

## ВЕРМЕЕР - ВЕЛИКИЙ "МАЛЫЙ ГОЛЛАНДЕЦ"?

### Заметки с выставки в Гааге

*Братику Димитрию: "Ангел мой,  
ты помнишь ли меня..."*

Гальс, Ян Стэн, Гоббема и Вермер...  
Валерий Брюсов

Обычно считается, что Вермеер, подобно Эль Греко, одно из художественных открытий второй половины XIX века: таинственный незнакомец, "с трудом опознанный под этим именем - Вермеер" (Пруст), не признанный при жизни, забытый после смерти, он был извлечен из мрака забвения благодаря французскому критику Торэ (Бюргеру) и в свете революционного переворота, осуществленного в живописи импрессионистами, получил подобающий ему ранг одного из величайших мастеров кисти. Споры нет, действительно, гением Вермеер стал в эстетическом сознании новейшей эпохи. Но его никогда не забывали, о чем свидетельствует история голландского и европейского собирательства, о нем немало известно, и "отверженным" своего времени он отнюдь не был. Судьба его наследия, быть может, лишь самый поразительный пример возникновения новых репутаций в искусстве прошлого под воздействием вкуса современности, отказывающегося от традиционной шкалы ценностей и отчасти модернизаторского в своей увлеченности.

Научный каталог вашингтонско-гаагской выставки, отличающийся высоким полиграфическим качеством (издательство и типография Ваандерс в г. Зволле), аккумулирует всю сумму сегодняшних сведений о Вермеере и отражает уровень современного состояния изучения его творчества (авторы - хранители Королевского кабинета живописи Маурицхейс в Гааге И. Вадум и Б. Броос, вашингтонской Национальной галереи искусства А. К. Уилок-младший, доцент Утрехтского университета, искусствовед А. Бланкерт). Вот как предстает нам жизнь Вермеера в основных собранных ими свидетельствах. Йоханнес (Йоаннис, Ян) Вермеер родился в голландском городе Делфте, расположенном примерно на полпути между Гаагой и Роттердамом, и был окрещен в тамошней Ньиве керк (Новой церкви) 31 октября 1632 года. Его отец, родом из Фландрии, по профессии ткач шелка, подвизается в Делфте как торговец картинами и в этом качестве занесен в списки гильдии художников св. Луки. Собрав известное состояние, он покупает большой дом с постоянным двором на Рыночной площади, но торговли картинами не бросает. После смерти отца в 1652 году Йоханнес перенимает это дело, но основным своим занятием делает живопись, поскольку уже 29 декабря 1653 года получает звание мастера гильдии св. Луки.

О формировании Вермеера как художника ничего не известно. Мы не знаем, кто были его учителя, где и сколько он учился, насколько был образован, выезжал ли когда-нибудь за пределы Нидерландов. Документы хранят почти полное молчание о контактах Вермеера с современными ему голландскими художниками. Известно только, что Леонард Брамер был свидетелем на его свадьбе в апреле 1653 года, а Герард Терборх скрепил вместе с ним своей подписью один документ через два дня после свадьбы. Но нет никаких следов отношений Вермеера о такими мастерами жанровой живописи, работавшими в Делфте в 1650-х годах, как Ян Стэн и Питер де Хоох, или в других городах, как Николас Мас, Франс ван Мирис Старший или Габриэль Метсю. Равным образом, молчат источники о том, как были встречены в 1650-х годах первые шаги Вермеера на поприще живописи, хотя ясно, что к 1660-м годам он уже приобрел достаточную репутацию, чтобы быть избранным на два года синдиком гильдии св. Луки (1662-1663). Известность Вермеера выходит за границы родного города: его посещают путешественники - француз Бальтазар де Монкони, нашедший цены на его картины слишком высокими, нидерландец Тединг ван Беркхат, называющий его "превосходным" и "знаменитым" художником, "наиболее необычно и любопытно проявившим себя в области перспективы". К маю

1672 года относится весьма красноречивое свидетельство: художника вызывают в Гаагу для экспертизы итальянских картин. Но несмотря на авторитет в художественной среде, Вермеер испытывал большие материальные затруднения. Картины его ценились высоко, но работал он чрезвычайно медленно и тщательно, с малой продуктивностью. Неудивительно, что он неоднократно прибегал к займам для содержания весьма многочисленного семейства (у него с женой было 15 детей, из коих 4 умерло в младенчестве). Ситуация усложнялась общим экономическим положением в стране после французского вторжения в 1672 году. "Во время долгой и разорительной войны, - писала его вдова в прошении 1677 года, - он не мог продать ни собственных произведений, ни произведений тех мастеров, картинами которых он торговал, потерпев большие убытки". После смерти Вермеера сорока трех лет (погребен 16 декабря 1675 года в Уде керк, Старой церкви Делфта) осталось десять несовершеннолетних детей и большие долги. Имуущество, в том числе двадцать шесть картин покойного, было продано с торгов (интересно отметить, что душеприказчиком художника, сосредоточенного на перспективе и оптических эффектах, городские власти назначили изобретателя микроскопа Антона ван Левенгука, который сделал все, чтобы помешать вдове и теще Вермеера спасти от торгов картину "Аллегория живописи", или "Мастерская художника").

В настоящее время известно 35 бесспорных картин Вермеера. Немногочисленность его наследия, мощная реклама, заработавшая уже с лета прошлого года, позволяли надеяться, и об этом даже с некоторой неопределенностью заявлялось, что на выставке будут собраны все или почти все произведения мастера и таким образом зритель сможет в оригиналах увидеть "Всего Вермеера", изданного когда-то Андрэ Мальро в "Галерее Плеяды" у Галлимара. Увы, этого не произошло. На выставке представлено достаточно много - 22 бесспорных картины и 1 круга Вермеера, но отсутствуют такие капитальные вещи, как дрезденские "У сводни" и "Девушка с письмом у открытого окна", венская "Мастерская художника", парижский "Астроном". Без них, особенно без картин из Дрездена и Вены, представление о художественном мире Вермеера существенно обедняется. И лишь поразительная щедрость собраний США, страны, никогда не забывающей о своем долге Старому Свету, все же позволила выставке стать, в соответствии с заявленными заранее притязаниями, одним из самых значительных культурных событий конца XX века.

Выставка представляет разные этапы творчества Вермеера. Он начинает с картин в историческом жанре, высшем по иерархии того времени - на сюжеты Священного писания, житий святых, античной мифологии. В них весьма ощутимо влияние итальянской живописи. Персонажи этих большеформатных (в отличие от последующих) картин приближены к зрителю, художник работает широкой кистью, противопоставляя большие цветовые планы. Здесь нет еще того, что обычно связывается с именем "Вермеер". Однако полотна представляют не только исследовательский интерес. Даже в наиболее несамостоятельном из них - "Святой Пракседе" (1655, Принстон, Фонд Б. Пясецкой-Джонсон), довольно близко повторяющем картину флорентинца Феличе Фикерелли (ок. 1645, коллекция Ферньяни в Ферраре), изменения, внесенные в трактовку головы святой (удлинение лица, более искусное распределение на нем светотени), делают ее близкой к женскому типу зрелых работ Вермеера. Что касается "Христа у Марфы и Марии" (ок. 1655, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии) и "Дианы с нимфами" (1655-1666, Гаага, Маурицхейс), то их итальянизирующий стиль позволяет все же отметить такие новации Вермеера, как помещение Марфы в центре, что как бы уравнивает ее с Марией, в первой картине, и избрание статичного сюжета (омовение ног) вместо традиционной динамичной сцены с участием богини охоты ("Диана и Актеон", "Диана и Каллисто" и т. п.), во второй. Можно сказать, что уже здесь художественный и этический идеал Вермеера гармония. Картины как будто говорят и в пользу итальянского путешествия Вермеера, предпринятого в начале 1650-х годов, вслед его старшему коллеге Леонарду Брамеру. Соблазнительно думать, что он побывал в Венеции: цветовая

гамма "Дианы" не противоречит подобному предположению. Уроки итальянской живописи помогут Вермееру поднять жанровую картину с уровня художественного анекдота на уровень grand art - высокого, классического искусства. Связующим звеном между ранним и зрелым Вермеером является картина "У сводни" (1656, Дрезден, Галерея живописи старых мастеров), и потому ее отсутствие на выставке является особенно досадным: расставшись с "итальянизирующими" вещами и перейдя в следующий зал, зритель сразу оказывается лицом к лицу с такими определительными для Вермеера произведениями, как "Улочка" (1657-1658) и "Молочница" (1658-1669) из амстердамского Рейксмузеума и "Вид Делфта" (1660-1661) из гаагского Маурицхейса.



*Вермеер. Молочница*

Между тем, "У сводни" с ее красочностью и даже цветистостью показала бы, что обращение от репрезентативного исторического жанра к менее амбициозному бытовому не сразу привело к тому художественному самоограничению, в котором, по слову Гете, познается мастер. И это - последняя более или менее "сюжетная" картина Вермеера (по крайней мере, в современном понимании). В дальнейшем как бы они ни назывались - "Урок музыки", "Дама, пишущая письмо" или "Женщина с весами", какой бы аллегорический смысл, в соответствии с ментальностью XVII века, ни удавалось бы в них вычитать, момент "события", тем более "достопамятного", в них отсутствует: перед нами остановленный миг бытия, существование в его вневременной сущности, под знаком вечности, *sub specie aeternitatis*.

Претерпевает изменения техника Вермеера. Она становится более изысканной. От широкой, местами пастозной манеры он переходит к мелким, почти точечным мазкам, создающим иллюзию световой вибрации на поверхности предметов. Роль первостепенного структурного элемента его картин начинает играть перспектива, как линейная, так и воздушная. Иногда все эти жанрово-стилистические изменения связывают с влиянием на Вермеера Питера де Хооха, прибывшего в Делфт в 1654 и работавшего там до начала 1660-х годов. Несмотря на отсутствие прямых свидетельств о контактах,

художники, конечно, знали друг друга, и сопоставительный анализ обнаруживает некоторые общие черты в их творчестве конца 50-х годов, хотя, скорее всего, оба идут в это время параллельным путем. С современной точки зрения, Вермеер неизмеримо превосходит де Хооха, но в XVII-XVIII столетиях картины последнего ценились выше, что заставляет вспомнить некоторые другие примеры резкого изменения восприятия произведений искусства за границами создавшей их эпохи или страны (различное отношение к японской школе цветной ксилографии "Укиё-э" в Европе и в самой Японии и др.).

Может быть, потому, что Вермеер написал (или до нас дошло) всего два пейзажа, из которых один ("Улочка") тяготеет к жанровой живописи, искусствоведы не слишком сосредоточивались на его отношениях с современными ему мастерами ландшафта, оставляя в стороне такую фигуру, как Адам Пейнакер (1622-1673), даже не упоминаемый ни разу в каталоге выставки. Между тем, пейзажи Пейнакера, учившегося в Италии и продолжавшего в Делфте по памяти писать пронизанные светом итальянские виды, явно остановили на себе художественную впечатлительность Вермеера: излюбленная Пейнакером холодная серебристо-жемчужная гамма напоминает о себе, когда смотришь на облака в вермееровском "Виде Делфта". Вообще, Вермеер принадлежит к тому типу художника, который "берет свое добро там, где его находит" (в поэзии этот тип в совершенстве представлен такими поэтами, как Бодлер или Ахматова). Иллюзия "второй реальности" в их произведениях обманчива: не в меньшей степени, чем "жизненные" энциклопедии, они энциклопедии художественные и литературные. Но преображенные ими чужие темы и образы становятся значительнее своих прототипов, оставляя их позади благодаря безукоризненному чувству стиля, композиции, живописной или словесной текстуры.

И все же, вглядываясь в картины Вермеера, в обстановке, к слову сказать, мало способствующей созерцанию, по сравнению с которой "прощание" с картинами Дрезденской галереи в Москве в 1955 году представляется безмятежной музейной прогулкой, не можешь отделаться от одного вопроса: так ли велик великий Вермеер, каким его видит "вкус нашего времени", не имеем ли мы дело с известной абберацией этого вкуса, вполне объяснимой в русле общего развития европейской культуры с середины XIX века. Да, конечно, прав прустовский Бергот: стенка в "Виде Делфта", написанная желтой краской, очаровательна. Можно понять Ренуара, считавшего луврскую "Кружевницу" (1668-1670) лучшей картиной в мире. Дух захватывает от цвето-световой маэстрии "Девушки в красной шляпе" из коллекции Эндрю У. Меллона (1665, Вашингтон, Национальная галерея искусства). И слова бессильны передать золотистое очарование "Жемчужного ожерелья" (ок. 1664) из коллекции Торэ, гордости бывшего Кайзер Фридрих Музеума, а ныне Галереи живописи государственных музеев в Берлине.

Но выдерживает ли сегодняшняя слава Вермеера испытание столь репрезентативной выставки, ведь в них всегда таятся опасности, даже для мастеров такого ранга? Мир Вермеера прелестен, но не слишком ли узок, не слишком ли однообразен этот мир? Конечно, можно и в росинке "видеть вечность" (Блэйк), но присутствует ли она в драгоценных созданиях Вермеера - не как остановленный миг бега времени, а как устремленность к некоторым основным проблемам человеческого существования? Кому не хочется искушать себя подобными вопросами, не советую после осмотра выставки подниматься в верхний этаж Маурицхейса, где разместились потеснившаяся на время его постоянная экспозиция. После "Анатомии д-ра Тульпа" Рембрандта, его "Ныне отпускаеши", "Сусанны", "Автопортрета в старости" и даже после не лучшего Гальса впечатление от Вермеера заметно померкнет. Неизбежно вспоминаешь известный спор, в котором Золя в ответ на слова Флобера о том, что в литературе важна только хорошо написанная фраза, возразил, что в "Г-же Бовари" есть нечто, кроме хорошо написанной фразы, благодаря чему книга будет жить в веках. Отсутствующее у Вермеера "нечто" это отсутствие в его универсуме Бога, ощущаемого через любовь к мирозданию, к ближнему. В сущности, Вермеер художник очень холодный. К персонажам своим он безразличен. Человек у него стаффаж интерьера или пейзажа, не более того. В немногочисленных

безымянных портретах ("трони"), собственно, оплечных этюдах голов, на первый план выступают чисто живописные задачи. Вообще, реальность у Вермеера предельно "натюрмортизирована", и абстрагирована она не менее, чем у Клода Лоррена, только тот сводит многообразие мира к неким идеальным моделям, а Вермеер сообщает беспримерную иллюзию достоверности готовым сюжетно-композиционным схемам голландской живописи (в каталоге выставки приведены "прототипы" ряда его картин). Можно даже сказать, что Вермеер классицист. Во всяком случае, "хорошего вкуса" Версаля он не шокировал бы. Если бы Королю Солнцу вместо жанров Тенирса и Ван Остаде были показаны картины Вермеера, указующий жест тростью и слова: "Убрать отсюда этих уродов" не имели бы места.

Но Вермеер-"классик" - это его центральные, 1660-е годы. Что-то надломилось в его творчестве с началом следующего десятилетия. Техника несколько упрощается, мягкое освещение и цветовая гармония интерьеров уступают место прозрачному свету, четко обозначающему контуры предметов и локальные цвета ("Дама перед шпинетом" и "Дама за шпинетом" из лондонской Национальной галереи). Красота подходит к самой грани красоты, красочность грозит обернуться декоративизмом. К этому времени (1671-1674) относится такая странная и необычная для Вермеера картина, как "Аллегория веры" (Нью-Йорк, Метрополитен-музей искусства). Мы знаем, что художник не чуждался аллегоризма, он присущ ряду его картин, но мы вправе им пренебречь, воспринимая лишь непосредственную реальную данность его образов. Здесь аллегория сделана содержанием картины, восприятие только на уровне зрительного образа просто невозможно. Установлено, что в своей композиции Вермеер отправлялся от книги итальянца Чезаре Рипа "Иконология", переведенной на голландский язык в 1644 году. Предполагается, что картина была заказная, возможно, заказана иезуитами, во всяком случае, содержание ее отвечает представлениям католической церкви того времени (сам Вермеер незадолго до женитьбы на католичке перешел из протестантства в католицизм). Но какая искусственная она, каким натужливым, выспренным, глуповатым предстает ее аллегоризм. Интересно отметить, что картина недолго побывала в России. В конце XIX века ее приобрел как произведение Э. ван дер Неера один из братьев-коллекционеров Щукиных Дмитрий Иванович, но непререкаемый авторитет московских собирателей И. С. Остроухов отсоветовал ему держать "картинку" в своем собрании (история красочно рассказана в "Профилях" А. Эфроса). "Аллегория" ушла обратно на Запад, ее приобрел в свою личную собственность многолетний директор Маурицхейса Абрахам Бредиус, установил бесспорную принадлежность ее Вермееру, но и он расстался с этой "неприятной", по его словам, картиной, и в конце концов она оказалась в Америке.

Религиозная живопись, с которой Вермеер начинал свой творческий путь, явно оказалась ему не по плечу. Во всяком случае, в ней он и отдаленно не приближается к таким ее северо-европейским мастерам XVII века, как Рембрандт, Рубенс, Ван Дейк. Что причиной тому? Уровень или естественные границы дарования? Религиозная индифферентность? Как ни отвечать на эти вопросы, бесспорно одно: здесь еще одно свидетельство того, что Вермеер, конечно, велик, но это великий "малый голландец" XVII века. Не потому ли он относительно легко поддается стилизации и подделкам? Одновременно с выставкой в Гааге роттердамский Кунстхал проводит выставку пресловутого Хана ван Меегерена (1889-1947), поставившего на художественный рынок 30 - 40-х годов своих поддельных "Вермееров". На его фальшивках попался "сам" Бредиус (не только Остроухов ошибался - и, к своей чести, он не имел на счету ни одной признанной за подлинник подделки). В окружении собственного творчества Меегерена видно, как много от него самого в его "Вермеерах", но даже на таком уровне имитировать Рембрандта значительно труднее. Роттердамская выставка, по-своему, тоже событие, и почти полное молчание о ней масс-медиа вряд ли оправданно.

19.03.1996

Гаага - Роттердам - Нюрнберг