

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.034.8

Ю. Н. Белова

ОТ ПАСТОРАЛИ ВАТТО К «ИДИЛЛИИ» ГЕЙНСБОРО

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, ул. Б. Морская, 18

Статья посвящена эволюции пасторали в творчестве Антуана Ватто (пейзажи и галантные празднества) и Томаса Гейнсборо (пейзажи), которая привела к возникновению новой формулы национального пейзажа. В XVII веке ландшафт в пространстве картины представляется идеально прекрасным и гармоничным бытием природы и человека. Пуссен и Лоррен воплощали этот образ, вызывая ощущение гармонии «золотого века», основываясь на сюжетах античных авторов и природе Италии. В творчестве Ватто возникает галантное празднество, связанное с пасторальными категориями Роже де Пиля, где райский локус начинает разрушаться благодаря введению нового для XVIII века понимания живописности, переданной через дикость природы.

Гейнсборо нивелирует *locus amoenus* сельскохозяйственными занятиями персонажей и точностью локализации английских лесов и равнин (бурелом, ботаническая достоверность растений, ясная выраженность цикличности сезонов). Умирующие деревья усиливают английский *genius loci* и одновременно разрушают изолированность Эдема оттенком *memento mori*. Новая пейзажная кодификация, начавшаяся у Ватто и сформулированная Гейнсборо, привела к исчезновению волшебства хронопного времени и появлению «портрета» национальной природы. Библиогр. 15 назв. Ил. 13.

Ключевые слова: Ватто, Гейнсборо, пастораль, пейзаж, галантное празднество.

FROM WATTEAU'S PASTORAL TO GAINSBOROUGH'S "IDYLL"

Yu. N. Belova

St. Petersburg State University of technology and design,
18, ul. B. Morskaya, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

The article explores the evolution of the pastoral theme in the oeuvre of Antoine Watteau (landscapes and *fêtes galantes*) and Thomas Gainsborough (landscapes) that has led to the creation of a new formula of the national English landscape. A landscape depicted in a 17th century painting was represented as an ideal state of being, where men were in harmony with nature. Nicolas Poussin and Claude Lorrain created landscapes, which evoked the harmonious atmosphere of the golden age, basing their work on the Classical mythology and literature and the beautiful nature of Italy. Antoine Watteau introduced the genre of *fête galante* that was connected with the pastoral concepts of Roger de Piles where the paradisiacal locus began to collapse due to the new understanding of a picturesque setting in the 18th century, which included wild and untamed natural scenery.

Thomas Gainsborough lessened the attributes of *locus amoenus* by depicting characters engaged in agricultural works and by precise portrayal of British countryside (wind-broken trees, exact representation of local plants, season cycling). The dying trees emphasize British *genius loci* and at the same

time break the seclusion of Eden by a hint of *memento mori*. A new landscape painting conception, which was first seen in the pictures by Antoine Watteau and later developed by Thomas Gainsborough, has resulted in the vanishing of the magic of the chronotope time and has given birth to the “portrait” of the national British landscape. Refs 15. Figs 13.

Keywords: Watteau, Gainsborough, pastoral, landscape, *fête galante*.

Полнота пасторальной формулы в творчестве Жана-Антуана Ватто и Томаса Гейнсборо встречается редко. Художники, обратившись к этим пейзажным направлениям, несомненно, знали и помнили своих предшественников. В XVII веке ландшафт в пространстве картины предстает идеально прекрасным и гармоничным бытием природы и человека. Никола Пуссен и Клод Лоррен воплощали этот образ, вызывая ощущение гармонии «золотого века», основываясь на сюжетах античных авторов и природе Италии.

Французский критик и теоретик искусства XVIII века Роже де Пиль советовал живописцам подражать природе. Благодаря своей дипломатической карьере и путешествиям он изучал античное и ренессансное искусство, покупал картины для коллекции Людовика XIV, а также в свое собрание, где находились «полотна Джорджоне, Корреджо, Рембрандта, Рубенса и др. С самого начала своей карьеры де Пиль показал себя выдающимся знатоком, к чьему мнению прислушивались и чьего совета спрашивали такие коллекционеры, как Пьер Мариетт и Пьер Кроза» [1, с. 112]. Именно Мариетт оказал Ватто помощь в первые годы парижской жизни, и, вероятно, он познакомил его с первыми учителями Клодом Жилло и Клодом Одраном III. Пьер Кроза, обладатель превосходной коллекции западноевропейского искусства, третья часть которой ныне составляет гордость Государственного Эрмитажа, был покровителем Ватто. Логично предположить, что он читал сочинение де Пилия «Основы курса живописи»¹, где артикулирована формула пасторального пейзажа:

Среди стольких различных стилей, которые пейзажисты использовали при выполнении своих картин, я различил только два, при этом другие являются всего лишь их вариациями. Это героический стиль и пасторальный или сельский стиль. <...> представление местности, которая кажется как будто покинутой и *предоставленной природе*. Она показывается во всей своей полноте, *без прикрас*, но со всеми атрибутами, которые способны передать ее особенности намного лучше, если оставить ее на свободе, и, наоборот, намного сложнее это сделать, если искусство приносит с собой некое насилие. В этом стиле местность представлена довольно разнообразно: иногда эта *местность достаточно обширна, и тогда там можно увидеть стада и пастухов*; в других случаях местность остается довольно дикой / не обжитой, и тогда она служит убежищем для отшельников и дает защиту диким животным. <...> те, кто пишет в пасторальном стиле, *большое внимание уделяют цветам*, чтобы добиться большей правдивости [2, р. 201–203]² (*здесь и далее курсив мой.* — Ю. Б.).

Причисляя Пуссена к героическому стилю, а Лоррена — к пасторальному (он «не исправляет безыскусность и выбирает скромные уголки» [2, р. 107]), замечая, что Тициан уравнивал героические аспекты правдивостью и природной есте-

¹ Первое издание 1708 г. при жизни Ватто.

² Здесь и далее перевод сочинения Роже де Пилия автора статьи.



Рис. 1. Ватто А. Пейзаж с водопадом. Х., м.; 72×106 см. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

ственностью, он заключает, что «есть бесконечное множество пейзажей, где героическое и сельское соединяются вместе» [2, р.204–205]. Пасторальные категории де Пилля включают природу «без прикрас», «обширную местность», словно «покинутую и предоставленную природе», «стада», «пастухов», а также внимание к «правдивому цвету».

Эрмитажное полотно Ватто «Пейзаж с водопадом» (рис. 1) является одним из самых ранних произведений, где соединилось несколько элементов пасторального жанра. В результате авторской переделки в левой части произведения появилась любовная пара, что изменило смысловые акценты. Изображение дамы и кавалера добавило к внутреннему «тексту» картины жанровый оттенок галантной сцены на лоне природы, и, как следствие этого, пастораль приблизилась к галантному празднеству. Реконструкция первоначального варианта «Пейзажа с водопадом» (рис. 2) визуально демонстрирует формульные составляющие пасторали у Ватто, соответствующие классификации де Пилля.

На картине состояние природы от весны в лето, что не позволяет разбить годовой цикл на сезоны и соединить с привычным течением человеческой жизни. Невозможность определения суточного состояния (утро, день или вечер) влечет двойственность переходного времени от дня к вечеру — эти дни, часы, минуты измерить невозможно. *Отсутствие привычной и размеренной смены природных и бытовых циклов* не позволяет временному порядку и бытовым константам проникнуть в этот волшебный мир и связать его с обычной жизнью. Топос идеального ландшафта *locus amoenus*, отдаленно апеллирующий к райским садам, в «Пейзаже с водопадом» представлен *природным разнообразием растительности, зеленой свежестью деревьев и приятностью полей* (*amēnos campos*), образ которых идеально воплощен в романе Якопо Саннадзаро «Аркадия». Естественность сельского ландшафта только на первый взгляд представляется нетронутой: на дальнем плане от-



Рис. 2. Компьютерная реконструкция первоначального варианта «Пейзажа с водопадом» А. Ватто

четливо виден городок, на первом плане после водопада устроена искусственная запруда для ловли рыбы, справа — дорога с путником на ослике и собака, что является, по выражению Л. М. Баткина, «знаками простоты и природности, знаками культуры» [3, с. 315]. Большая часть пейзажа изображена в кажущейся первозданной простоте, противопоставленной городу с башнями и крепостными стенами, что напоминает об оппозиции города и деревни, сложившейся еще на раннем этапе идиллии (например, у Феокрита). На дальнем плане виднеется *роцца* (куда в ныне существующем варианте удаляются галантная пара кавалера и дамы), являющаяся одним из самых частотных мест для пасторальной встречи в XVIII веке [4]. Н. Т. Пахсарьян и Т. В. Саськова, описывая канон в изображении пейзажа в античной идиллии, словно пишут о «Пейзаже с водопадом»:

Согласно идиллической топике, описывается, как правило, весенний, летний или раннеосенний ландшафт: ясный солнечный день, зеленеющие склоны холмов, цветущие поляны, рощи с тенистыми деревьями, где в полдень можно спрятаться от палящего зноя, чистый источник, журчащий ручеек и т. д. [5, с. 73].

Изобразительный ряд реконструированного пейзажного пространства Ватто провоцирует апелляцию к строчкам из «Метаморфоз» Овидия:

Есть в Гемонии дол: замыкает его по обрывам
Лес. Его Темпе зовут; по нему-то Пеней, вытека
Прямо из Пиндовых недр, свои воды вспененные катит;
Тяжким паденьем своим в облака он пар собирает... (I, 560–570).

Все приметы литературного текста налицо: дол, обрамленный по краям лесом, *река* с водопадом и вспененной водой. Изображенный справа *пастух* со шкурой

и посохом в ногах, *безмятежно играющий на дудочке, стадо овец* поодаль напоминают историю об Аполлоне, пасущем стада Адмета в наказание за смерть Пифона:

Было то время, когда тебя покрывала пастушья
Шкура; посох держал деревенский ты левой рукою,
Правой рукой — свирель из семи неравных тростинок... (II, 680).

Связь между Овидием и Ватто вполне оправдана, если учесть совпадающее поле пасторальной кодификации, а также известные случаи воплощения идиллических литературных произведений в живописи. Идеальным примером оказывается одна из самых ранних пасторалей в западноевропейском изобразительном искусстве — полотно Джорджоне да Кастельфранко «Гроза» (Венеция, Галерея Академии). При жизни Джорджоне происходит расцвет пасторального жанра в итальянской литературе Возрождения — произведения Полициано и Бокаччо («Амето» и «Фьезоланские нимфы»), «Сон Полифила» Колонна, «Аминта» Тассо, «Пастушеский календарь» Спенсера, «Аркадия» Саннадзаро, «Диана» Монтемайора, «Галатей» Сервантеса, пастушеские комедии Лили и Шекспира, увлечение «Метаморфозами» Овидия, что отразилось в новом отношении к изображению пейзажа — появлению культа природы. Джорджоне создал визуальное воплощение представления об «идеальной жизни» на природе, сельской жизни, идеализированной и опозитизированной, оказавшей сильнейшее воздействие на развитие этого жанра — «сельского концерта». Благодаря Джорджоне, «венецианская живопись превратилась в огромную буколическую поэму» [6, с. 540].

Ватто не мог видеть оригинала «Грозы», не покидавшей Венеции³, но на него, несомненно, повлиял «Сельский концерт» Тициана (рис. 3) (Париж, Лувр)⁴, а также работы Пуссена и Лоррена, французских итальянцев, долгое время живших в Италии, находившихся под воздействием Джорджоне и Тициана и разработавших жанр аркадской идиллии в изобразительном искусстве XVII века, ярким примером которой является полотно Пуссена «Аркадские пастухи» («Et in Arcadia ego», 1638–1640, Париж, Лувр). Последний, как известно, еще в молодости обратился к «Метаморфозам» Овидия, создав графический цикл (Виндзор, Королевская библиотека)⁵, впоследствии интерпретировал Феокрита (XI идиллия) и Овидия в картине «Пейзаж с Полифемом» (1649, Санкт-Петербург, ГЭ), где «главным героем картины является «Природа, проникнутая Гармонией, источник которой в любви и согласии природных сил» [7, с. 75]. Лоррен, современник Пуссена, в пейзажах создал отдаленное во времени аркадское пространство, населенное пастухами, с рощами, реками, неопределенным сезонным круговоротом и нечеткой географической локализацией — волшебный мир хронотопа, где возможны чудесные превращения героев. Если «Гроза» Джорджоне была недоступна Ватто, то «Сельский концерт» (рис. 3), отмеченный в «инвентаре Лебрена» 1683 г., названный тогда именно как «Пастораль», где появляется мотив *игры на музыкальных инструментах*, оказал влияние на Пуссена, Лоррена и прямо или опосредованно на Ватто: близость на

³ «Гроза» Джорджоне находилась в коллекции Габриэля Вендрамина до конца XVIII века.

⁴ «Сельский концерт» традиционно атрибутируется Тициану (как предполагается, он закончил картину в связи с ранней смертью Джорджоне).

⁵ Более подробно см.: Costello O. Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism: I. Ovid's Metamorphoses // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1955. Vol. 18. No. 3/4. P. 296–317.



Рис. 3. Джорджоне да Кастельфранко, Тициан Вечеллио. Сельский концерт, или Пастораль. X., м.; 105×136,5 см. Париж, Лувр

уровне варианта типологии «сельского концерта», топоса места как идеального локуса для музыки, противопоставления сельского и городского и т. д.

Образ природы, синтезированный Ватто из отдельных мотивов — собственных и заимствованных, что подводит к принципам сочинения картины XVII века, — двойственен. За одним миром — изображением собственно природы — вырисовывается другой — интерпретация, но не иллюстрация автором античного сюжета — иносказательный принцип отражения литературных произведений. Пасторальная формула Ватто включает в себя топос идеального ландшафта *locus amoenus*: *отсутствие привычной и размеренной смены природных и бытовых циклов, природное разнообразие растительности, зеленая свежесть деревьев и приятность полей (amēnos campos), роща, река (водопад), пастух, стадо овец*. Но полная совокупность признаков у Ватто крайне редка («Пейзаж с козой», или «Пастушка коз», Париж, Лувр (рис. 4), а также вышеупомянутый ранний «Пейзаж с водопадом»). В структуре его изначально ориентированных на пастораль произведений идиллические акценты постепенно замещаются галантными⁶. В *locus amoenus* изображение пастуха со стадом вытесняется на второй («Пасторальные радости», Шантийи, Музей Конде; «Пастухи», Берлин, Шарлоттенбург (рис. 5); «Безмятежная любовь», Берлин, Шарлоттенбург) и третий («Ирис, или Танец», Берлин, Гос. музей прусского культурного наследия) план появлением на «авансцене» галантных пар дам и кавалеров, танцующих и уже играющих в пастораль, где мотив любовной игры усилен эротическим подтекстом качелей. В начале XVIII века в творчестве Ватто происходит эволюция концепции пасторального жанра, чьи границы оказались

⁶ Именно поэтому позднее художник добавляет к «Пейзажу с водопадом» изображение галантной пары.



*Рис. 4. Ватто А. Пейзаж с козой. Х., м.;
26,5×18,5 см. Париж, Лувр*



Рис. 5. Ватто А. Пастухи. Х., м.; 56×81 см. Берлин, Шарлоттенбург

податливыми и эластичными для трансформации в новый жанр — «галантного праздника» на лоне природы, вобравшего в себя многие элементы из пасторали.

Произведения Ватто оказали влияние на творчество Гейнсборо: через оригиналы картин французского художника (имевшиеся в Лондоне благодаря его путешествию в Англию⁷) и офорты Юбера Гравело. Это воздействие связано с композиционным и жанровым влиянием и особенно с живописной свободой, характерной для позднего творчества Ватто. Сам термин «живописное»⁸ был принят Французской Академией уже после смерти Ватто в 1732 г. «Живописным» в понимании английских теоретиков был реально существующий пейзаж, достойный для увековечивания в картине: «Мы считаем творения природы тем более прекрасными, чем больше они напоминают произведения искусства» [8]⁹.

Гейнсборо, тяготившийся необходимостью писать заказные портреты, нашел отдохновение в искренней любви к родной природе: «Меня тошнит от портретов и ужасно хочется взять мою виолу да гамба и удалиться в какую-нибудь милую деревушку, где я мог бы писать пейзажи...» [9, p. 115]¹⁰. Образ природы Гейнсборо воссоздает в мастерской через соединение в произведении нескольких этюдов с натуры (рис. 6, 7), что близко к творческому методу Ватто, и синтезирует столь идеальное место действия (например, «Горный пейзаж с крестьянами, пересекающими мост», Вашингтон, Национальная галерея), что оно вполне подойдет и путникам, и святому семейству, направляющемуся в Египет (рис. 8). Подобная двойственность интерпретации, свойственная пасторально-галантным полотнам Ватто и допустимая для подобных идиллий Гейнсборо, не поддающихся географической идентификации, в дальнейшем утрачивается из-за постепенного обретения его пейзажами национального ландшафта и английскости¹¹. Пейзажная живопись Великобритании склонна к точности изображения конкретного места как фиксации топографии владения: «Парки и здания передают нам идею богатства владельца, которая сопровождается приятным ощущением» [10, p. 45]. Однако Гейнсборо сплавляет несколько натуральных набросков в цельный пейзаж, снижая истинную реальность одного места действия, визуально приближаясь к идеальному локусу и одновременно вербально разрушая его названием произведения (рис. 9), где фигурирует

⁷ Ватто был в Лондоне с 1719 по 1720 г., где его лечил доктор Ричард Мид, известный коллекционер произведений искусства. Его собрание, где находились «Две кузины» (Париж, Лувр), «Безмятежная любовь» (местонахождение неизвестно), «Итальянские комедианты» (Вашингтон, Национальная галерея) Ватто, могли посещать, например, ученики Академии. См.: *Hanson C. Dr Richard Mead and Watteau's "Comediens italiens" // The Burlington Magazine. 2003. Vol. 145. No. 1201. April. P. 265–272.* Картина «Безмятежная любовь» (вместе с «Итальянскими комедиантами») проходила на распродаже коллекции Мида 20–22 марта 1754 г. под названием «Пасторальная беседа»; ее ныне существующее название связано с гравюрой Бернара Барона, гравировавшего ее с надписью «L' amour paisible» (не позднее 1735 г.).

⁸ Ричард Стил в 1705 г. впервые использует выражение «picture-like» в комедии «Нежный муж», которое затем трансформируется в «painter-like» в английской литературе.

⁹ «But there are several of these wild Scenes, that are more delightful than any artificial Shows; yet we find the Works of Nature still more pleasant, the more they resemble those of Art. For in this case our Pleasure rises from a double Principle; from the Agreeableness of the Objects to the Eye, and from their Similitude to other Objects».

¹⁰ «I'm sick of Portraits and wish very much to take my Viol da Gamba and walk off to some sweet Village when I can paint Landskips».

¹¹ О понятии «английское» в английском искусстве см.: *Pevsner N. The Englishness of English Art. Harmondsworth: Penquin Books, 1964.*



Рис. 6. Гейнсборо Т. Лесной водоем с камнями и растениями. 1765–1767

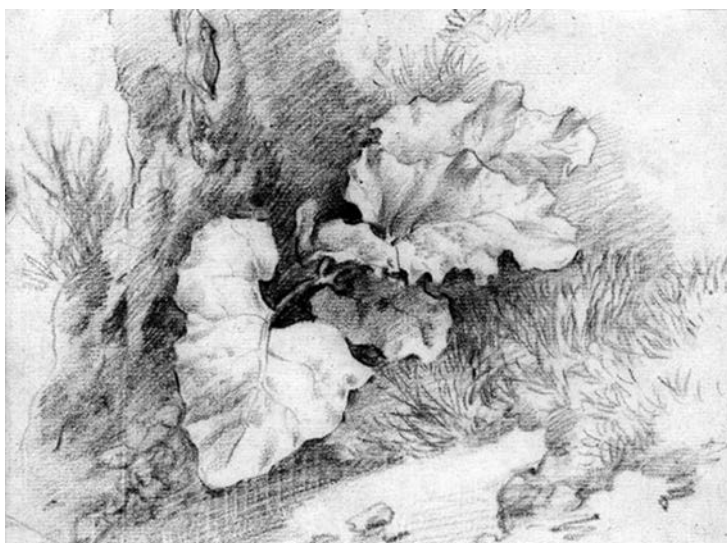


Рис. 7. Гейнсборо Т. Этюд с листьями лопуха. 1740-е гг. Серо-зеленая бумага, кар.; 13,8×18,6 см. Лондон, Британский музей

точное указание места действия (Суффолк, Фоксли, Стаффордшир, etc.), что нехарактерно для Ватто, принципиально не дававшего названия своим работам.

Синтетичность подхода художника подтверждается его собственным письмом лорду Хардуику: «...если его светлость желает получить что-либо сносное под



Рис. 8. Гейнсборо Т. Горный пейзаж с крестьянами, пересекающими мост. 1784. Х., м.; 113×113,4 см. Вашингтон, Национальная галерея



Рис. 9. Гейнсборо Т. Речной пейзаж около Кингс Бромли, Стаффордшир. 1768–1770. Х., м.; 119,4×168,1 см. Филадельфия, Музей искусств

именем Гейнсборо, то и сюжет также <...> должен быть плодом мозга» [9, р. 91]¹² художника. Именно так воспринимали пейзаж Гейнсборо современники: «...эта

¹² «...if his Lordship wishes to have anything tolerable of the name of G, the subject altogether, as well as figures etc. must of his own Brain».



Рис. 10. Ватто А. Пейзаж с водопадом. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж. Фрагмент

картина не является портретом какого-нибудь определенного места, она в высшей степени *характерна для этой местности*» [11].

Реальность английской природы синтезирована через сочетание ландшафтов, присущих Суффолку и ботаническую точность изображаемого. Известно, что художник подбирал во время прогулок мхи, лишайники, растения, камни и в мастерской собирал вымышленные композиции из подлинных элементов, служивших визуальным материалом для первых планов пейзажей.

Столик, специально предназначенный для данной цели, он распорядился внести в свою мастерскую и на нем компоновал свой замысел... Передний план он делал из пробки или угля, средний — из песка или глины, кустиков мха и лишайника; а дальний план засаживал лесами брокколи [12, с. 123].

Характерная особенность лесных массивов Суффолка — наличие засыхающих и мертвых деревьев и бурелома, что, с одной стороны, определяет локальность местности, и, с другой стороны, усиливает грубоватую дикость, является одним из составляющих идиллии и одновременно чувства прекрасного, по мнению Александра Джерарда¹³. Один из самых ранних проявлений мотива оголенных засох-

¹³ Александр Джерард «Опыт о вкусе»: «О чувстве, или вкусе, прекрасного. Мы обнаруживаем, что творения природы усердно культивируют разнообразие, о чем свидетельствует, например,



Рис. 11. Гейнсборо Т. Лесной пейзаж с влюбленной парой. 1762–1763. Х., м.; 61×73,7 см. Филадельфия, Музей искусств. Фрагмент

ших сучьев есть в пасторально-галантных картинах Ватто (в «Пейзаже с водопадом» он повторен трижды) (рис. 10, 11), а также в произведениях Алессандро Маньяско (например, «Пейзаж с прачками», 1715, Хьюстон, Музей изящных искусств), что свидетельствует об общности развития пейзажа в XVIII веке и совпадающих элементах пикчуреска [13]¹⁴.

Для Гейнсборо важна тщательная живописная разработка первого плана с мельчайшими подробностями (это, возможно, следует связывать с воздействием Лоррена, для творчества которого свойственен аналогичный прием), что сочетается с более свободным и живописным решением последующих планов (рис. 12). По мнению Уильяма Джилпина, высказанном в эссе 1792 г. «О живописной красоте», «picture-like» должен включать основную характеристику, связанную с нерегулярностью, неотделанностью, грубостью» [13, р. 6], что приводит не

только к изображению прекрасного и действительно существующего пейзажа, но и выполненного свободно и непринужденно (не скрывая шероховатостей фактуры, резкости линий — «кухни» художника, не маскируемой финишной отделкой лессировками до абсолютной гладкости красочного слоя). Этот прием Гейнсборо применялся осознанно, о чем свидетельствуют его письма: «...в моих картинах не найдено других недостатков, кроме грубой поверхности. Именно такой способ письма применяется для усиления общего впечатления <...> и именно благодаря ему судят о подлинности живописи» [9, р. 61]¹⁵. Столь выраженная прописанность первых планов Ватто не присуща: он не фиксирует зрителя у края картины и провоцирует его на более свободное восприятие изображенного пейзажа.

Цикличность природы, не выраженная у Ватто, но свойственная Пуссену («Зима», «Весна», «Лето», «Осень», Париж, Лувр), присуща Гейнсборо: через сезонные приметы (снопы пшеницы, крестьянский труд etc.), сюжет и название произведения («Возвращение с жатвы», Бирмингем, Институт Барбера, ок. 1767). Двойственность восприятия пейзажей Гейнсборо связана с сосуществованием точности национальной и географической принадлежности (через визуальный образ и на-

неровная поверхность земного шара; бесконечное количество форм и оттенков в цветах, которые его украшают; прихотливые извивы рек; дикость природы, которую мы даже стремимся копировать с помощью искусства». См.: Gerard A. An essay on taste. 1759. Menston: Scholar Press, 1971. P. 157.

¹⁴ Уильям Джилпин ввел в конце XVIII века термин «пикчуреск» как особый род красоты, который приятен в картине [13].

¹⁵ «You please me much by saying that no other fault is found in your picture than the roughness of the surface, for that part being of use in giving force to the effect at a proper distance, and what a judge of painting knows an original from a copy by».



Рис. 12. Гейнсборо Т. Лесной пейзаж с влюбленной парой. 1762–1763. Х., м.; 61×73,7 см. Филадельфия, Музей искусств. Фрагмент



Рис. 13. Гейнсборо Т. Пейзаж с пастухом, овцами, водоемом и горой. 1786. Стекло, м.; 27,9×33,7 см. Лондон, Музей Виктории и Альберта

звание), частичным нарушением идилличности (через акцентирование сезонов) и определением английскости, что десакрализует райскую изолированность и неопределенность идеального локуса. Неоднозначность метафорического пейзажного пространства усилена одновременным наличием жанровых указателей *locus amoenus*: природа без прикрас, обширность местности, стада, пастухи, знаки культуры, дикость и правдивость цвета (рис. 13).

Как в добрые старинные года
На берегах твоих пасут стада
И утро каждое ласкает слух
Своей свирелью нежною пастух.
Здесь веру предков люди свято чтут
Здесь процветает тяжкий честный труд;
Решимости исполнены сердца
За рай земной сражаться до конца [14, с. 33].

Стаффаж в произведениях Гейнсборо малозначим: фигуры изображаются, чтобы «...заполнить место... или заставить глаз немного потрудиться и отвлечься от деревьев, чтобы вернуться к ним с большим ликованием» [15, р. 263]. Его ролевая функция изредка маркирует жанровую принадлежность («Дровосек, ухаживающий за пастушкой»), но в целом он уже не влияет на название, как у Лоррена, идеальная выстроенность пространства которого значима без персонажей. Пейзажи Гейнсборо исподволь подводят развитие жанра к постепенному переходу в чистый пейзаж, что связано со стремлением художника «избегать высоких сюжетов в живописи» [9, р. 43]¹⁶ («Пейзаж с отдыхающим крестьянином», ок. 1747, Лондон, Галерея Тейт; «Лес Корнер»). Ментальное восприятие современников художника было готово к грядущему полному исчезновению картинного стаффаж (невозможная ситуация для XVII века): «Не человек, но Госпожа Природа была единственным предметом этих штудий» [12, с. 46].

Идиллические указатели — *природное разнообразие растительности, зеленая свежесть деревьев и приятность полей* (*amenos campos*), *роща, река (водопад), пастух, стадо овец* — отсылают пейзажные пространства Ватто и Гейнсборо к топусу идеального райского ландшафта. Стаффаж галантных празднеств напоминает о путешествии на остров Кифера или в сады Любви, варьируя пасторальную кодификацию, а знаки дикой природы (усыхающие деревья) приближают к идиллической первозданности, с одной стороны, и с другой — вводят новую для XVIII века живописность. Гейнсборо нивелирует *locus amoenus* сельскохозяйственными занятиями персонажей (в отличие от героев Ватто) и точностью локализации английских лесов и равнин, последовательно акцентированной через бурелом, ботаническую достоверность растений, ясную выраженность цикличности сезонов. Умиравшие деревья усиливают английский *genius loci* и одновременно разрушают изолированность Эдема оттенком *memento mori*. Новая пейзажная кодификация, начавшаяся у Ватто и сформулированная Гейнсборо, привела к исчезновению волшебства хронотопного времени и появлению «портрета»¹⁷ национальной природы в творчестве Джона Констебля.

Литература

1. Дубова О. Б. Становление академической школы в западноевропейской культуре. М., 2009.
2. *Piles de R.* Cours de Peinture par principes compose. Paris, 1708.
3. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
4. Новикова А. М. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982.

¹⁶ «...you know my cunning way of avoiding great subjects in painting».

¹⁷ Например, «Пшеничное поле» Констебля (Лондон, Национальная галерея), где соединились фрагменты пасторального кода, приметы дикой природы и новой живописности.

5. Пахсарьян Н. Т., Саськова Т. В. Историческая поэтика пасторали // Вопросы филологии. 2001. № 2. С. 73.
6. Бялостоцкий Я. Своеобразие искусства Венеции // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973. С.
7. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.
8. *The Spectator* / Ed. by H. Morley. 2 vol. London, 1891. Vol. 2. No. 412.
9. *The Letters of Thomas Gainsborough* / Ed. by M. Woodall. London, 1963.
10. Reid Th. *Lectures on the fine arts* / Ed. by P. Kivy. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
11. *The Morning Post*. 6th April 1789.
12. Леонард Дж. Н. Мир Гейнсборо. 1727–1788. М., 1998.
13. Gilpin W. *Three essays on picturesque beauty*. [S.l.]: Gregg Internat, 1972.
14. Тобайас Смоллетт // Прекрасное пленяет навсегда. М., 1988.
15. Waterhouse E. *Painting in Britain. 1530–1790*. London, 1953.

References

1. Dubova O. B. *Stanovlenie akademicheskoi shkoly v zapadnoevropeiskoi kul'ture* [The generation of the academic school in the West European culture]. Moscow, 2009. (In Russian)
2. Piles de R. *Cours de Peinture par principes compose*. Paris, 1708.
3. Batkin L. M. *Ital'ianskoe Vozrozhdenie. Problemy i liudi* [The Italian Renaissance. Problems and people]. Moscow, 1995. (In Russian)
4. Novikova A. M. *Russkaia poeziia XVIII — pervoi poloviny XIX v. i narodnaia pesnia* [The Russian poetry of XVIII — the first half of the XIX century and the folk song]. Moscow, 1982. (In Russian)
5. Pakhsar'ian N. T., Sas'kova T. V. *Istoricheskaia poetika pastorali* [Historical poetics of the pastoral]. *Voprosy filologii* [Journal of Philology]. 2001, no. 2, pp. 73. (In Russian)
6. Bialostotskii Ia. *Svoeobrazie iskusstva Venetsii* [The individuality (soleness) of Venice's art]. *Vizantiia. Iuzhnye slaviane i Drevniaia Rus'. Zapadnaia Evropa. Iskustvo i kul'tura* [Byzantium. Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe. Art and culture]. Moscow, 1973, pp. (In Russian)
7. Daniel' S. M. *Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka* [Picture of a classical era. The problem of composition at the West European painting of the XVII century]. Leningrad, 1986. (In Russian)
8. *The Spectator*. Ed. by H. Morley. 2 vol. London, 1891. Vol. 2, no. 412.
9. *The Letters of Thomas Gainsborough*. Ed. by M. Woodall. London, 1963.
10. Reid Th. *Lectures on the fine arts*. Ed. by P. Kivy. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
11. *The Morning Post*. 6th April 1789.
12. Leonard Dzh. N. *Mir Geinsboro. 1727–1788* [The world of Gainsborough. 1727–1788]. Moscow, 1998.
13. Gilpin W. *Three essays on picturesque beauty*. [S.l.]: Gregg Internat, 1972.
14. Tobaias Smollett [Tobias Smollett]. *Prekrasnoe pleniaet navsegda* [A thing of beauty is a joy for ever]. Moscow, 1988. (In Russian)
15. Waterhouse E. *Painting in Britain. 1530–1790*. London, 1953.

Статья поступила в редакцию 20 июня 2015 г.

Контактная информация

Белова Юлия Николаевна — кандидат искусствоведения; wateau@rambler.ru

Belova Julia N. — PhD, Associate Professor; wateau@rambler.ru