

Здравствуйте, коллеги)

Сегодня мы будем размышлять о голландской живописи и о том особенном месте, которое Йоханнес Вермеер занимает в ее истории.

Когда произносится это слово – Вермеер, – какие образы всплывают в памяти? Наверное, это будет лимонно-желтый цвет и лазорево-синий, и свет прохладного утра, и все обнимающая тишина.

Директор Мауритсхейса, одного из главных музеев, хранящих картины Вермеера, говорит об этом так: «Большинство его композиций выстраиваются в декорациях голландских интерьеров XVII века, однако они словно приглашают вас войти, облакивают вас так, будто вы уже там, хотя вы живете в таком отдаленном от них настоящем. Вермеер в своих работах создает неподвижность, которая заставляет нас приостановиться, он позволяет на время забыть о нашей деятельной жизни, которую бомбардируют быстро движущимися изображениями и шумом»¹ – эти слова можно принять в качестве рабочей гипотезы

¹ Это обращение Эмили Горденкер открывает научно-популярный портал об искусстве Вермеера, собранный сотрудниками восемнадцати музеев на платформе Google. Объемный и красивый материал – очень советую именно здесь смотреть репродукции картин Вермеера.

<https://artsandculture.google.com/project/vermeer>

А еще более наполненный ресурс вы можете найти вот здесь:

<http://www.essentialvermeer.com>

тезы. И дальше нам предстоит углубиться в исследование того, как именно в живописи возникает подобный эффект.

Произведение искусства — итог выстраивания сложных мизансцен из смыслов, воплощенных в чувственной форме. Мы постараемся выявить то, что располагается не только на авансцене, но и на заднем плане, а порой даже за кулисами².

Кроме того, произведение искусства — результат тонкой режиссуры восприятия. И мы будем уделять пристальное внимание опыту зрителя, станем искать связи между тем, как организована композиция картины, и тем, как осознается ее содержание. Именно с помощью композиции художник задает порядок, в котором мы получаем информацию, переводя взгляд с одного элемента картины на другой, воспринимая их визуальную и смысловую связь. «Всякое восприятие есть также мышление»³, и наша мысль движется по заданной художником траектории. Всегда? Разумеется, нет. У каждого человека есть физиологические и психологические особенности, определяющие работу его внимания, и движение вашего взгляда может не соответствовать плану автора. Однако мы все-таки можем говорить об определенных «ходах понимания»⁴, которые художник

² Именно поэтому в работе будет так много сносок и примечаний.

³ Исследуя то, как мы воспринимаем живописные образы, Р. Арнхейм, один из первых психологов, всерьез заинтересовавшихся этим вопросом, писал: «Восприятие не является механическим регистрированием сенсорных элементов, оно оказывается поистине творческой способностью мгновенного схватывания действительности, способностью образной, пронизательной, изобретательной и прекрасной. Теперь уже стало очевидным, что качества, характеризующие деятельность мыслителя и художника, свойственны любому проявлению разума. Психологи также пришли к выводу, что этот факт не простая случайность. В различных умственных способностях действуют общие принципы, так как мозг всегда функционирует как целое. Любое восприятие есть также и мышление, любое рассуждение есть в то же время интуиция, любое наблюдение — также и творчество». Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 20–21.

⁴ На этом подробно останавливается Н. Волков: «Понимание смысла картины и логики композиции может давать обобщенную информацию об “интегральных” движениях глаз, не о фактических частных сменах

продумывает, организуя изобразительное пространство, и которые закладывают «сценарий» зрительского прочтения картины.

И мы понимаем, что эти связи не статичны, они меняются с течением времени, поскольку каждое новое поколение зрителей имеет свой характер взгляда, свой способ видения, свои когнитивные привычки и свои задачи. Сергей Михайлович Даниэль в своей книге «Искусство видеть» пишет о том, что умение смотреть произведение искусства является не физиологическим, а социальным навыком⁵: «с колыбели человек окружен предметами и событиями, обучающими его воспринимать. В роли воспитателя выступает вся среда, созданная предшествующими поколениями. Овладевая этой средой, маленький человек впитывает в себя общественно-исторический опыт и тем самым совершенствует свое восприятие, свое мышление, самого себя как человека»⁶. И легко представить воображаемый диалог Даниэля с Леонтьевым, который в ответ заметил бы, что именно таким образом, через восприятие искусства и размышление о нем, схваченные и сконцентрированные художником смыслы становятся «личностным смыслом» для зрителя⁷.

Естественно, что сегодня мы смотрим и видим не так, как голландцы в XVII веке, и Питер Гринуэй в начале своего фильма «Тайны “Ночного дозора”» язвительно сообщает, что мы в прин-

точек фиксации, скачках, возвратах, а о некотором обобщенном ходе восприятия картины. Воображаемые “интегральные” движения глаз производят основу композиции – ее внутренние связи. Это – ходы пони- мания». Волков Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. Стр. 48.

⁵ К примеру, когда живопись импрессионистов только появилась, многие зрители говорили, что это «мазня» не в плане эстетического суждения – они просто не могли понять, что изображено! Художники отказались от линии в пользу красочной массы переливающихся мазков, и зритель не мог отличить на картине фигуру от фона, не буквально мог разобрать, что изображено. Но прошло некоторое время, и новый способ видения был выработан, стал привычкой.

⁶ Даниэль С.М. Искусство видеть. СПб.: Амфора, 2006. Стр. 11.

⁷ Подробнее о работе этого психологического механизма см.: Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Смысл, Академия, 2005.

ципе разучились воспринимать классическую живопись. И хотя я не могу с ним полностью согласиться, должна признать, что этот навык не дан современному зрителю «по умолчанию». Чтобы сказать о старых мастерах что-то кроме «красиво!» и «похоже!», необходимо иметь определенную подготовку, и я надеюсь, что книга, которую вы держите в руках, поможет вам в этом.

И все же этого недостаточно. Научиться смотреть глазами голландцев возможно, но не только в этом наша цель. Куда интереснее смотреть несколькими «наборами глаз», видеть напластования смыслов, которые образовались на живописи Вермеера с течением времени.

Диагностировав в 1962 году «смерть Автора», Ролан Барт говорил не только о современной культуре, ведь писатель или художник никогда на самом деле не был Автором, то есть не обладал абсолютной властью над смыслом своей работы. Через него всегда говорили структуры языка, просто до XX века это не ощущалось так ясно. «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным, — пишет Барт, — текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности»⁸. В случае классического искусства это

⁸ Барт Р. Смерть Автора / Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994 — С. 384-391.

очень заметно, в работах Вермеера, как мы увидим, сплетаются готовые сюжеты и клише, они расщепляются и собираются заново в такое целое, которое удивительным образом оказывается похожим на работы его современников и в то же время совсем другим.

«Так обнаруживается целостная сущность письма, — продолжает Барт, — текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст»⁹.

Барт пишет о некоем идеальном читателе, который, как белый экран, может принять на себя любые проекции — любопытная переключка с получившим распространение после Второй мировой войны форматом выставочного пространства с нейтральным «белым кубом», где стало принято выставлять искусство само по себе, как бы вне контекста.

Однако есть еще и фигура критика, искусствоведа — того профессионального зрителя, которому общество делегирована роль медиума, способного расслышать голоса из других времен (если мы говорим об искусстве старых мастеров) и перевести их речи на современный язык. Этот процесс интерпретации никогда не бывает нейтральным, поскольку исследователь подходит к своему предмету опять-таки с определенной «оптикой», рассматривает факты и смыслы с определенного его эпохой ракурса — мы увидим, как сильно изменилось представление о фигуре Вермеера за последние 150 лет.

⁹ Там же.

Процесс интерпретации работает во многом как «проективная методика», то есть выявляет ценности и смыслы, которыми руководствуется тот, кто интерпретирует. И поскольку фигура Вермеера загадочна, его мысли о живописи и его задачи неизвестны, а его картины «негромки» — это искусство особенно действует на воображение зрителей и исследователей. Поэтому для нас будет важно не только собрать воедино факты о жизни и картинах Вермеера и постараться выявить логику его работы, но и поговорить о том, что сегодня вызывает в нас любовь к этим картинам, что притягивает и удерживает. Во многом разделяя позицию Сьюзан Сонтаг, я полагаю, что нам понадобится не только герменевтика, но и «эротика искусства»¹⁰.

¹⁰ Сонтаг С. Против интерпретации / Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

³здесь хочется вспомнить Платона, в диалоге «Пир» его герои описывают Эроса как прекрасного, молодого, сильного... а Сократ отвечает им, что Эрот скорее всего безобразен. Ведь любовь, притяжение, влечение — ощущается к тому, чего не хватает влюбленному (созвучно психоаналитическим идеям о «нехватке»). Мне кажется, в искусстве это работает именно так: нас притягивает что-то, в чем мы остро нуждаемся. В случае Вермеера — что это?

1. КОНТЕКСТ

1.1 Хронотоп Вермеера

О Голландии «золотого века»,
об искусстве Барокко, о любви

Яркая, чувственная, помпезная фламандская живопись – и рядом прохладная, негромкая, сдержанная голландская живопись. Гуляя по залам любого из крупных музеев, например, по Пушкинскому, вы увидите соседние залы искусства Фландрии и Голландии и почувствуете, как сильно отличается традиция двух этих стран, прежде бывших единым целым. Во фламандском зале мы пируем на празднике жизни, а в зале голландцев, скорее, отдыхаем за размышлением.

Несходство вкусов особенно заметно на примере натюрмортов: роскошный фламандский стол, изображенный Снайдерсом, как будто прогибается под тяжестью разнообразной дичи, фруктов и овощей, которые разложены перед нами как королевские дары, и лебедь взмахивает крыльями, придавая энергии движению нашего взгляда от одного угощения к другому, как на карусели... а в соседнем зале нас ждет скромный

«Завтрак» Питера Класа, где лишь несколько вполне обычных предметов (бокал вина, рыбина и булочка), написанных в холодной гамме, эта картина не кажется праздничной и не стремится увлечь зрителя, ее обаяние в мелочах, раскрывающихся опытному взгляду.

Заметно и различие в форматах этих картин: работы фламандцев обычно полтора-два метра в ширину, иногда крупнее, они рассчитаны на интерьеры дворцовых покоев или патрицианских вилл, а холсты в голландском зале небольшие, они предназначались для комнат городского дома обычного буржуа.

Рядом можно увидеть портрет дамы, которая вполне могла быть клиенткой Питера Класа или знакомой Вермеера. Это строгая женщина, одетая в протестантском вкусе: сдержанный серо-черный наряд с закрытым воротом, аккуратно уложенные в пучок волосы под головным убором, немного кружева, несколько украшений, лаконичный силуэт – с первого взгляда можно и не догадаться, что это дорогой, парадный наряд. У себя дома голландки могли носить желтые и красные одежды, отороченные мехом, или нежно-голубые платья с глубоким декольте (которые особенно любил Терборх) – и это считалось *deshabillé*, неофициальным костюмом, а для выхода предпочитали черный цвет, который, с одной стороны, ассоциировался с аристократическим вкусом, а с другой стороны, отвечал кальвинистским требованиям умеренности. Однако мы должны понимать, что и «маленькое черное платье» будет отличаться у представительниц разных социальных страт: отличаются и ткани, и кружева, и аксессуары, и художник, прекрасно понимая это, показывает нам качество наряда своей героини, например, гладкость жемчужно-серого шелка на юбке. Терборх мастерски изображал фактуру предметов, это было одним из качеств, за которые его высоко ценили заказчики.

Дама изображена в полный рост на нейтральном фоне, как будто в пустой комнате – любопытно, что это похоже на формат «визитной карточки», в 1850 годы появится такой популярный тип продукции фотоателье, небольшие снимки, которые дарили родственникам и друзьям. Перед нами протоколно-точная, без похвалы или иронии запечатленная память о чьем-то облике.



*Вид голландского зала в ГМИИ им. А.С. Пушкина.
Источник фотографии: <https://pushkinmuseum.art>*

Эта дама совсем не похожа на своих современниц, изображенных на парадных портретах, скажем, Рубенсом или Веласкесом, однако она не уступает придворным дамам в плане чувства собственного достоинства. Героиня Терборха уверенно смотрит на нас, утверждая свое присутствие, свои ценности и свой жизненный мир, представление о котором мы можем получить, глядя на другие картины в голландском зале. Натюрморты, пейзажи, сценки из жизни крестьян, бюргерские интерьеры... мы замечаем, что они сильно отличаются от живописи других европейских стран того же столетия. «Малые голландцы» держатся особняком, спокойно разрабатывая собственные правила игры и принципы взгляда. И чтобы лучше понять «национальный характер» их живописи, нам понадобится краткий экскурс в историю, следует вспомнить о том, как и почему распались Нидерланды¹¹.

¹¹ Краткая историческая справка, которая сейчас последует, понадобится далеко не всякому читателю. Если вы хорошо осведомлены о политической истории Голландии, можете смело переходить к следующей главе. Если же, напротив, вы хотели бы узнать об истории этой страны куда больше, чем мы успеем сказать в настоящем издании, рекомендованную вам обратиться к книге Ольги Тилкес «Истории страны Рембрандта», которая полна великолепных подробностей.

Полагаю, вы согласитесь, что Реформация стала самым значимым событием XVI века, и в пространстве культуры ее влияние было огромным. Лютер, Кальвин и другие богословы громко заявили о деградации католической церкви, погрязшей в роскоши и стремительно теряющей моральный авторитет, и о необходимости очистить ее, вернувшись к строгой ясности слова и духа Писания. Протестанты выступали против сложившихся церковных традиций (против почитания святых, преклонения перед авторитетом Отцов церкви, бесконечных праздников), и одним из значимых пунктов их учения был отказ признавать особую роль священника как посредника между человеком и Богом, способного через исповедь или индульгенцию даровать отпущение грехов. В духе ученых-гуманистов реформаторы верили, что человек может самостоятельно разобраться в священном тексте и выстроить отношения с Богом и общиной единоверцев. Протестанты восставали против религиозной и культурной гегемонии Рима, переведя Библию на национальные языки и отважившись на собственный опыт герменевтики, раскрытие смысла Книги через внимательное изучение самого ее текста (очищенного от наслоений богословских комментариев)¹².

¹² Сегодня нам трудно поверить в то, насколько мало интереса к Писанию богословы проявляли до Реформации, биографы Лютера, Кальвина и других протестантских мыслителей постоянно подчеркивают важность совершенного ими переворота, призыва вернуться в первоисточнику библейского текста и все церковные правила и указы «проверять на прочность», сверяясь с истиной Слова. Это было неслыханным интеллектуальным дерзновением. Удивительно, но схоласты, главные специалисты по вопросам веры, не стремились к этому прежде: «в схоластический период студентам предлагалось читать вместо самой Библии “Сентенции” Петра Ломбардского, комментарии на отдельные части Писания — или даже примечания Дунса Скота к “Сентенциям” Петра. Им, так сказать, предлагали играть с черепицей на крыше, и они играли, ничего не зная ни о доме, ни о фундаменте дома, да и не обращая на него никакого внимания». Подробнее об этом см. Метаскас Э. Мартин Лютер. Человек, который заново открыл Бога и изменил мир. М.: ЭКСМО, 2019.

Ставка на разум и здравый смысл, вера в способность простых людей разобраться в вопросах веры и личного благочестия — сыграют важную роль в формировании голландского общества в Новое время.



*Франс Снайдерс. Натюрморт с лебедем.
1640-е. ГМИИ им. А.С. Пушкина*



*Питер Клас. Завтрак.
1646. ГМИИ им. А.С. Пушкина*