вежливый, ведь правда что был?"*, на что звучал ритуальный ответ: *"В о о б щ е - т о да. Но вот по мелочам бывало по-разному..."*. Подробный анализ палитры Констебла несколько не совпадает с общепринятой сказкой относительно новаторской романтичности его палитры. Давайте разберемся с этой проблемой:



Джон Констебл "Солсберийский собор со стороны лугов"
(1831, масло, холст, 151,8 x 189,9. Собрание Лорда Эштона из Хайда)

Понятное дело, что не существует ничего такого, как "романтический цвет" или "палитра Романтиков". В то время функционировали различные Романтизмы (от политического у французов до пантеистического у немцев) и различные способы игры с красками. Но то, что было более всего общим для всех Романтиков – это культ цвета, противоположный классицистическому рисунку. Романтическое новаторство Констебла должно заключаться на перемещении цветовой и валёровой шкалы пейзажа к более светлым оттенкам, а так же в разнородности и сочности пигментов, в богатстве цветов, открываемых им в освещенной солнцем природе. И действительно: его холсты частенько атакуют зрителя чрезвычайно богатой гаммой тонов, выкладываемых как светлое пятно, и "субстанциональной", "жирной", "пористой" фактурой (материя масла изливается, собирается каплями, буквально вылезает из холста), при огромном доминировании зелени, которую художник считал чуть ли не национальным английским цветом (зелени различной – богатство оттенков зеленого в картинах Констебла просто импозантно). На таких его картинах был выстроен тезис, будто бы романтик Констебл отбросил хроматическую техническую конвенцию старых мастеров, наполненную "грязными" красками (охрами, умбрами, асфальтами, сиенами), поскольку он презрительно называл их *"тональностями старых скрипок из Кремоны"*. Здесь необходимо сделать хроматическую вставку относительно этой *"тональности"*.

Авторство термина принадлежит не Констеблу, а лорду Бомону, коллекционеру, который в присутствии Констебла восхищался рыжей тональностью пейзажей старых мастеров, аналогичной к окраске старинных скрипок из Кремоны. Услыхав это, Констебл, якобы, положил такую скрипку на свежем газоне. Зачем? А чтобы показать, что в природе естественна зелень, а не коричневые тона. Чтобы снять мифологический оттенок с величественной *"бронзы"*. Величественные, ибо, как так называемые *"земли"* (умбры, охры, сиены и т.д.) образуют – наряду с *"хроматическими цветами"* (шесть цветов радуги: фиолетовый, синий, зеленый, желтый, оранжевый и красный) и *"ахроматическими цветами"* или же *"нейтральными, безразличными цветами"* (черный, белый, серый) – одну из

трех фундаментальных групп красок. Импрессионисты освящают практическую исключительность "хроматического цвета", ликвидируя традицию, в соответствии с которой "бронзы" или же "тональности старых скрипок из Кремоны" так долго играли роли примадонн. Но вернемся к Констеблу.

ХРОМАТИЧЕСКОЕ ЭХО

Якоб ван Рёйсдал "Топь"
(~1665, масло, холст, 72,5 x 99. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж)



Питер Пауль Рубенс
"Пейзаж с замком Стен", фрагмент
(~1636, масло, холст. Лондон, National Gallery)



Джон Констебл "Хелмингхем Делл"
(1833, масло, холст, 70,8 x 91,5. Филадельфия, John G. Johnson Collection)

Эти, якобы, отброшенные "старые скрипки" цитируются в каждой монографии / биографии Констебла, и там же подчеркивается, как он сильно осветил и обогатил ту самую палитру "из Кремоны", но никто не замечает, что очень многие холсты Констебла погружены в темные тона ("бронзу") и валёры пейзажей старых мастеров: Рёйсдала или же Рубенса (см. выше) или даже Рембрандта, которого Констебл тоже обожал (весьма сильно повлиял на Констебла "Пейзаж с замком Стен" Рубенса). Смерть жены (1828) сделала палитру Констебла еще более мрачной и понурой. Тут даже не надо сопоставлять пейзажи англичанина с просвещенными пейзажами импрессионистов, чтобы увидеть сколько в его холстах "музейной" тональности, близкой по тональности со "старыми скрипками из Кремоны".

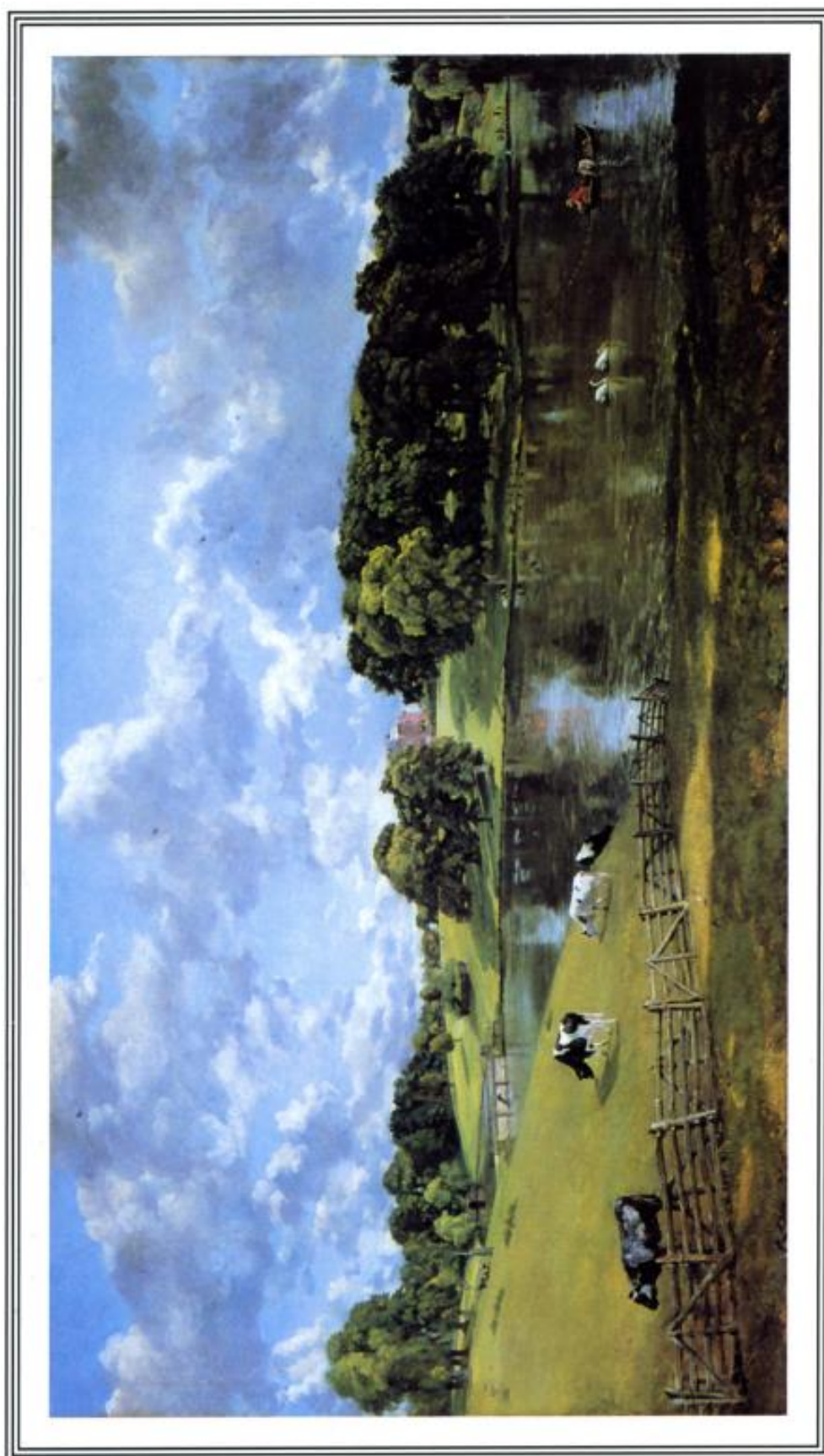
Все в порядке – в о о б щ е - т о я могу согласиться с тем, что в какой-то степени Констебл – это романтический художник, но всегда буду утверждать, что среди всех британских Романтиков, которые вознесли английское пейзажное искусство на художественный Олимп, Констебл включал романтичность в самую последнюю очередь. Романтическая поэзия его Реализма, это не живописная поэзия; здесь мы имеем дело с поэзией природы, поэзией, которая постоянно включена в природу, и каждый (даже являющийся произведением фотографа-любителя) вид природы просто обязан хоть немного эту поэзию излучать. Кисть Констебла не желала быть поэтической (она желала быть вещественной), и это вот решительно различает его от Тёрнера, который был поэтическим визионером, то есть Романтиком на все сто, в то время как Констебл – холодным наблюдателем, "ученым мужем", предпочитающим "лупу и глаз" (инструментарий эпохи Просвещения, то есть никак не романтический), в конце концов, даже "метеорологом", как мы увидим, когда дойдем до его исследований туч и облаков. Он признавал кредо Шекспира: *"Nature! thou are my goddess"* (*Природа! ты моя богиня*).

То есть, цели Констебла (тот самый сухой объективизм в представлении природы) не слишком-то и романтичны. Такова уж всяческая ученость или псевдоученость. Констебль откровенно говорил: *"В наше время к искусству следует относиться как к полноценной научной и технической деятельности, но не как к поэтической тоске"*. В другой раз он писал: *"Живопись тоже является наукой, и ею следует заниматься так же, как будто исследуешь законы природы. Почему бы нам не относиться к пейзажной живописи как к ветви философии природы, где картина исполняла бы функцию эксперимента?"*. Философией природы в то время называли, помимо всего прочего, то, что мы сегодня называем физикой... Констебл все время обращался к ученым трудам о световых и атмосферных явлениях (Уайта, Форстера, Рихтера и т.д.), а шестикратно видимая на его картинах радуга (см., например, "Солсберийский собор со стороны лугов") – называемая англичанами в то время "радугой Ньютона" и считаемая национальным достоянием – это последствия увлечения исследованиями Ньютона. Что, конечно же, еще ни о чем не говорит, потому что "поэт" Тёрнер тоже увлекался открытиями Ньютона и его коллег в сфере красочных и световых эффектов.

Аромантичность Констебла, так сильно видимая, когда мы сравним его с Тёрнером – станет для нас более уловимой, если мы сопоставим его с общеизвестным пейзажистом Романтизма: с Фридрихом. В отличие от Каспара Давида – Джон желает выразить природу, а не чувства, вдохновленные природой, не свои психические состояния, метафоры и т.д. Все правильно, он любил пейзаж точно так же, как и Фридрих, но не надо, чтобы нас обманули его риторические рассуждения по вопросу рисования и чувств: *"Рисование для меня – это всего лишь другая разновидность слова для выражения чувств"*. Чувств он не выражал. Диалог Констебла с разносчиком молока, которому он саркастически сказал: *"На будущее прошу привозить мне воду и молоко в разных бутылках!"* – звучит словно символ различных сосудов, связанных с его пейзажем: в груди он носил более или менее романтическую любовь к пейзажу, но в мастерской он был позитивистом, разделяя сентиментальные чувства и технические трюки. Если у Фридриха природа чисто романтическая (см., например, "В самый полдень"), потому что она буквально нематериальная (настроенческая, сказочная, а доминирует здесь космическая и трансцендентная даль), то у Констебла это обычнейшая воздушно-цветовая перспектива, и все воспринимается не душой, не сердцем, а органами чувств, мы чувствуем шершавость коры и запах росы. Его природа – это *"вегетативная натура"*, биологическая, выхолощенная из меланхолии и ностальгии составителей рифм, вместо этого она пульсирует жизненными соками внутри стеблей и ветвей крон. Деревья Фридриха – это памятники вечного существования, дорожные знаки вечности, которую столь любили Романтики. Деревья Констебла – это обыкновенные, превосходно нарисованные деревья, которые живут нынешним, текущим мгновением, которое художник увидел и ухватил. Констебл писал: *"В своих холстах я стремлюсь воспроизвести света, росу, цветение, свежесть (...) Нет двух одинаковых дней, всякий час – это иной час, то есть всякое дерево – это, ежесекундно, иное дерево"*. Как тут не вспомнить про Моне.

Делакруа был восхищен тем фактом, что зелень на своих лугах Констебл выстраивает посредством множества различных зеленых тонов. Моне и компания писали луга точно так же. Констебл по многим причинам считается предком импрессионистов, хотя бы как предвосхитивший разложение цветов на элементарные частицы, хотя эта его деятельность по разделению красок казалась Ионе и Писарро примитивной, поскольку должна была таковой казаться. Ни одного холста Констебла нельзя спутать с холстом Моне или же Сислея (хотя "Пляж в Брайтоне" по подходу или по впечатле-

ниям ассоциируется некоторыми работами непосредственных пред-импрессионистов, Будена и Йонкинда, с чикагским "Пляжем в Сент-Адресс" Моне или "Гаванью в Лорьяне" миссис Моризо).



Джон Констебл "Вид Уивенхо Парк в Эссексе"
(1816, масло, холст, 56,1 x 101,2. Вашингтон, National Gallery of Art, Widener Collection)



Каспар Давид Фридрих "Самый полдень"
(1820/1821, масло, холст, 22 X 30. Ганновер, Niedersächsisches Landesmuseum)



Джон Констебл "Пляж в Брайтоне с судами-угольщиками"
(1824, масло, бумага, 14,9 x 24,8. Лондон, Victoria and Albert Museum)



Берта Моризо "Гавань в Лорьяне"
(1869, масло, холст, 43,5 x 73. Вашингтон, National Gallery of Art, Mellon Collection)

Гомбрих сказал, что пейзаж Констебла *"не является воспроизведением природы, но транспозицией светов на средства живописи"*. В этом верном предложении содержится ключ, выражающий положение англичанина как предшественника импрессионистов. Изменчивость света, вызывающая неустанную переменчивость красок, по причине чего, каждую вещь следует рисовать в иной тональности, чем еще час назад. Констебл: *"Мои усилия сводятся к фиксации наиболее мимолетных проявлений 'chiaroscuro' в природе, к передаче краткого момента времени и увековечивания летучих явлений Натуры, подлежащей частым переменам"*. Те же самые амбиции имелись у импрессионистов, только реализовали они их несколько более современными, чем Констебл, средствами, техника которого была для них такой же *"passé"*, как и его терминология (*"chiaroscuro"* – это итальянское название светотени эпохи Ренессанса, то есть для импрессионистов оно ассоциируется со старой живописью). Как раз проблема теней более всего различала Констебла (равно как и Тёрнера) с методикой импрессионистов.

В своих письмах Констебл постоянно использует итальянский термин для определения игры валёров и все время подчеркивает, что *"chiaroscuro"* для него является *"душой выразительных средств (...), силой, творящей пространство"*, первоочередным фактором: *"Со всей убежденностью я считаю, что мои картины обязаны иметь 'chiaroscuro', даже если бы они не должны были иметь ничего другого"*. Обожая светотень, он порицал художников, которые светотень не ценят (по этой причине он назвал Буше *"извращенным"*), и китайцев (*"Они рисуют уже вот две тысячи лет, а до сих пор не открыли такой вещи, как 'chiaroscuro'!"*).

"Chiaroscuro" и вся палитра Констебла не принесли ему признания на родине. Земляки ценили его низко (как с художественной точки зрения, так и в плане рисунка) и при жизни, а так же долгое время после смерти. Критиковались многие аспекты его стиля. Тёрнера обвиняли в злоупотреблении желтых красок, Констебла – в злоупотреблении зелеными (легендарный *"зеленый тон Констебла"*), с тем же самым злорадством, с которым жена цепляется к мужу, что тот слишком любит рубашки в военном стиле, хотя эта одежда ни на волосок не уменьшает способностей типа удовлетворять потребности, ради которой дама живет. Техника тоже была объектом насмешек. В 1813 году приятель Констебла, пастор Фишер, выразился об одной из его картин: *"Я знаю только одну картину лучше, это 'Мороз' Тёрнера. Ты столь же велик, как Бонапарте, тебя сможет победить только лишь мороз"*. Данная шутка стала классическим, так называемым автоматически исполняющимся пророчеством – Констебл проиграл со снегом, словно Бонапарте между Москвой и берегом Березины.

Делая синонимами написание картин и постановкой научных экспериментов – Констебл имел в виду изобретательскую деятельность, в основном, в сфере светов и светотени. Именно это он имел в виду, когда провозглашал: *"Света оседающей росы, бриза, расцветания и утреннего холода - никогда еще никакому художнику не удалось их передать"*. Сам он попытался это передать. Где-то в

1822 году на его холстах начинают появляться мелкие, густые, вибрирующие вспышки полных (ярких) огоньков, мерцающие капельки солнца, которые публика высмеяла, называя их "снегом Констебла" (чуть реже: "моросью"). Констебл от своего изобретения не отказался, он продолжал работать в этом стиле, хотя иногда и пытался "сметать" свой "снег"; в отношении одного холста он писал: "Картину я довел до очень красивой стадии: удержал высвечивания, но не в форме пятен, и сохранил свет дня Господа Всемогущего"; о другой исправляемой (перерисовываемой) работе: "Морось" и "снег" уже исчезли, уступая место серебру, чуточке золота и белизне слоновой кости".



Джон Констебл "Долина Дедхем"
(1828, масло, бумага, 143 x 122. Эдинбург, National Gallery of Scotland)

"Снег Констебла" является любопытным и эффектным символом отвержения художника земляками, но как причина этой неприязни он совершенно маргинален. Были и более серьезные причины. Констебла обвиняли в том, что он производит плохо скомпонованные, хаотические, случайные виды, чего он никак не мог понять, поскольку видел, что природа именно такова, и что только в двorcовых садах ножницы садовников творят геометрический порядок. А этот порядок его не интересовал. Не интересовал его и идиллический пейзаж, пейзаж героический, мифологический или исторический, ему было плевать на литературные аллюзии, не гнался за живописностью, за исключительно приятными, эффектными, величественными видами, поскольку, как сам говорил: *"в природе ничего гадкого нет"*, то есть всякий вид хорош для рисования. Короче говоря, Констебл рисовал по художественному, а не литературно. Он не украшал и не поэтизировал – передавал то, что видел. И именно эта аромантичность являлась главной причиной неприязни земляков. Ну кого в Лондоне интересовали барки, каналы, мельницы, загороди, деревья и пастбища? Никого. Пейзаж, согласны, но такой, романтический, а не коровий или воняющий гнилой растительностью. Майкл Леви: *"Простота, с которой он видел, например, деревенскую дорогу, была слишком непосредственной, чтобы удовлетворить тогдашний вкус"* (1962). Для тогдашних англичан упомянутая простота была символом невежества и грубости.



Джон Констебл "Телега для перевозки сена"
(1821, масло, холст, 130,5 x 185,5. Лондон, National Gallery)

Известный в XIX столетии британский критик и теоретик искусств, Джон Рескин, эстет, обожающий Тёрнера, но не любящий Констебла (сына мельника), заявил: *"Преждевременное воспитание и среда, в которой рос Констебл, привели к тому, что он болезненно предпочитал тематику низшего порядка"*. Рембрандт тоже был сыном мельника. И он тоже воспринимал стремление к героической возвышенности и так называемую красоту, живописность, аффектацию и т.д. как фальшивую игру. Но злорадный Рескин – злорадный только из-за единственного слова, относительно болезни – прав настолько, что из сельского детства на мельницах отца Констебл вынес большую часть своего вкуса. Он писал: *"Плеск воды, стекающей по мельничной плотине, и так далее – ивы, гниющие доски, осклизлые сваи, стена – как же я люблю все это (...), никогда я не прекращу рисовать подобного рода мест (...), тамошние виды сделали из меня художника"*. Проходя как-то мимо осклизлых свай, он сказал приятелю, своему первому биографу, Лесли: *"Жаль, что ты не можешь обрезать и*

прислать мне их верхушек". В картинах Констебла имеется множество осклизлых свай, плотин и ручьев, приводящих в движение мельничные колеса; практически в каждой его картине мокро; художник Фюссли шутил, что когда видит пейзаж Констебла, он тут же хватается за зонтик и дождевик.

Истекающие реками, шепчущие ручьями, хлюпающие плотинами, плачущие дождями, стоящие заливами или покрытые крупной росой пейзажи Констебла приводят на ум давнюю чистоту вод, и вот тут мы ошибаемся в отношении вод английских, точно так же, как ошибаемся в отношении многих вопросов из минувших эпох. Рескин писал в то время: *"Всякая английская река – это сточная канава, английское дитя невозможно окрестить иначе, как нечистотами, разве что выставить его голову на дождь, так ведь и дождь изливается грязью"*. То есть, экологическая фрустрация имеет свой источник в том еще (XIX) столетии, но холсты Констебла не иллюстрируют жалоб Рескина – констебловский дождь кажется нам кристально чистым. Но англичане, обожающие всяческую влажность, которые привыкли – и даже привязаны – к дождю, к пейзажам Констебла привыкнуть не могли долго.

А вот французы влюбились в Констебла *"с первого взгляда"* – *"coup de foudre"*. Поначалу влюбились три француза, находящиеся с визитом в Лондоне: Жерико, Исабей и писатель Шарль Нодье. *"Вникание"* публично произошло в 1824 году; именно тогда парижский Салон принял (а потом и наградил золотой медалью) две картины Констебла *"Телега для сена"* и *"Вид Стур"*. Делакруа увидел их, когда до открытия Салона оставалось четыре дня, восхищенно воскликнул и под их влиянием за одну ночь переписал пейзажный фон своей знаменитой *"Резни на острове Хиос"*, чего, впрочем, он никогда и не скрывал (как не скрывал того, что его колористика многому благодарна дружбе с Бонингтоном). Он писал: *"По Констеблу, превосходство зелени дугое у него заключается в то, что она является сочетанием различных тонов зелени. Отсутствие жизненности зелени у многих пейзажистов следует из применения единообразного тона. Принцип Констебла, впрочем, можно применить и к другим хромам"* (1847). Для французских критиков и для французских пейзажистов, от Романтиков до Импрессионистов, но в особенности – для барбизонской школы, Констебл стал богом. *"Биологическая"* палитра англичанина, в которой доминировала зелень годами столь интенсивно копировалась французами, что Бодлер, в конце концов, даже обвинил земляков в *"излишней травоядности"*.



Джон Констебл "Мельница во Флетфорде, неподалеку от шлюза на реке Стур" (~1811, эскиз маслом на холсте, 24,8 x 29,8. Лондон, Victoria and Albert Museum)

Англичане оценили *"травоядность"* (следовательно: величие) Констебла поздно, благодаря влияниям, исходящим из-за Канала, парижским влияниям. Можно сказать, что французы вернул Констебла англичанам, точно так же, как немцы возвратили англичанам Шекспира. Сегодня за самого паршивенького Констебла, если таковой попадет в продажу (а попадает он гораздо реже импрессионистов), нужно выложить десятка полтора миллионов долларов. В особенной степени знатоки и художники хвалят те его продукты, за которые, пока Констебл был жив, никто из англичан не дал бы и ломаного пенса, да что там, даром бы не взял: эскизы маслом (смотри выше и ниже), заделываемые на пленэре, быстро, без подмалевок, на загрунтованном красным холсте, со свободной, грубо вываливаемой фактурой (шпателем), являющиеся лишь основой для выглаженных в мастерской версий. По сравнению с упомянутыми, имеются и более современные – современный вкус обожает маркировку, а еще подсказку, а не досказанность. Когда я писал, что трудно спутать картину Констебла с картиной импрессиониста, я имел в виду финальные произведения Джона; но вот практически любой эскиз Констебла, если бы его повесить среди творений импрессионистов, выглядел бы их братом и ровесником. Констебл говорил, что более ценит свои небольшие подготовительные эскизы, чем большие картины, называемые *"six-footers"* (*"шестифутовуки"*), только кто из его земляков мог бы тогда делить его любовь к таким *"калякам-малякам"*, выполненным в импасто, если в Англии не любили даже выставочных полотен Констебла. Зато эти *"каляки-маляки"* обожали французы (Делакруа об увиденном эскизе Констебла: *"Чудесный, невероятный!"*).



Джон Констебл "Окрестности Стоук-бай-Нейленд"
(~1807, эскиз маслом на холсте, 35,5 x 44,5. Лондон, Tate Gallery)

Похоже, есть во мне что-то из тех старых и глупых лимонников, так как я не полюбил никакие холсты Констебла, несмотря на все свое уважение к нему. *"Моя живопись никого здесь не интересует, поскольку никому не льстит своей элегантностью"*, - жаловался художник под конец жизни и был прав. Меня она тоже не волнует, так как меня не льстит метафизика. Холстам Констебла не хватает грамма метафизики, грамма иного – нежели рисуночное – колдовства. Здесь виден литератор; если бы я был художником, то обожал бы Констебла на коленях, а на метафизику и другие выдумки плевал бы с высокой колокольни. Тем не менее, в категории, которую включает данная книга – в категории *"мое любимое"* – Констебл присутствует. Констебл – "метеоролог". Я имею в виду его эскизы облаков.

Констебл – это гений трех стихий: облачного неба, сочной зелени и повсюду присутствующей сырости; но если бы кто-то сказал: "оргия сырой зелени под тучами" – к такому диагнозу можно было бы подогнать лишь часть его пейзажных полотен. Но вот утверждение (мое): растительная вегетация под облаками – подходит ко всем.

ДЖОН КОНСТЕБЛ
"ЭСКИЗ ПЕРИСТЫХ ОБЛАКОВ"
1821/1822, масло, бумага, 11,4 X 17,8
Лондон, Victoria and Albert Museum



ДЖОН КОНСТЕБЛ
"ЭСКИЗ КУЧЕВЫХ ОБЛАКОВ"
1821/1822, масло, бумага, 24,8 X 29,8
Лондон, Victoria and Albert Museum



ДЖОН КОНСТЕБЛ
"ЭСКИЗ ТУЧ И ВЕРХУШЕК ДЕРЕВЬЕВ"
1821, масло, бумага, 25 X 29
Лондон, Royal Academy of Art



ДЖОН КОНСТЕБЛ
"ЭСКИЗ ТУЧ В ХЕМПСТЕДЕ"
1821, масло, бумага, 24,2 X 29,8
Лондон, Royal Academy of Art



Филипп Джуллиан: "В особой степени Констебл заинтересован рисованием неба. Для сторонников Академии – небо, это холст с небом, развешенный за спиной модели. Для Констебла небо – это предмет точнейшего изучения и эскизов, фрагмент натуры, из которого Констебл желает сделать "ключ, всеобщее мерило и главный способ выражения чувств" (1963).

Он все время был увлечен небом. Презирал пейзажистов, для которых небо и воздух не являются "ключом и мерилем". Писал: "Небо должно быть у меня всегда одним из сильнейших элементов картины (...) В природе оно является источником света и правит всем". Но небо бывает чистым или покрытым облаками. Констебла более всего увлекало второе. Структура и движение облаков, их вихрение и динамика под влиянием ветра, фактура, прозрачность или же туманность облаков, их освещение и температура – вот чем был он заинтересован, именно это он изучал с чисто метеорологической страстью.

Выход этой страсти он дал уже в молодости, копируя рисунки неба и облаков, помещенные в учебнике по рисованию, который Александр Коузенс, акварелист-пейзажист XVIII столетия, смастерил для своих учеников. К более серьезным, живописным и уже совершенно самостоятельным исследованиям туч и облаков он приступил, когда ему исполнилось 45 лет (говаривали, это потому, что облачное небо на каком-то из его пейзажей высмеяли, вот Констебл и захотел подучиться, чтобы избежать подколов в будущем). Все это эскизы маслом по бумаге. Констебл выполнил их около пятидесяти, основной набор создан в 1821-1822 годах в Хемпстеде. Холмы вокруг Хемпстеда давали превосходный "prospectus" тучам и облакам...

Изучение неба и туч Констеблем – это очередное свидетельство его аромантизма. На первый взгляд, как раз в этом был чистейшей воды Романтизм, ведь небо, точно так же, как и море, является одним из главных символов бесконечности, а бесконечность принадлежала к ностальгическим фетишам романтического поколения. И при том небо еще является символом трансцендентности. Многие

Романтики выполняли эскизы неба и облаков (например, Фридрих, Карус, Даль, Блехен, Тёрнер). Только никто не осуществлял это с такой же ангажированностью, как Констебл. И вновь все это закончилось поражением – признания земляков он не завоевал. Тёрнера англичане называют *"живописцем неба"*, а Констебла – *"живописцем земли"*. Почему? Быть может, потому, что по сравнению с тёрнеровскими, тучи и облака Констебла слишком материальны, словно бы они были не из водяного пара, а чего-то более материального, пластичного, что можно разминать, словно голубой пластилин и серую замазку. Снова эта аромантичность!

На первый взгляд, романтическими были в этом случае источники вдохновения Констебла (живописные, литературные). Разве все романтические пейзажисты не засматривались на голландцев XVII столетия (Рейсдал, Гойен, Куйп, Вельде и др.), рисующих превосходные тучи и облака? В основном, в форме кучевых облаков или клубящихся, обладающих только лишь тем недостатком, что иногда их было невозможно отличить от клубов дыма после выстрела из пушки (доказательством может служить такой "выстрел" к ван де Вельде (см. ниже).

Виллем ван де Вельде Младший
"Выстрел из пушки"
(?, масло, холст, 79 x 67.
Амстердам, Rijksmuseum)



Якоб ван Рейсдал
"Вид на Амстердам и реку Амстел"
(1675/1680, масло, холст, 52 x 66.
Кембридж, Fitzwilliam Museum)



"ЭСКИЗ ПЕРИСТЫХ ОБЛАКОВ"



"ЭСКИЗ КУЧЕВЫХ ОБЛАКОВ"



"ЭСКИЗ ОБЛАКОВ И ВЕРХУШЕК ДЕРЕВЬЕВ"



"ЭСКИЗ ОБЛАКОВ В ХЕМПСТЕДЕ"





Джон Констебл "Шлюз" или же "Лодка, проплывающая через шлюз"
(1824, масло, холст, 142,2 x 120,7. Мадрид, Museo Thyssen-Bornemisza)

Одной из отличительных черт романтической живописи были поиски тем в поэзии и литературе. У Констебла имелся громадный выбор, плеяда тогдашних певцов нахмуренного неба, поскольку именно такое небо глубоко настраивало романтических поэтов и писателей. Вордсворт вздыхал в рифму: *"Затянута небо плотной завесой туч толстенных"* и т.д. Шелли посвятил стихотворение судьбам тучи, ее постоянным переменам, которые символизировали бы жизнь человека. Вильгельм Хайнсе в повести "Ардингелло" был тронут *"магией и вековой мелодичностью облаков"*. Я мог бы так цитировать до бесконечности. Констебл, тем временем, обратился не к произведениям литераторов и виршеплетов, но к научным трактатам. Аромантически – как всегда поступают позитивисты.

Главным источником вдохновения Констебла могли быть два тома "Климата Лондона", которые метеоролог и творец первой научной систематики облаков, Люк Говард, опубликовал в 1818-1820 годах. В этих томах, кстати, содержалось эссе Говарда от 1803 года "Об изменчивости облаков", где автор совершил деление облаков на три группы: *cirrus* (перистые облака), *cumulus* (кучевые облака) и *stratus* (низкие, слоистые). Работа Говарда стала известна по всей Европе. В 1820 году Гёте породил статью о *"формах облаков по Говарду"*, а потом стихотворение в честь Говарда плюс несколько стихотворений о тучах различных видов (благодаря Говарду, тучи с облаками сделались очередной научной страстью Гёте – немец к терминам англичанина прибавил еще и несколько собственных, только они не принялись). Сразу же после того Фридрих выполнил свое лучшее исследование облаков (см. ниже). Можно лишь с большой долей вероятности предполагать, что Констебл читал работу Говарда (изучать тучи и облака он начал сразу же после появления говардовского труда, в том же самом 1821 году, что и Фридрих). Но даже если и не читал, то со всей уверенностью нам известно, что ему была известна работа Томаса Форстера "Исследования атмосферных явлений", в которой учитывалась говардовская систематика облаков. Констебл не совсем принимал ее, и это подтолкнуло его к собственным изысканиям. Систематизировать облака он пожелал кистью.

Всем этим он занимался с научной дотошностью, что тоже было пощечиной духу Романтизма. Каждый свой этап, всякий эскиз он описывал очень тщательно, как профессиональный метеоролог, указывая время (с точностью до минуты), температуру, силу и направление ветра, влажность и т.д. Вполне возможно, все эти ученые усилия служили для преодоления барьера, который сам Констебл считал основным из всех трудностей. Он писал: *"Рисовать небо вещь более сложная, чем рисование"*

чего-либо другого (...) Когда небо делается слишком выпуклым, рельефным, как бывает в моих работах – это плохо; но когда оно уж слишком скрыто, оттолкнуто, что у меня никогда не случается – это еще хуже". И никогда своими небесами он не был до конца доволен. Потому-то с таким наркотическим упоением изучал небеса, чтобы оптимизировать собственные фоны. Джон Уолкер (вашигтонская Национальная Галерея Искусств), когда писал: "Исследования облаков Констебла не были предназначены для применения в его пейзажах; все эти исследования он проводил ради самого познания структуры облаков", и делал заключение, что в последних картинах художника трудно найти облака, как в его исследованиях – полностью расходится с истиной. На многих знаменитых картинах Констебла, написанных после 1821 года заметно, что изучение облаков изменили небо Констебла.



Каспар Давид Фридрих "Клубящиеся облака"
(1821, масло, холст, 18,3 x 24,5. Гамбург, Kunsthalle)



Джон Констебл "Вид на реку Стур возле Дедхема" (1822, масло, холст, 129,5 x 187,9.
Сан-Марино (штат Калифорния), Huntington Library and Art Gallery)



Рене Магритт "Бесконечное познание"
(1963, масло, холст, 81 x 100. Хьюстон, De Menil Collection)

Почему столь сильно я люблю облака Джона Констебла? Ответ я обнаружил в труде Клауса Ланкхайта, который, посвятив всего несколько предложений метеорологии Констебла, применил гениальное сокращение: *"аморфность как эстетическое достоинство"*. Вот именно! Попытка ухватить кистью столь непостоянные и нематериальные формы, напоминающая безумную гонку конквистадора Агирре за химерой Эльдorado, пробуждает во мне любовь к Констеблу, так как она столь же прекрасна, как бесконечные осмотры облаков Магритта, и она столь же волшебная (!), метафизическая (!!), романтическая (!!!). Так что же? – я противоречу сам себе? Это Констебл начал отрицать самого себя, давая выход облачному безумию, а любое безумие – уже романтично. Впрочем, противоречие – это душа красоты, как сказал кто-то, не помню уже кто.

Я помню двух других авторов. Когда размышляю о тучах/небесах Констебла, мне вспоминаются два литературных фрагмента. Фрагменты литературы различной, совершенно противоречивой. Фрагмент "Die Philosophie der symbolischen Formen" (1923-1929) Эрнста Кассирера, касающийся вавилонской астрономии, но прекрасно подходящий к небесному хобби Констебла: *"Если человек направил глаза в небо, то не с целью удовлетворения чисто интеллектуального любопытства. Нечто, чего он действительно искал на небе, это было собственное отражение и порядок собственного, людского мира. Он чувствовал, что его мир соединяют бесчисленные, видимые и невидимые связи с универсальным порядком космоса, и пытался вникнуть в эти таинственные связи"*. Второй фрагмент – отрывок шекспировских рифм из "Антония и Клеопатры":

Бывает иногда,
Что облако вдруг примет вид дракона,
Что пар сгустившийся напоминает
Медведя, льва иль крепостную стену,
Нависшую скалу иль горный кряж,
Иль синеватый мыс, поросший лесом.
Так воздух нам обманывает зренье.
Ты в сумраке вечернем наблюдал
Такие чудеса? (перевод М. Донской)

