

Смирнова Т.В.

О СИМВОЛИКЕ МОТИВА ВОДЫ В ПЕЙЗАЖАХ ТОМАСА ГЕЙНСБОРО.

Рассматриваются творческие поиски одного из основоположников английской национальной художественной школы Томаса Гейнсборо, воплотившиеся в создании первых в истории живописи английских марин, предчувствии пленэра.

Изображения морского пространства известны с древнейших времен. Они встречаются в египетской фреске, в античной вазописи, римских мозаиках, в рисунках на китайском фарфоре, в индийских книжных миниатюрах, средневековых шпалерах и витражах, в библейских сценах Возрождения. Вода является предметом обожествления в различных религиозных культах. Это одна из сред, обеспечивающих жизнедеятельность живых существ.

До обособления в самостоятельный вид ландшафтной живописи в искусстве Европы XVII века мотивы морских пейзажей иллюстрировали морские сражения, в которых с документальной точностью воспроизводились военные корабли.

"Марина" (фр. – "marine", ит. – "marina", лат. – "marinus", русск. – "морской") – как самостоятельный вид пейзажа пережила первый расцвет в творчестве маринистов Голландии (Я. Порселлис, С. де Влигер, Х. Сегерс, Якоб ван Рейсдал, Ван де Велде), превративших марину в жанр, сочетавший разнообразные сюжеты со стаффажными фигурами.

Главной особенностью этих произведений был их народный характер, отражавший присущее только голландцам восприятие морской стихии.

Творчество Томаса Гейнсборо, одного из основоположников национальной школы английского искусства, среди прочих влияний, в первую очередь, отразило опыт именно голландских живописцев. Идеи Якоба ван Рейсдала, величайшего представителя голландского пейзажа, художественные предвидения этого мастера были исследованы и получили дальнейшее развитие в следующем, XVIII веке, именно у Гейнсборо, чей творческий диапазон несводим к какому-либо одному сюжетному образцу или стилистической модели.

Оба эти художника смогли, поднявшись над сиюминутным, преходящим, заглянуть в будущее и запечатлеть предчувствие грядущих перемен в самой живописной природе, в структуре художественного образа.

Многие оценки творчества одного из мастеров применимы и к произведениям другого: "...он умеет так художественно и естественно переплести отдельные мотивы, тщательно изученные в различных местностях, что для зрителя переживание искусства становится переживанием природы". [1, с.434]

Притяжение голландского опыта для мастеров английской школы XVIII в. оправданно и закономерно. В первую очередь, оно объясняется сходством географической ситуации. В истории английского искусства не единичны примеры, когда прибывающие в Англию иностранные живописцы переживали небывалый подъем творческих сил. Их палитра меняется, обостряется видение, углубляются переживания.

"Здесь, как в Венеции, природа делает человека колористом". [2, с.149] Ипполит Тэн выводит данное заключение из созерцания ландшафта Фландрии и Голландии, который напоминает пейзаж Англии, ее низменных прибрежных территорий, местности в Ирландии, известные десятками оттенков зеленого.

Достоинство живописи мастеров этих стран И. Тэн и объясняет "особым воспитанием, которое получает глаз" в стране, которая "представляет влажную дельту, напоминающую дельту По". [2, с.150]

Вот что существенно для живописца: "Здесь господство пятен... предмет расплывается. Различные степени освещения и переходы неясных тонов превращают его окраску в рельеф".

Природа, постоянно изменяющаяся, воспринималась и философами и художниками, как вместилище духовной субстанции, как предмет обожествления и идеализации.

"По небу беспрестанно поднимаются облака, и их свинцовые тона, их нескончаемые вереницы наводят на мысль о полчищах призраков: это призраки влажной страны, вечно новые видения, которые приносят никогда не прекращающийся дождь. Они принимают порой пурпуровую окраску, и их громады, испещренные золотыми лучами, напоминают расшитые одежды, парчовые мантии, узорчатые шелка, в которые Йорданс и Рубенс облачают своих мадонн. Море и небо делаются совершенно бесформенными: благодаря туману и ливням в памяти не остается ничего, кроме красок. Вода меняет оттенки каждые полчаса, она то походит на мутный осадок вина, то делается белой, как мел, то желтоватой, как гашеная известь, то черной, как разведенная сажа, а иногда приобретает мрачный фиолетовый колорит, прорезанный широкими зеленоватыми полосами. Подобная природа придает значение только оттенкам, контрастам, гармоническим сочетаниям цветов, словом, тонам". [2, с.150]

Тем самым тональная живопись может рассматриваться как изобразительная модель, в которой находит прямое отражение Декартова философия, а именно: тезис о физической однородности природы. Материя представлялась в этой доктрине как единственное основание бытия и познания. Вслед за Декартом Спиноза рассматривал мир вещей как совокупность единичных проявлений единой субстанции. Данным положениям как раз и соответствовали принципы организации тонального колорита. Этим, в первую очередь, объясняется отсутствие у голландцев, в отличие от художников итальянской школы, стремления к идеализации человека. Однако именно в Голландии ранее всего зарождается идеализация пространства, тех стихий – воздуха, воды, солнечного света, – в которых Бог и растворен.

Подобные мировоззренческие аспекты наглядно отражаются прежде всего в марине, которая привлекала пейзажистов вниманием к передаче воздушной перспективы, изображению подернутого дымкой дальнего бере-

га, влажной атмосферы. Единый колорит передавал взаимодействие фигур людей, рыбацких шхун и кораблей со световоздушной средой.

Рейсдал как "живописец моря и реки", по мнению экспертов, ярче всех современных ему живописцев отобразил национальную самобытность, заложил основы голландской пейзажной живописи, раскрыл новые тенденции в морских видах. [4, с.37]

Он создал всего несколько марин, но они принесли ему славу лучшего в Голландии пейзажиста "моря и реки". О них Э. Фромантен писал: "Он умел так естественно, нежно и прозрачно изображать воду, вскипающую и пенящуюся от сильного падения на скалы, что она казалась натуральной. Подобным же образом умел, при желании, изображать бурное море, когда его вскипающие волны с силой устремляются на утесы и дюны, переносить его на холст так, что в этом роде был наилучшим". [4, с.92]

Марины в позднем творчестве Рейсдала замечательны разработкой единой тональности, объединяющей оттенки неба, моря и земли – как гармоническое сочетание образов трех сред.

Нагляден в рассматриваемом аспекте морской вид: "Берег у Эгмонд-ан-Зее" (Национальная Галерея, Лондон, Государственный Эрмитаж, 70-е годы).

Эффект глубины усиливался за счет применения кулисного расположения парусников и лодок, перспективного уменьшения их силуэтов. При этом значительную нагрузку стало выполнять изображение небесного свода. Светотеневые контрасты, безусловная верность колорита натуре, причудливый рисунок волн, который повторял очертания облаков, снижение линии горизонта, вблизи которой колорит высветлялся, усугубляя ощущение необъятности морского простора. – подобными средствами и создавалось впечатление образа природы как единой, всеобъемлющей стихии.

В близкой по сюжету картине "Волнующееся море" он строит колорит красочнее, богаче контрастами, приближаясь к почти пленэрному решению.

Не случайно Констебл, высоко ценивший творчество Гейнсборо, тонко улавливая его истоки, отмечал значение наследия Рейсдала, величайшего голландского пейзажиста, для опыта мастеров английской школы. Он писал:

"Рейсдал... восхищается и заставляет нас восхищаться теми торжественными днями, которые столь часты и на родине Рейсдала, и у нас, когда еще нет бури, но огромные облака катятся по небу и ни один солнечный луч не пробьется сквозь них." [3, с.63]

Интересно, что мотив воды (реки, озера, водоема, водопада) – неперенный атрибут картин Гейнсборо. Уже в раннем возрасте, изучая пейзажи Рейсдала, он обращает внимание на трактовку воды, очертаний берега, варьируя, видоизменяя их и наделяя ощущениями подлинной английской атмосферы.

На основе исследования опыта Рейсдала, копирования его работ и многочисленных натуральных штудий 13-летний Гейнсборо создал свой первый шедевр, который занимает особое место в мировом пейзажном наследии как первое изображение английской природы – "Cornard Wood" (Лондонская Национальная Галерея), более известный как "Лес Гейнсборо".

Служа важнейшим элементом композиционной системы, мотив водного пространства станет обязательным, постоянно трансформируясь и являясь одним из важнейших средств в решении проблемы воплощения единства настроений природы и человека.

Гейнсборо, как известно, исследовал мотивы Рейсдала в изображении морского берега, открытого морского пространства, перенося их на стеклянные пластинки, которые являлись необходимым атрибутом созданной им проекционной системы. (Эту живопись на стекле (12 пейзажей) можно увидеть в музее Виктории и Альберта, Лондон). В ящике-кинетоскопе изображение картин на стекле оживлялось горением свечей и колыхающимся от этого горения шелковым экраном. Изображение картин проектировалось на стену специально выстроенного павильона. Вдоль нее размещался натуральный предметный план: манекены, сухой ствол дерева, прибрежные валуны. Вся композиция освещалась большим фонарем.

Подобные эксперименты и привели к предчувствию пленэрной живописи, воплотились в элементах импрессионизма.

Вода в одних пейзажах запечатлена Гейнсборо в неподвижности, оттеняя настроение безмятежности и покоя, воплощая длящееся, растянутое во времени действие.

В иных композициях извилистые очертания берега, светотеневые эффекты усиливают ощущение беспокойства.

В подобных построениях воплощается художественная модель времени жизни, ее непреходящая, вечная парадигма – "Утро" – "День" – "Вечер". Великолепие природы, озаренной ранним утренним светом, передается Гейнсборо в его знаменитых композициях с сюжетными сценами: серии утренних лесных пейзажей "с фигурами и стадом у ручья", "Виды Саффолка", "У водопа", речных пейзажей "с всадниками", сцен "У реки", утренних пейзажей "Крестьяне, отправляющиеся на рынок" и пр. В пейзажах с изображением раннего солнечного освещения используется смешанная сложная техника, построенная на сопоставлении акварельной манеры в прописывании дальних планов, пространства неба с преобладающим розовым тоном. Краска накладывается горизонтальными длинными мазками, слои её просвечивают, используются длинные горизонтальные штрихи белилами для передачи солнечных бликов на поверхности земли. Передний план картины в "утренних" пейзажах напоминает миниатюру.

Оттенки золотистого вкрапливаются в канву живописи с каждым ударом кисти, присутствуют в каждом мазке, создавая единое настроение насыщенности пейзажа солнечным утренним светом. Это ощущение усиливается акцентами золотого в аксессуарах: соломенных уборах крестьян, отражении солнца в лужицах и впадинах, заполненных водой, в брызгах, рассеиваемых идущими по воде животными. Техники живописи варьируются от картины к картине, но почерком Гейнсборо становится свободное сочетание акварельной, почти прозрачной живописи дальних планов с поистине миниатюрным прописыванием переднего плана и объединяющей все золотистой сетки, имитирующей солнечный свет и атмосферу.

Как и Рейсдал, Гейнсборо много путешествует. Он обошел не только окрестности Западной и Восточной Англии, воплотив во множестве натуральных рисунков величие рек Стура и Орвела, но уже в преклонном возрасте отправляется на Озера и побережье Англии. После возвращения он создает серию морских пейзажей, оказавших впоследствии огромное влияние на формирование творческого метода Тернера.

Для исследования возможностей палитры в изображении колорита неба и воды, в создании эффекта соединенности фигур с пейзажем в позднем периоде творчества Гейнсборо создает миниатюрные композиции на столе из природного материала, освещая их светом свечи. При свечах, в вечерние часы, он работает над серией "ноктюрнов", исследуя распределение рефлексов в затемненной, сумеречной среде.

Наиболее сложными по передаче световых эффектов являются пейзажи, изображающие крестьянские семьи в предзакатные часы у порога хижин. В них, постоянно изменяя дистанцию и ракурсы, Гейнсборо изучает распределение световых потоков, их взаимодействие, рефлексы на глади водоемов. Лучи заходящего солнца являются фоном для усиления значимости неторопливо шествующих после трудового дня к своим хижинам крестьян. В этих фрагментах проявляется особый смысл. Крестьяне – уважаемые Гейнсборо персонажи. Быть среди них для него самого – значит, отдыхать душой, набираться новых тем и сюжетов. Не случайно в фигуре крестьянина в одной из "вечерних" композиций, изображающих главу многодетного семейства, возвращающегося после работы, узнается он сам.

В морском пейзаже с группой животных фигуре пастуха, созерцающего закат, придана значительность Доброго пастыря. Ракурс фигуры, пересечение линии дороги и берега словно навязывают зрителю необходимость вместе с пастухом застыть в созерцании великолепного морского мотива.

Тончайшая живопись пейзажа сочетается с прописыванием фигур пастуха, овец, собаки положенными пастозно короткими мазками, что предвосхищает манеру импрессионизма.

Тщательно выписанные, эти фигуры величественны на светло-сером серебристом фоне, задающем общую тональность, прописанном легкими касаниями кисти.

Нарушают монотонность вкрапления пурпурных оттенков в рисунке облака и силуэтах рыбацких шхун. Первый план прописывается по контрасту с массой воды оттенками зеленого, насыщенного в затененных частях. Динамичная барочная композиция с диагональным построением в очертаниях берега и колеи дороги, кулисным расположением шхун и куп деревьев в сочетании с тонкой, почти акварельной техникой в изображении волн, пастозным письмом фигур, с эффектом движущихся облаков – преобразуется в новую модель, отражающую предчувствие грядущих открытий.

Так, "учась у природы", как подчеркивал не раз в своих письмах друзьям, изучая находки голландцев, воплощая собственные переживания, Гейнсборо создает первые, правдивые и трогательные морские виды родного для него края, вызывая ответные чувства и у наших современников.

Литература

1. Верман К. История искусств всех времен и народов. – С-Пб., 1896.
2. Тэн И. Философия искусства. – М.: Изогиз, 1933.
3. Constable's Correspondence. Ed. R. V. Becket. Vol. 6, 1964.
4. Фромантен Э. Старые мастера, перевод с фр. Соболевского, 21 изд-во, – М., 1914.
5. Martin W. The Life of the Dutch Artists in the 17 Cent, "Burlington Magazine", – London. 9, 1906-7. – №10..