



Александра Першеева

Эпоха Вермеера

Загадочный гений Барокко
и заря Новейшего времени



История и наука Рунета. Лекции

Александра Першеева

**Эпоха Вермеера. Загадочный
гений Барокко и заря
Новейшего времени**

«Издательство АСТ»

2020

УДК 75:929(492.6)

ББК 85.143(3)

Першеева А. Д.

Эпоха Вермеера. Загадочный гений Барокко и заря Новейшего времени / А. Д. Першеева — «Издательство АСТ», 2020 — (История и наука Рунета. Лекции)

ISBN 978-5-17-118955-6

Ян Вермеер умер три с половиной столетия назад, прожив всего 43 года. Он оставил после себя около 30 небольших картин. Это не эпические батальные сцены, на них не изображены известные люди или значимые события. Здесь нет рембрандтовского драматизма или рубенсовской бурной праздничности. Это тонкие, камерные, дышащие спокойствием работы. Это мягкий свет, льющийся из окна. Это обычные люди, погруженные в свой мир, занятые каждодневными делами. Вот женщина читает письмо. Вот другая играет на лютне. Кружевница склонилась над работой. Художник пишет картину. Почему же случилось так, что именно эти немногочисленные и на первый взгляд неброские работы до сих пор приковывают наше внимание и хранят столько загадок? Почему не утихают споры об их атрибуции, о множестве подделок и подражаний? Почему каждая картина Вермеера собирает вокруг себя толпы зрителей, на какой бы выставке она ни оказалась, а каждый музей, имеющий счастье владеть хоть одной картиной мастера, гордится ей, как настоящим сокровищем? Александра Першеева, кандидат искусствоведения, специалист по семиотике и общей теории искусства, преподаватель в Школе дизайна НИУ ВШЭ, соавтор популярных онлайн-курсов об искусстве и дизайне (общее количество слушателей курсов уже переварило за 100 тысяч) в своей книге не только рассказывает о живописи Вермеера, но и становится для читателя проводником в мир голландского искусства, рисует живую картину эпохи, в которой формировалось то, без чего невозможно помыслить современность: наука, рациональное мышление, международная торговля, свободный рынок искусства. Становится ясно, в каком контексте сложилось творчество Вермеера и почему оно стало именно таким, каким мы его знаем. Александра раскроет перед читателем глубину и обаяние живописи

Яна Вермеера, покажет, как он повлиял и продолжает влиять на мировое искусство и почему сегодня, спустя века после смерти мастера, его работы остаются притягательными для нас.

УДК 75:929(492.6)

ББК 85.143(3)

ISBN 978-5-17-118955-6

© Першеева А. Д., 2020

© Издательство АСТ, 2020

Содержание

1. Контекст	9
1.1 Хронотоп Вермеера	9
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Александра Першеева

Эпоха Вермеера. Загадочный гений Барокко и заря Новейшего времени

© Першеева А., текст, 2020

© ООО «Издательство АСТ», 2020

* * *

*с благодарностью родителям и друзьям за настоящее, которое мы
разделяем;*

с радостью Иванне, которая создает поразительные миры

Здравствуй, 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, обволакивают 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. 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 траек-

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>

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, проницательной, 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 случай-

тории. 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 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 принципе 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, глубоко-

ность. 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 точек фиксации, скачках, возвратах, а о некотором обобщенном ходе восприятия картины. Воображаемые “интегральные” движения глаз воспроизводят основу композиции — ее внутренние связи. Это — ходы понимания». 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.

кая 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 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 складывается 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 обществом 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.

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 Сюзан Сонтаг, я полагаю, что нам понадобится не только герменевтика, но и «эротика искусства»¹⁰.

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

⁹ Там же.

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



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

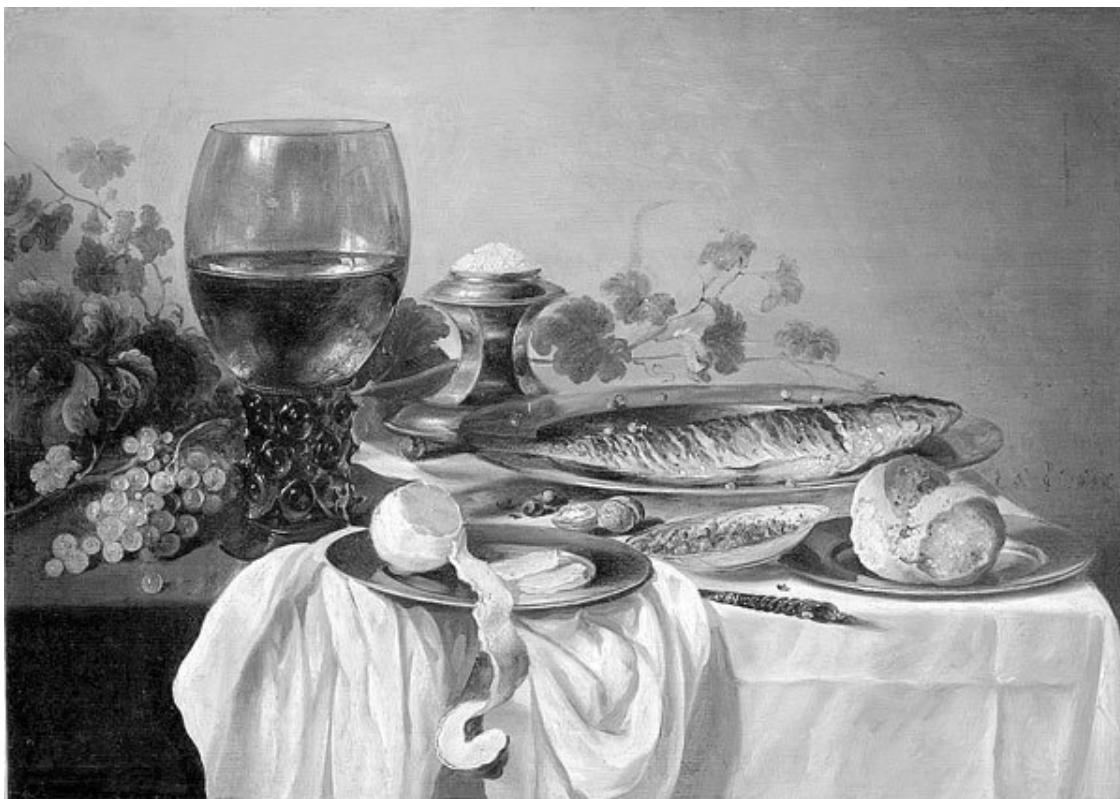
Несходство вкусов особенно заметно на примере натюрмортов: роскошный фламандский стол, изображенный Снайдерсом, как будто прогибается под тяжестью разнообразной дичи, фруктов и овощей, которые разложены перед нами как королевские дары, и лебедь взмахивает крыльями, придавая энергии движению нашего взгляда 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.



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



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

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 протоально-точная, без похвалы или иронии запечатленная память о чьем-то облике.



Фотопортрет Джузеппе Верди в формате «визитной карточки», 1850-е



Герард Терборх. Портрет дамы. 1661. ГМИИ им. А.С. Пушкина

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

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, переводя 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.

Этот процесс сильно повлиял на развитие стран, где протестанты набрали силу, и историки прослеживают явную связь между несколькими факторами роста в Нидерландах и Англии: ослабление феодальных отношений, развитие городов и промышленности в них, выход буржуазии на авансцену и протестантское мировоззрение. «Главное, чего хотел признанный вождь церковной реформы, заключалось в том, чтобы сделать Человека, которого столь высоко вознесли гуманисты Ренессанса, самого ответственным за свои дела и прежде всего за свое понимание Бога и обязанностей по отношению к нему. [...] Эта идея привлекала к себе внимание людей, ощущавших необходимость не только и даже не столько в реформировании церкви с ее религиозными нормами и догматами, сколько в том, чтобы освободиться от ее навязчивой вездесущности. Мало того, буржуазии нужна была идея, суть которой сводилась бы к самостоятельности в реализации мирских дел, в принципе соответствующих Божьему промыслу. [...] Концепция Кальвина сводилась к подчеркиванию зависимости человека от Бога и соответственно к увеличению роли предопределения в жизни людей. Бог судит, кому он предоставит спасение и вечное блаженство, а кому – гибель в аду. Однако жестокость принципа предопределения смягчалась и, более того, практически аннулировалась тем, что самому человеку неведомо уготованное ему будущее. Он мог и даже должен был делать все, чтобы преуспеть в жизни и тем самым реализовать свои возможности»¹³. То есть, мирской успех и благополучие в делах ценилось не само по себе, а в качестве возможного указания на избранность успешного человека к спасению, на любовь Бога по отношению к нему. И Нидерланды в XVI веке были явно любимы. Страна процветала как в культурном отношении (это было время ван Эйков, Брейгеля, Мемлинга и других мастеров, раскрывших возможности масляной живописи), так и в экономическом (расширение торговых связей, рост числа кораблей, постав-

бы узнать об истории этой страны куда больше, чем мы успеем сказать в настоящем издании, рекомендую вам обратиться к книге Ольги Тилкес «Истории страны Рембрандта», которая полна великолепных подробностей.

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.

¹³ Васильев Л. С. Всеобщая история. Т. 3. М.: КДУ, 2015. Стр. 42–43.

лявших сукно в соседние страны, работа международной биржи и так дальше), но в политическом отношении ситуация была напряженной.

Когда в конце XV века распалось Бургундское герцогство, в которое входили Нидерланды, власть над страной перешла сперва к французскому королю Людовику XI, затем к Габсбургам, а после смерти Карла V – к Филиппу II, королю Испании. Это произошло в результате династических перипетий, вне какого-то определенного плана сложилось так, что Нижние земли оказались под властью испанской короны, которая, увы, не сумела должным образом распорядиться этой удачей.

Трудно представить более проблематичное сочетание: католическая Испания, где монархи, аристократы и духовенство привыкли праздно распылать огромные богатства, поступающие из Нового Света, и протестантские Нидерланды, где всем заправляли целеустремленные и трудолюбивые бюргеры, умеющие ценить деньги и время.

Став центром кораблестроения, «извозчиком Европы» и посредником в крупнейших торгово-финансовых сделках, Семнадцать нидерландских провинций богатели, в них шло формирование капиталистической системы – и для ее успешного развития необходима была значительная политическая свобода. Каждая из провинций имела свой орган самоуправления (Штаты), свои законы, свою монету и свой календарь, также существовал и центральный орган власти, объединявший делегатов из всех провинций (Генеральные штаты). Нидерланды платили огромные налоги в казну Испании и ожидали от короля тактичного невмешательства в их дела. Но Филипп решил нарушить это равновесие: увеличить налоги, ограничить свободы, подавить вольные города (такие, как Антверпен) и вернуть в Нидерланды католицизм. Филипп не хотел быть владельцем государства еретиков, а жители Нижних земель, напротив, не могли согласиться с религиозными притеснениями.



Адриан ван де Венне. Ловля душ. 1614. Национальный музей

Интересно отметить, что Нидерланды традиционно отличались веротерпимостью, может быть, позиция торговых посредников сделала их более гибкими и толерантными к различиям во взглядах. В 1565 году все громче зазвучали требования смягчения законов против еретиков, петицию с этим требованием подписывают четыреста дворян, среди которых были и протестанты, и католики. И когда эти аристократы пришли к наместнице Филиппа II – Маргарите Пармской – с просьбой удовлетворить их прошение, она спросила у своих советников, кто эти люди, а Карл Белармон, как рассказывали, ответил ей: «Не волнуйтесь, мадам, это всего лишь

нищие попрошайки». «Попрошайки», на французском «des gueux» («гёзы»), это унижительное словечко недовольные дворяне превратили в титул, который гордо противопоставили испанским любителям роскоши.

События развивались стремительно: в 1566 году началось широкомасштабное, объединившее разные слои населения движение против католической церкви, во главе которого встал Вильгельм Оранский, до этого служивший Филиппу в качестве дипломата и хорошо осведомленный о планах короля. По стране двигался ураган иконоборческих погромов, вдохновленных кальвинистской проповедью: громили католические церкви и монастыри, уничтожали находившиеся там произведения искусства. В ответ на это Маргарита приостановила действие законов против еретиков, и восстание пошло на убыль – но Филипп уже направил в Нидерланды свои войска под командованием герцога Альбы. Он учредил Совет по беспорядкам (прозванный «Кровавым»), где было рассмотрено порядка 12 000 дел, вынесено около 1000 смертных приговоров и около 9000 решений о конфискации имущества. Казнены были вожди мятежников Эгмонт и Горн (Вильгельм Оранский, не дожидаясь приезда герцога Альбы, отправился в свои немецкие владения, где стал собирать военные силы и вести переговоры с возможными союзниками).

Вслед за террором «железного герцога» был использован новый инструмент давления: в 1571 году был введен налог «алькабала», предписывающий отдавать в казну 10 % от каждой сделки – и поскольку в Нидерландах система товарооборота предполагала, что продукция несколько раз переходит из рук в руки, прежде чем дойти до потребителя, такой налог стал причиной разорения тех, кого не успел лишить имущества Совет.

В 1572 году политическая ситуация снова резко переменилась: «против герцога Альбы с его введенной в Нидерланды 10-тысячной испанской армией выступили так называемые морские гёзы. Это были прибывшие из Англии эмигранты, захватившие один из портов страны. Успех гёзов послужил сигналом для других городов, в которых местное население стало брать власть в свои руки, и вскоре уже вся прибрежная полоса Нидерландов оказалась в огне народного восстания. Морские и лесные гёзы начали активную партизанскую войну с испанской армией. Предбуржуазия Антверпена и Амстердама, который быстрыми темпами становился основным торговым портом и финансовым центром страны, поддержала вновь вышедшего на авансцену Вильгельма Оранского, провозглашенного штатгальтером северной части Нидерландов, позже получившей наименование Голландии (от названия одной из провинций). Альба, не сумевший справиться с восставшими, был в конце 1573 года отозван в Испанию»¹⁴. В 1576 году Семнадцать провинций подписали «Гентское умиротворение», в котором были провозглашены религиозная терпимость и политическое единство для совместной борьбы против испанских сил. Сменщики Альбы уже не сумели справиться с ситуацией – и в последующие годы военные столкновения между Нидерландами и Испанией чередовались с периодами перемирия. Это продолжалось в течение всей Восьмидесятилетней войны.

¹⁴ Васильев Л.С. Указ. соч. Стр. 144.



Веласкес. Сдача Бреды. 1634–1635. Прадо.

Знаменитая картина Веласкеса «Сдача Бреды» (1634–1635), написанная уже под конец этой войны, показывает один из эпизодов удачи испанцев: после многомесячной осады Бреды голландцы решают сдать город и передают Спиноле символический ключ от города. Эта работа, формально относящаяся к жанру батальной живописи, непривычному для художника, являлась частью пропаганды королевской власти и мощи Испании, у которой на самом деле дела шли не лучшим образом. Веласкес должен был создать полотно, способное поднять боевой дух, а он, как нередко бывало в его карьере, решил несколько иную художественную задачу. Он показал двух командиров как джентльменов, рыцарей духа, способных достойно принять как победу, так и поражение (взгляните, каким учтивым жестом Спинола касается плеча Нассауского, с поклоном передающего ключ), а две армии он показал как достойных друг друга противников: да, испанских солдат значительно больше, их копья ровным частоколом поднимаются вверх, а голландцы не держат строй, но сами борцы за независимость показаны крепкими и уверенными, готовыми к следующей битве. Ведь таких битв было немало: из первых восьмидесяти лет XVII века голландцы более сорока проведут в состоянии войны, однако, это не мешало процветанию страны, которая в «золотом» XVII веке сама определяла свою судьбу.

И вот наконец мы подошли к интересующему нас моменту раскола Нидерландов. В ходе противостояния Испании стало понятно, что северные и южные провинции различаются как в плане конфессиональных предпочтений, так и в своем отношении к королю: протестантский Север жаждал самостоятельности, а католический Юг предпочитал оставаться под эгидой Богом данного короля (каким бы тот ни был). В 1579 году ряд южных провинций объединился для подписания «Аррарской унии», где была выражена лояльность испанскому суверену, и в ответ на это северные провинции, объединенные Вильгельмом Оранским подпи-

сали «Утрехтскую унию», этот союз стал основанием для создания нового государства – Республики Соединенных провинций Нидерландов.

Примечательно, что форму республики эта страна приняла не сразу, голландцы, во-первых, ничего не имели против самой концепции монархического правления, во-вторых, считали, что, будучи подданными английской или французской короны, они смогут эффективнее продолжить борьбу. И потому голландцы обращались к нескольким правителям, предлагая свое подданство. Однако ни королева Елизавета, ни Генрих III, ни герцог Анжу – не пожелали занять трон в такой свободолюбивой стране. Последней попыткой сохранить монархию было приглашение наместника Елизаветы графа Лестера, однако его правление оказалось кратким и неудачным.

«Лестер умер 4 сентября 1588 года. Ему посчастливилось стать свидетелем поражения Непобедимой армады. Но колокольный звон, которым в Англии и в Соединенных провинциях праздновалась победа, он уже не услышал. Не узнал он и о том, что голландцы выловили из моря все, что осталось от испанской Армады и продали улов – Испании! Но, узнай он об этом, он вряд ли бы удивился»¹⁵.

После смерти Лестера голландцы перестают искать для себя монарха и объявляют страну республикой, законодательная власть в которой принадлежала Генеральным штатам, а исполнительная – штатгальтеру, а в дополнение к этому работали органы самоуправления в каждой из провинций и в крупных городах.

Дальнейшие годы, конечно, нельзя назвать безоблачными, ведь Голландия постоянно находилась в состоянии соперничества с другими странами Европы, а также страдала от внутренней конкуренции между своими провинциями, между Генеральными штатами и штатгальтером, между католиками и протестантами, между разными направлениями внутри кальвинизма...

А что происходило с искусством? Фламандцы остались под властью Испании и встроились в линию развития культуры Барокко, а голландцы стали нащупывать собственный путь.

Когда Библия была переведена на национальные языки и внимательно прочитана, верующие обратили пристальное внимание на пункт «Не сотвори себе кумира», что вылилось, как это уже бывало не раз в истории христианской культуры, в иконоборчество. Протестантская церковь отказалась как от роскошных церемоний, так и от религиозного искусства, и когда в получивших независимость Семи провинциях восторжествовал кальвинизм, художники больше не могли рассчитывать ни на заказы церкви, ни на работу при дворе монарха, ни на покровительство аристократов, которых пуританский дух также подталкивал к отказу от роскоши – для кого же теперь работают живописцы? Ответ нам хорошо известен: для своих покупателей-буржуа. Так Голландия стала первой страной, где сложился рынок искусства, почти полностью соответствующий его современному состоянию. Это был суровый раннекапиталистический рынок, и художник здесь оказался в положении, заметно отличающемся от положения его коллег во Франции или Испании.

¹⁵ Тилкес О. Истории страны Рембрандта. М.: НЛЮ, 2019. Стр. 74. И важно помнить, что, несмотря на сильную кальвинистскую этику, голландцы вовсе не были святыми. Их предпринимательские кланы богатели самыми разнообразными способами. Ольга Тилкес посвящает целую великолепную главу семейству Трипов-де Гееров, о которых пишет, помимо прочего, вот что: «Так, в 1624 году, то есть уже после возобновления войны с Испанией, Элиас [Трип] продавал врагу драгоценный порох! Потребовалось вмешательство адмиралтейства Зеландии (эта вторая по богатству провинция Республики ревностно следила за первой провинцией, своим главным конкурентом [Голландией]), обратившегося в Генеральные штаты с запросом о том, действительно ли в планы амстердамского адмиралтейства входила помощь врагу в то время, когда в Республике ощущается острая нехватка пороха. Генеральные штаты переслали запрос в Амстердам, но пока суд да дело, порох был продан и Элиас Трип получил свою “пользу”. Он сдавал под фрахт Испании и военные суда. Торговые интересы были для него превыше всех других. И не для него одного. Уже сам факт, что законы, запрещающие продажу оружия врагу, принимались снова и снова, означает, что они снова и снова нарушались. Не случайно, наверное, в голландском языке существует выражение для торговли с врагом – *handel op vijand*» – там же. Стр. 677–678.

«Диктатура разума и демократичность рассудка; художник-классицист играет значительную роль во вселенском спектакле абсолютистской власти, от которой условный “малый голландец” относительно независим, ценой новой зависимости – от рынка»¹⁶. Теперь художники исполняют на заказ разве что портреты и фрески для украшения стен ратуши, а абсолютное большинство картин пишется в расчете на такой рынок, где нужно продать свой товар, обогнав коллег по цеху.

В условиях свободной конкуренции стремительно росло количество картин: все, от крестьян до аристократов, украшали свои жилища картинами, причем вешали не по два или три полотна, а по несколько в каждой комнате, и по подсчетам ученых, за семнадцатое столетие в Голландии было создано более пяти миллионов картин¹⁷ (не говоря о тиражной графике).

Откуда у бюргеров возникла такая любовь к живописи? На этот счет есть разные мнения. Кто-то считает, что излишки прибыли, которые кальвинистская мораль не позволяла тратить на наряды и угощения, было разумно пускать на покупку произведений искусства; другие полагают, что голландцам было приятно окружать себя живописью, как это делали французские и английские аристократы (и неважно, что картины небольшие и не совсем того уровня); еще есть мнение, что все дело в большой любви голландцев ко всему земному, реальному, которое можно пощупать или попробовать на вкус (а в живописи реальность удваивается); также говорят о национальной гордости и желании утвердить свою картину мира.

«Увидеть в зеркале “хорошей живописи” себя самого, свою семью, свой труд и работу, свою собственность, свой дом, свой сад, свою родину – вот что нужно было тем, кто привык в своей жизни довольствоваться малым и находить в этом скромные радости. Поскольку же хорошая живопись предполагает точность изображения и знание реалий, то здесь и произошло счастливое совпадение цели и средства, если под целью понимать удовлетворение интереса к вещи как к таковой, а под средством – хорошую живопись»¹⁸.

Рассуждая об эволюции натюрморта в истории искусства, Борис Робертович Виппер особое внимание уделяет Голландии и говорит об огромном перевороте, в результате которого сложился голландский стиль: «Случился он как-то незаметно, почти неуловимо. Какие-то крепкие местные корни неожиданно пустили свои ростки, какая-то своя, родная культура, пусть немного провинциальная, пусть слишком буржуазная, заговорила из-под хитрых завитков универсального академизма, питавшего искусство в конце XVI века. Заговорила сначала робко, самодельно, косноязычно в пейзажах Арентса и Верстралена, в жанрах Аверкампа и ван де Веннс. И странно, но именно в этих, чуть подкрашенных акварелью рисунках и этих, неверной рукой нацарапанных офортах открылась настоящая Голландия несчастных дюн и зеленых каналов – Голландия, которая безнадежно ускользнула от мастерского резца и искусной кисти какого-нибудь Гольциуса или Корнелиссена или ученого Блумарта. Эти милые, наивные и доморощенные художники сразу увидели и серое море, и нависшие облака, и сонную равнину, и покосившуюся избенку. Они увидели и почувствовали человека, иногда смешного и уродливого, но чаще приветливого и мудрого. Мало того, что увидели, они сумели осуществить, они нашли какие-то новые живописные средства, изобрели какую-то особую, простую и изощренную технику. Кто их научил пуантилизму и каллиграфии линии? Должно быть – японская гравюра. Кто научил их видеть все тончайшие оттенки световой игры? Пожалуй – Караваджо. Где узнали они прозрачность воздуха и сырую пелену туманов? Может быть – в средневековой миниатюре. Но всего верней, что это подсказала им сама Голландия»¹⁹.

¹⁶ Шурипа С. Указ. соч. Стр. 58.

¹⁷ Из них до нас дошла лишь горстка, около 1 % всех работ, украшавших голландские жилища. См.: Bok M.J. Pricing the unpriced: how Dutch seventeenth century painters determined the selling price of their work // Art markets in Europe, 1400–1800 / Ed. By M. North and D. Ormrood. Brookfield, Vermont: Ashgate, 1998. P. 103.

¹⁸ Фридландер М. Искусство и знаточество. СПб.: Андрей Наследников, 2013. Стр. 96.

¹⁹ Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. Стр. 311.

Главным критерием качества этой живописи было правдоподобие, умение художника сделать картину живой и узнаваемой, похожей на правду, обманкой. Еще со времен ван Эйка мастерство живописца понималось как умение детально и точно передавать материальность видимого мира. Если речь о короне, то она должна блистать настоящими драгоценностями; если пишется стеклянная чаша, то ее блики должны отличаться от блеска металла или фаянса; если изображен корабль, то художник должен знать его оснастку не хуже лоцмана²⁰; если на картине показан вид города, зритель должен узнать свой дом; если в пейзаже появляются коровы, они должны двигаться как живые, а если перед нами сцена из сельской или городской жизни, художник должен точно показать характеры и нравы. И поскольку зрители были весьма насмотренными, они легко могли отличить умелое подражание природе от работы неопытного художника. Картины стоили в большинстве своем недорого, оценивались придирчиво²¹, а конкуренция была очень высока – чтобы добиться успеха или хотя бы финансовой стабильности, художнику необходимо было постоянно совершенствоваться в своем ремесле... и лучше в какой-то конкретной его части. Легко понять, почему живописцы выбирали для себя четкую и довольно узкую специализацию: определенный тип сельского пейзажа или марины, городской вид или вид церковного интерьера, сдержанный натюрморт «завтрак» или фантазийно-роскошный «десерт», индивидуальный или групповой портрет, сценки из жизни крестьян или горожан и так далее.

«Такое положение дел сложилось впервые. Сейчас оно привычно настолько, что трудно представить себе жизнь профессионального художника иначе: он пишет картины, заполняет ими мастерскую, а затем предпринимает отчаянные попытки их продать. В Голландии XVII века художники в некоторой мере испытали облегчение, освободившись от заказчиков, которые вмешивались в их работу, навязывали свою волю. Но эта свобода была куплена дорогой ценой. Теперь художник оказывался зависимым от едва ли не большей тирании анонимного покупателя. У него было на выбор два выхода: или самому отправиться на рыночную площадь, на ярмарку, чтобы продать свой товар в розницу, или сбыть его посредникам, торговцам картинами, а они, хотя и избавляли его от хлопот по продаже, назначали самые низкие цены, чтобы самим получить доход. Кроме того, конкуренция была очень высокой, лавки голландских городов были переполнены картинами, и художник средней руки мог обеспечить себе прочную репутацию только путем специализации в том или ином жанре. Как сейчас, так и тогда покупатель хотел быть заранее уверенным в качестве приобретаемого товара»²².

Поразительно, что Вермееру удалось уклониться от этой конкурентной борьбы и стать мастером элитарных произведений, которые ценились коллекционерами тем больше, чем меньшее число их создавал художник. Иногда кажется, что он словно бы не совсем голландец: пока его коллеги соревновались в искусстве прописывания мельчайших деталей, которые делали бы картину правдоподобной²³, Вермеер писал лаконично и сильно, как итальянцы, прида-

²⁰ Наверняка вы помните исторический анекдот, который часто рассказывают экскурсоводы в Петергофе: якобы Петр I объяснял своим инженерам устройство голландских кораблей, указывая на небольшую картину, изображающую битву на море.

²¹ «... Вот документированная история о том, как некий вышивальщик из Делфта вчинил судебный иск живописцу Питеру Сталу. Вышивальщик изготовил для живописца пару богато украшенных штанов; в обмен Питер Стал обязался написать для брючного мастера три картины. Одну из обусловленных картин, “Содом и Гоморру”, он мастеру передал, а две других – это были зимний и летний пейзажи – остался должен. Три картины, таким образом, оказывались эквивалентны паре нарядных штанов и сами выступали в роли денег. Этими картинами Питер мог расплатиться за обед в трактире, за полученные у лавочника продукты или за съем жилого помещения. Современники не видели ничего необычного в том, что живописец рассчитывался с портным, трактирщиком или содержателем гостиницы своими творениями. Судьи трезво рассудили, что Питер Стал не полностью расплатился за вышитые штаны. Вышивальщик выиграл тяжбу». Бернштейн Б. М.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2015. Стр. 234. Таким же образом иногда поступал Вермеер – расплачивался картинами. А после его смерти оставшиеся в мастерской картины были распроданы вместе с ценным имуществом в счет уплаты долгов.

²² Gombrich E. H. *Histoire de l'art*. Phaidon, 2006. P. 316–317.

²³ Работы знаменитого Герарда Дюу содержат детали настолько крохотные, что их не может передать даже современная фотография высокого разрешения, их нужно рассматривать через лупу или даже в микроскоп. И по этому поводу есть милый

вая своим работам сходство не с нашим повседневным опытом, а с возвышенной реальностью библейского сюжета.

Теперь настал момент припомнить кое-что о состоянии дел в искусстве других стран Европы, то есть поговорить немного о Барокко²⁴.

Первое, что вы увидите в энциклопедии или словаре: термин «Барокко» происходит от португальского «*rébola bagosa*» («жемчужина неправильной формы», не имеющая оси вращения) или итальянского «*barocco*» («причудливый», «странный») – считается, что изначально это был уничижительный ярлык, придуманный теоретиками неоклассицизма, недовольными эклектичностью и «нелепостью» построек XVII века. А потом, как это нередко случается в теории искусства, прозвище превратилось в титул целой эпохи, когда историки обнаружили общие черты в изобразительном искусстве, музыке, литературе, мировоззрении, во всех аспектах культуры того времени. «Для искусства барокко характерны грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещению иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, мате-риалов и фактур, света и тени [...] торжественное монументально-декоративное единство, поражающее воображение своим размахом»²⁵.

Итак, неровная жемчужина, маленькая загадка, к которой хочется прикоснуться, рассматривать ее со всех сторон. Это имя вполне подходит эпохе, в которой искусство стало как никогда страстным, передавало любовь и интерес к земной жизни во всех ее проявлениях, от рваной рубашки бродяги у Караваджо до пышной красоты женского тела у Рубенса. Если для художников Ренессанса живопись была инструментом анализа видимого мира, то теперь краска становится стихией.

В конце XIX века, когда искусствознание постепенно оформилось в качестве научной дисциплины, Генрих Вёльфлин предложил основанную на строгом формальном анализе концепцию «истории искусства без имен», говоря о том, что у каждой эпохи есть характерные черты, присущие именно ей, которые становятся как бы «общим знаменателем» для творчества разных мастеров. Вёльфлин предложил пять пар понятий, характеризующих различия между Ренессансом и Барокко как двумя способами «мышления формой». Вот эти пары:

- 1) линейность – живописность;
- 2) плоскость – глубина;
- 3) замкнутая форма – открытая форма (тектоничность и атектоничность);
- 4) множественность – единство (множественное единство и целостное единство);
- 5) ясность – неясность (безусловная и условная ясность).

Рассказывая о концепции Вёльфлина, Станислав Шурипа пишет: «Каждый стиль определяется особым соотношением трансисторических категорий. Чтобы справиться с двойственностью эстетического, эти универсальные ценности Вёльфлин объединяет в пары (позднее структуралисты назовут их бинарными оппозициями). Главная бинарная оппозиция – линейное/живописное. Линейность позволяет воспринимать контуры и объемы, статичные объекты и мелкие детали. Живописность лучше выражает движение, общее настроение, целостность композиции. Можно продолжить эту оппозицию: объективное/субъективное видение, и далее – изображать/выражать, документальное/эстетическое»²⁶

исторический анекдот: когда в похвалу Доу сказали, как мастерски он изобразил метлу размером не больше ноготка, художник ответил, что эта метла еще не закончена и ему понадобится три дня, чтобы написать ее более точно.

²⁴ Подробнее об этой эпохе, полной противоречий, см.: Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб.: Азбука классика, 2004.

²⁵ Такую характеристику Барокко можно найти в любой из книг по истории стилей, мы взяли фрагмент из энциклопедии. См.: Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под ред. проф. Горкина А.П.; М.: Росмэн; 2007.

²⁶ Шурипа С. Действие и смысл в искусстве второй половины XX века / Труды ИПСИ, Том 3. М.: Институт проблем современного искусства, 2017. Стр. 169.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.