

ГЛАВА

54

ГЛАВА

**«Сфинкс из
Делфта» -
живописец женщины**

Ян Вермеер ван Делфт

1632 - 1675

Михал Валицкий¹ в 1939 году писал о вкусах публики в отношении голландской живописи: *«Рембрандт собрал бы 85% голосов, по 5% досталось бы Хальсу и Вермееру, все остальные распределились бы в соответствии с субъективными предпочтениями»*. Сегодня, спустя 60 лет, многое изменилось. Рембрандт сильно опустился в процентном соотношении, но совсем не потому, что сегодня его оценивают более строго, а потому, что больший процент сегодня достанется Хальсу, а Вермееру – даже еще больший, и как раз Вермеер сейчас считается ведущим в группе гениальных голландских живописцев. Доказательством было международное безумие вокруг авторской выставки Вермеера, прошедшей в Вашингтоне и Гааге A.D. 1995/1996.

Ян Вермеер (alias Иоганнес ван дер Меер) ван Делфт, то есть: Делфтский (из Делфта) родился, о чем говорит сама фамилия – в Делфте, богатом городе герцогов Оранских и производителей фаянса. Там он жил, там работал и там же умер, прожив всего лишь 43 года. Родом он был из мещан, стоявших ближе к *«народу»*, чем к городской знати – дед его был фальшивомонетчиком, отец же занимался ткачеством адамаса (толстого шелка разновидности *"kaffa"*) и торговлей произведениями искусства, а еще держал постоянный двор. Ради вступления в брак Ян перешел в католичество. У него была куча детей (вроде как четырнадцать, из которых выжили одиннадцать, а точнее – не менее восьми; в этом данные исследователей сильно расходятся). Он оставил после себя кучу долгов, которые выплачивала жена (в том числе, и его картинами). А картин он произвел на свет немногим больше, чем ребятни.

При жизни он был ценным художником, но ввиду крайне низкой производительности, состояния живописью не составил (к тому же, под самый конец его жизни, экономический кризис, вызванный войной с Францией, сильно понизил стоимость произведений искусства). Сразу после смерти он еще чего-то стоил, но уже в XVIII веке о нем забыли, хотя и не совершенно, как впоследствии утверждалось – истинные знатоки картины Вермеера искали. В XIX веке голландского художника надлежащим образом оценили несколько интеллектуалов, среди которых были Кристиан Йози, Дюкам (друг Флобера) и знаменитый позднеромантический парнасец, Теофил Готье. *«Открывателем Вермеера»* стал французский левак (воинствующий социалист) и историк искусств Теофил Тор, писавший под псевдонимом Вильям Бюргер, который заметил голландца в 1842 году, а громкую его агнографию начал публикацией 1866 года. Благодаря Тору-Бюргеру, мастер из Делфта обрел надлежащее ему положение в художественном мире и совсем неожиданно сделался *«великим живописцем»*, поскольку его имя оказалось на устах всех французских художников, критиков и знатоков искусства. Один из этих критиков, Поль Манц, писал: *«Те, кто читал работы Бюргера, уже знают, с каким запалом он предавался прославлению ван дер Меера Делфтского. Он постоянно возвращался к нему, говорил о нем, как о собственном приятеле; усомниться в ван дер Меере означало ранить самые глубинные чувства Бюргера»*.

Вермеер – один из немногих голландских живописцев *«Золотого века»*, которые, несмотря на громадный в те времена спрос на произведения искусства (настолько громадный, что картины стали второй обиходной валютой), умели отказываться от избыточного производства. Сегодня считается, что существует 35 подлинных Вермееров (некоторые увеличивают это количество до 39, другие снижают до 31)², но ничто не указывает на возможность ощутимого возрастания в количестве его *"oeuvre"* (возможно, еще

¹ **Михал Мариан Валицкий** (1904-1966), польский историк искусств, профессор Варшавского политехнического университета и Школы изящных искусств (в будущем – Академия изящных искусств).

² Я и сам имею некоторые сомнения в отношении пары *«подлинников»*, особенно – по *«Девушке с бокалом вина»* (Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха) – примечание автора.



Ян Вермеер ван Делфт
«Женщина сидящая за
вёрджинелом»
(1673/75, холст, масло; 51,5х45,5
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)

несколько пропущенных картин нам еще остаются неизвестны), что вместе дает нам неполных две картины на каждый год творческих трудов. Очень даже маловато. Еще полвека назад было «лучше», но прогресс техники исследований дисквалифицировал множество «вермееров». Как пишет Отто Курц: *«Похоже, нет другого такого живописца, официально признанное наследие которого содержало бы такую долю подделок»* (1966). Вермеера подделывали в течение нескольких столетий, особую славу приобрели «вермееры» работы гениального голландского «мастера пасташи» Хана ван Меегерена³, созданные в 30-е и 40-е годы XX века, получавшие подтверждения подлинности у выдающихся экспертов, знатоков голландского искусства XVII столетия.

Серьезно Вермеером историография искусств занялась в конце XIX столетия (архивные изыскания Абрахама Бредиуса, начиная с 1885 года; монография Генри Хаварда, 1888), а еще серьезнее – во второй декаде XX века (монография Эдуарда Плитцша, 1911). И она занимается им до нынешнего дня, хотя со времен Плитцша сведения относительно жизни и творчества Вермеера как-то заметно не пополнились. Жизнеописание художника известно нам слабенько (нам совершенно неизвестны его учителя), хотя кое-какие важные даты мы знаем, например, дата приема Вермеера в делфтскую Гильдию Святого Луки, то есть – в цех живописцев Делфта (1653), где его дважды избирали старшиной (1662-1663, 1670-1671). Что же касается живописных произведений гения, то датировал он всего лишь три («Св. Праскеду», «Сводню» и «Астронома»), так что все остальные датируют спекулятивно, применяя различные способы (например, исследуя колористику и технику кисти, анализируя персонажей с точки зрения моды на костюмы и прически, или же классифицируя возраст постоянных моделей Вермеера, несколько постоянно

³ Хан ван Меегерен (1889-1947), голландский живописец, портретист, один из известнейших фальсификаторов XX века, прославившийся подделкой картин Яна Вермеера и Питера де Хоха. Картины ван Меегерена европейские искусствоведы принимали за редчайшие образцы творчества классика.

повторяющихся лиц, скорее всего – домашних художника; эту методику выдумал Андре Мальро). Ничего удивительного, что результаты хронологических оценок весьма противоречивы.

Крупных споров нет только в отношении раннего, дебютного этапа – все сходятся в том, что Вермеер тогда заделал несколько религиозных и мифологических картин, подгоняя их под итальянские образцы (в плане цвета – под венецианцев, но валёры были выполнены по-утрехтски). Впрочем, он так и будет потихоньку итальянизировать по-утрехтски, засмотревшись на утрехтских караваджонистов, в основном – на Тербрюггена и ван Бабюрена. Что же касается предсмертного этапа, то здесь споров больше, но большая часть исследователей склоняется к тому, что у Вермеера – совсем не так, как у большинства гениев живописи – это был период наихудший, поскольку тогдашние (предположительно тогдашние) картины (например, **«Аллегория веры»** или **«Женщина сидящая у вёрджинела»** – см. пред. стр.) – это произведения холодные, шаблонные, вылизанные, лишённые той электрической искры, которая поражает нас при знакомстве с его же шедеврами. И все это интерпретируется таким образом, что Вермеер молниеносно достиг артистической зрелости (как и всякий урожденный поэт), а потом – в возрасте около сорока – талант неожиданно отцвел. Возможно. Но столь же вероятной причиной может быть и смертельная болезнь, подтачивавшая его творческие силы. Нам о ней ничего неизвестно, только болячка эта должна была быть тяжелой – от старости в возрасте 43 лет не умирают (историки предполагают, что у него могли быть проблемы с коронарной недостаточностью, и что непосредственной причиной смерти Вермеера был сердечный приступ, но никаких сведений, подтверждающих эту гипотезу, нет).

Эволюция стиля мастера из Делфта у историографов навсегда останется конструкцией из предположений. По мнению Альберта Бланкерта (1975) стиль этот развивался от жесткого моделирования к мягкому, и от резкого освещения – к приглушенному, словом – становился нежнее. По мнению Виктора Лазарева (1974), в искусстве уже созревающего Вермеера *«фактуры делаются более расплывчатыми, они близки драгоценным эмалям; усиливаются линейные формы, а колорит становится все более прохладным»*, и т.д. Вполне возможно, и очень даже возможно. Но при условии, что ко всем картинам Вермеера мы прицепили правильные даты.

Названия, которые тоже прицепили мы, не более надежны, чем хронология. Уроженец Делфта не дал ни единой из своих картин названия, которое было бы задокументировано, так что названия им нужно было придумывать, чем с течением времени успешно занимались торговцы и коллекционеры. Тут уже никто никаких претензий не имеет, а варианты, если и бывают, то незначительные. Споры, скорее, вызывают такие проблемы, как реализм Вермеера. Эли Фор: *«У него не было воображения, он был реалистом»*. Андре Мальро: *«Все анекдоты – это скукота. В Вермеере нет ничего от реальности»*. Игнаций Витц: *«Вермеер был анатомом, препаратором действительности»*. Так кто тут прав, а кто несет чушь? Не станем забывать, что самозванный король Сюрреализма, Сальвадор Дали, считал Вермеера величайшим художником всех времен.

Лично я считаю его одним из величайших – Вермеер никогда не выбывал из первой пятерки моих любимых живописцев. Почему? О-о, причин здесь множество. Главная же из них – это факт, что никто, никогда и нигде не рисовал женщин так же хорошо, как гений из Делфта. Вторая – это поэзия его картин. Третья – их музыкальная тишина. Четвертая – таинственность. Пятая – это техника Вермеера. Шестая – хроматика Вермеера. Седьмая – это чудеса Вермеера со светом. И не обязательно в такой последовательности – последовательность не имеет здесь никакого значения, поскольку все эти черты и оригинальность вермееровской техники сплетаются, чтобы создать эффект, конкурентов у которого просто нет.

Начнем же с того, что Вермеер писал не только прекрасный пол. Помимо мужчин, сопровождающих женщин, он показал двух господ в качестве самостоятельных героев



Ян Вермеер ван Делфт «Вид Делфта»

(1660/61, холст, масло; 98,5x117,5

Королевская галерея Маурицхейс, Гаага, Голландия)

(«Астроном» и «Географ»). Создал он и два пейзажа – «Улочку» и «Вид Делфта» (см. выше). Второй из них считается прекраснейшим пейзажем в живописи белого человека. Пруст называл этот холст «красивейшей в мире картиной» и включил описание «Вид Делфта» в памятную сцену смерти Бергота («В поисках утраченного времени»). Знатоки и искусствоведы особенно восторгаются игрой света на кирпичных городских стенах – капелек света, плененных в каплях дождя, который только что прошел, словно в бриллиантах или в шариках ртути, и вместе с этим – тончайшими рефlekсами, облагораживающими тени, что создает волшебную панораму tout court. К виртуозности Вермеера в обращении со светом мы еще вернемся, теперь же займемся его фабулярной специальностью: полом, отличным от сильного или мужского.

Почему именно женщины Вермеера столь сильно притягивают внимание зрителей? Скорый ответ будет содержать поэтический элемент. Вермееролог Артур К. Уиллок Младший (куратор Галереи живописи Североевропейского Барокко в вашингтонской Национальной галерее искусств): «Прежде всего, картины Вермеера увлекают нас тем, что в них присутствует поэзия» (1985). Согласен, но это относится ко всем произведениям Вермеера, не исключая и пейзажей (Робер Женай о «Виде Делфта»: «поэзия панорамы», 1967). Скорый ответ был верным (к нему мы еще вернемся), но частично, он слишком узкий, одной поэтичностью никак не объяснить гениальности изображения вермееровских женщин. Так что ищем дальше. Быть может, психология? Может быть, женская душа была раскрыта



Ян Вермеер ван Делфт
«Девушка с жемчужным ожерельем», фрагмент
 (1662/65, холст, масло
 Берлинская картинная галерея, Германия)



Доменико Гирландайо
«Портрет Джованны Торнабуони»
 (1488, дерево, масло; 77х49
 Музей Тиссена-Борнемиса, Мадрид, Испания)

кистью Вермеера, словно скальпелем всемогущего и срывающего все маски исследователя глубин и тайн? Давайте обсудим эту проблему.

Леонардо да Винчи говорил, что в живописи *«персонаж не заслуживает слов признания, если не выражает состояний своей души»*. Среди легиона художников, которые создавали портреты женщин (большая часть этих портретируемых женщин – это вешалки для дамского костюма или эпатаж голым телом), бывали и следопыты женских душ. Но исследование это давалось адским трудом. Гирландайо украсил знаменитый контрфетк Джованны Торнабуони (см. выше) жаркой просьбой к музам: *«О, искусство, если бы ты могло изобразить еще и душу – не было бы на свете более прекрасного портрета»*. Искусству Вермеера это оказалось подвластно. А перед ним, только Петрус Кристус⁴ и еще пара мастеров достигли этой цели. Уроженцу же Делфта это удавалось не раз, и не два. И без труда.

⁴ См. том I, глава 8 – примечание автора.



Ян Вермеер ван Делфт
«Спящая девушка», фрагмент
 (~1657, холст, масло)
 Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)
 Коллекция Бенджамена Альтмана



Ян Вермеер ван Делфт
«Аллегория живописи», фрагмент
 (1665/70, холст, масло)
 Музей истории искусства,
 Вена, Австрия)

Ну да, без особенных усилий. Уверенность в том, что Вермеер писал одну-две картины в год вовсе не отрицает моего тезиса, так как мы не знаем, рисовал ли он медленно. Предполагают, что живопись не была его основным занятием – он зарабатывал на жизнь, среди прочего, и торговлей предметами искусства – хотя в нотариальных актах он все время указывал себя *«художником-живописцем»* ("kunstschilder"). Опять же, неспешное рисование не обязательно бывает рисованием тяжким. К тому же я говорю не о фактах, поскольку они нам не известны, а о впечатлении, субъективном впечатлении. Стольких замечательных художников мы представляем себе за работой в халатах, перепачканных красками, с руками, перепачканными теми же красками, когда они смачивают кисти и разводят полутона на дощечке палитры. А вот Вермеера мы видим совершенно иначе: с чистыми руками, в выходном платье, стоящим перед мольбертом и держащим руки скрещенными на груди или заложенными за спину – для рисования он пользовался лишь мыслью, которая проникала в женские души. Но откуда этот плодовитый женатик так здорово познал баб? Он проводил им такую вивисекцию женской души, на какую была неспособна даже гениальная кисть Рембрандта! По мнению Жака Дюпона и Франсуа Матея *«Вермеер – это искусство материализации вещей невидимых»* (1951). Совершенно верно: написать душу женщины – это чудо. А уж написать ее более проникновенно, чем Вермеер – просто невозможно.

Иногда (у некоторых критиков) можно услышать, будто бы женщины Яна Вермеера не *«психологичны»*, а *«психологичны»* лишь настроения, атмосфера сцен Вермеера. Это и правда, и неправда. Правда – поскольку у Вермеера даже вид самого обычного дома в Делфте сеет *«психологическую»* пыльцу. А неправда – поскольку факт, что женщины у Вермеера или *«легкомысленные»* или *«хитроумные»*, совершенно не отрицает их психологическую аутентичность, поскольку большинство представительниц прекрасного пола именно таковы. И в кисти Вермеера трудно заметить злорадство; скорее, в ней чувствуется веристический навык психолога, который, выполняя портрет женщины, обобщает ее изображение до уровня жанровой сцены, изображая не конкретную женщину, а женственность, и не конкретную обстановку, а мир, где реальное становится надреальным, благодаря магии искусства.



Ян Вермеер ван Делфт
«Женщина с кувшином»
 (~1662/65, холст, масло; 45,7х42
 Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)
 Коллекция Генри Г. Марквенда

Все женские жанровые сцены Вермеера – это типичные голландские *"interieurstukken"* – «интерьеры», и интерьеры, в основном, городские. Ergo: практически каждая модель художника из Делфта – это «женщина в интерьере». Женщина вышивающая, играющая на каком-либо инструменте (на вёрджинеле или лютне), пишущая (письмо) или читающая (письмо), пьющая вино, приоткрывающая окно, глядящаяся в зеркале, примеряющая бижутерию, занимающаяся каким-то кухонным делом, кокетничающая с мужчиной и т.д. У всех у них очень схожий тип красоты, равно как и все «интерьеры» представляют собой очень напоминающие коробочки комнаты, освещенные солнцем из-за витражного окна, украшенные картами, картинами и тяжелыми тканями, которые лежат на столах или же сви-



Ян Вермеер ван Делфт
«Женщина, пишущая письмо»
 (1663/70, холст, масло; 45х39,9
 Национальная галерея искусств,
 Вашингтон, США)
 Коллекция Генри О. Хавемейера



Энтони Паламидец
«Собрание любителей
музыки»

(1650/60, дерево, масло;
26,5х36,8

Собрание В. Лысяка,
Варшава, Польша)

сают от потолка до шахматной доски пола в черную и белую мраморную клетку. Эти интерьеры, погруженные в тишину, загроможденные занавесями и мебелью, тесные, словно комнатухи гаремных одалисок – излучают глубоко поэтический настрой, в отношении которого Бланкерт развел руками: *«Ну что же, какое-либо описание этого настроя просто невозможно»* (1975). И жалеть об этом не стоит, поскольку поэзию описывать не нужно, достаточно ее чувствовать. Чем-то более интересным является факт, что подобное настроение вроде бы невозможно и изобразить, тем не менее, Вермеер это сделал. Так что, если кого-то смешат сравнения живописи с *«магией»* или *«колдовством»* – пусть сначала посмотрит на картины волшебника из Делфта. И тогда он смеяться не будет.

Казалось бы, невозможно изобразить (если бы не творчество Вермеера), в особенности то странное напряжение, что беззвучно вибрирует в атмосфере вермееровских картин. Каждая его женская комната наполнена – несмотря на тишину и неподвижность – некоей эфирной пульсацией, неким электричеством, пробивающим всю сцену. Неважно, что женщина делает, мы всегда чувствуем, что она излучает флюиды, которые зритель улавливает с легкостью, словно запахи или покалывания. Флюиды чего? Удовлетворенности? Да, пишут же об *«излучении счастья»*, о *«мифологии счастья»* (Кристин Дюпарк, 1995) в картинах Вермеера, но пишут еще и о том, что *«у этого счастья совершенно иной подтекст, вся эта атмосфера спокойствия, уверенности, достатка – ненадежна, в одно мгновение она способна рухнуть, рассыпаться»* (Игнаций Витц, 1972). Жизнь Рембрандта (патрицианские вершины и последующее банкротство) является прекрасным доказательством второго тезиса. Игра многих женщин с жизнью – это огромное множество доказательств.

Голландия времен Вермеера – это уже не Голландия эпохи сражений за независимость. Бурные порывы и героические моменты прошли, и тщательно культивируемым идеалом стало тихое, спокойное существование. Француз Жан-Николя де Париваль так характеризовал тогдашних голландцев: *«Они терпеть не могут споров и драк, которые, по их мнению, просто неприличны для человека обеспеченного»* (1660). Человеку обеспеченному и желавшему быть человеком культурным, прилично было, к примеру, слушать домашние концерты, представлявшие повод для встреч в компании, и которые столь охотно, замечательно и часто (Брюссель, Санкт-Петербург или моя коллекция) рисовал Паламедец (см. выше). Или же уроки музыки, которые Паламедец изображает в ином плане, чем Вермеер, хотя оба представляют одно и то же степенное общество.

Георг Фридрих Кёрстинг «У зеркала»
(1827, дерево, масло; 46х35
Кунстхалле, Киль, Германия)



Вермееровские интерьеры – это солидно обставленные и солидно завешенные (занавесь, восточный ковер, карта или картина) комнаты – типичные голландские «уютные домашние гнездышки», где жизнь проходит по устоявшимся канонам, обывательским правилам игры, установленным поколениями буржуа. Но когда в таком интерьере появляется женщина, в особенности – женщина одинокая, этот интерьер тут же превращается в клетку. И вроде бы всего здесь хватает: тепла, достатка, порядка, покоя, это самый настоящий голландский Бидермайер со своим "*Gemütlichkeit*", то есть – с мещанским уютом. Не хватает лишь щепотки безумия, испорченности, извращения, патологии, не хватает запаха крови, вкуса греха, разнузданности, блядства. Электричество, переполняющее все эти картины Вермеера с «женщиной в интерьере» – это опасные мысли, тайные желания, мечты, возбуждающие искушения, желание бегства. Это – вопль генов, затаившееся где-то в серых клеточках души желание раздолбать в пух и прах все эти красивые стены, весь этот покой и благосостояние. Всю эту скуку! Синдром «золотой клетки», что порождает бунт, который герой моего романа **«Корабль»** поясняет своему брату, говоря о «стенах, скрепленных благосостоянием, гордых и склоняющих к гордыне, стенах таких же крепких и солидных, словно тюремные стены», а дальше так: «Чем более крепки стены, тем большие искушения за их пределами манят сердце и тело. Только за этими стенами существует роса, что пробуждает спящего в траве, это за ними – дыхание лугов и свист паровоза, это за ними тайны Млечного Пути и всех дорог, ведущих через мир, это за ними – Луна и дождь, что увлажняет высохшие губы, это за ними запах диких трав и крик свободных зверей, это за ними – вор и грех. Вкус сырого мяса!.. Магия греха всегда находится за пределами стен (...). Нет более совершенного лекарства от безвкусицы жизни, что порождается красивыми стенами, чем бегство и грех»⁵.

Можно ли сомневаться в том, что Ян Вермеер это понимал? Похоже, это же понимал и широкий круг немецких романтиков XIX столетия, которые (например, Кёрстинг – см. выше) копировали Вермеера, показывая буржуазные клетки дам, но среди всех этих немцев один лишь Фридрих избежать банальности бидермайера. «Золотые клетки» Вермеера копировали по всей Европе, не исключая и России, и именно российские историки искусств (Лазарев с Алпатовым) маялись дурью, когда писали – в чем-то под влиянием парочки западных дураков – глупости о женщинах Вермеера.

Виктор Лазарев принадлежит к немногочисленным историкам искусств, которых я очень ценю. Насколько же я был изумлен, когда прочитал его эссе о Вермеере, содержащее самые настоящие идиотизмы по поводу вермееровских женщин: «Все они представительницы кругов богатого купечества, у которых имеется множество свободно-

⁵ Вальдемар Лысяк **«Корабль» (Statek)**, Варшава 1994, стр. 79 и Чикаго-Варшава 1999, стр. 76 – примечание автора.

На русский язык этот роман не переводился – примечание переводчика.



Ян Вермеер ван Делфт
«Женщина с лютней»
 (~1662/65, холст, масло; 51,4х45,7
 Музей Метрополитен,
 Нью-Йорк, США)
 Коллекция Коллиса П. Хантингтона

го времени, так что они насыщаются сладостью спокойной, беззаботной жизни (...). Дни для них идут мерной чередой, без спешки (...), они не знают ни забот, ни волнений, им чужды бурные страсти, они не выходят мыслями за пределы того, что их окружает (...), нет такой силы, которая могла бы оторвать их от домашнего очага...» и т.д. (1974). Господи Иисусе! Ничего не заметить из того, что кипит в их головах и сердцах – это значит оставаться совершенно глухим и слепым к главному сообщению всех этих картин, являющихся эмблемами женственности! Побойся Бога, Лазарев!

А до того (1948) Михаил Алпатов бредил еще хуже, когда писал, будто бы женщины Вермеера наполнены «моральной чистотой и силой», что «их интересы не выходят за тесные границы комнат, в которых они проживают», и что Вермеер «не отразил их интимных переживаний или настроений»!!! Это то же самое, что утверждать, будто бы Рубенс рисовал исключительно худых, словно щепка женщин, а Буше – только одетых с шеи до пят! Похоже, россияне верят женщине, когда она говорит о том, кем она есть. И, возможно, так оно и должно быть. Ах, эти русские! Народ галантных джентльменов...

Вновь обращаясь к Лазареву: «нет такой силы, которая могла бы оторвать их от домашнего очага...» Разве такой силы нет? В изображаемых Вермеером сценах нет именно такой яви, таких поступков, взрывов страсти, но под неподвижными личиками вермееровских дам бушует ураган, распевают песни демоны, зубы подтачивают тюремные решетки. И слышен писк и грохот. И слышно все это тем лучше, что на картинах мастера из Делфта царит абсолютное молчание, можно сказать: могильное, даже когда пальцы женщины касаются инструмента (такая ласка струн или клавиш является символом любовной, эротической или сексуальной игры *par excellence*). Вермеер иногда представляет символику или эмблематику, дешифрующую послание – например, картину с Амуром, висая-



Ян Вермеер ван Делфт
«Женщина стоящая у
вёрджинела»
 (1670/75, холст, масло; 51,7х45,2
 Национальная галерея,
 Лондон, Великобритания)

щую над головой женщины, или же лютню, о метафорическом сексуальном значении которой (равно как и о греховной, чувственной символике музыки) я уже писал⁶. Сила, которая заставляет его моделей пятнать домашние очаги, и которая заставляет их молча проклинать свой статус, который они ненавидят – гнездится внутри тел, и это могущественнейшая стихия на Земле с момента сотворения мира. И только лишь гений из гениев смог кистью показать эту таинственную древнюю силу.

А тому, что это делал исключительно он – у нас имеется, по крайней мере, дюжина доказательств. Дюжина или две дюжины тогдашних великих голландцев, специализирующихся в *"interieurstukken"*. Правда, в соответствии с устоявшейся идеей, тематической короной живописи были *«истории»* (*"historiestukken"*), но голландские мастера XVII века страстно создавали и *«интерьеры»*, тем самым облагораживая их. Питер де Хох, Ян Стен, Франс ван Мирис, Габриель Метсю, Корнелис Бисхоп, Николас Мас, Говерт Флинк, Якобус Фрель, Эглон ван дер Нер, Герард Терборх, Герард Доу, Эссайас Боурсе, Иов Беркхейде и другие производили тысячи *«женщин в интерьере»* (считалось, что один только Стеен – см. след. стр. – создал 700 картин). Формально они идентичны *«женщинам в интерьере»* Вермеера – представлены в таких же комнатах, точно так же одеты, точно так же причесаны, они так же сосредоточены на себе, занимаются тем же самым. И эта «идентичность» привела к тому, что когда о Вермеере на долгое время подзабыли, его картины приписывали *«более крупным»* мастерам (Метсю, де Хоху, ван Мирису и другим; а случалось – даже Рембрандту), накладывая даже их подписи на холсты Делфтца. Впоследствии уже бывало наоборот – произведения других художников (в особенности Фреля, Беркхейде или Боурсе) принимались за работы Вермеера и ошибочно приписыва-

⁶ См. том III глава 33 – примечание автора.



Ян Стен

«Утренний туалет», фрагмент
(1663, дерево, масло
Королевская коллекция,
Букингемский дворец,
Лондон, Великобритания)

лись ему. Все это показывает слепоту прежних маршанов, аукционистов и знатоков, поскольку между Вермеером и остальной массой «подлинных» голландцев лежит качественная пропасть. Давайте сравним двух дам из Дрезденской галереи (см. ниже и след. стр.), вроде бы одинаковых, поскольку каждую из них левой рукой обнимает пьяный мужик – у Вермеера и Габриеля Метсю... Ну как, нужно что-то еще говорить?

Вермеер не был тематическим (а лишь частично – техническим) изобретателем. Образцом для него были коллеги-конкуренты (де Хох,

ван Мирис и др.); правда, он адаптировал их трактовку «женщин в интерьере». Что давало упомянутую «идентичность», на самом деле являвшуюся лишь некоторым (смысловым и композиционным) сходством, в то время как в эстетическом плане сцены Вермеера отличались от прочих как воскресенье – от будней. У де Хоха (которого дилетанты до нынешнего дня – и весьма часто – путают с Вермеером), Стена и остальных «спецов по интерьерам» видны краски и геометрия (перспектива), у Вермеера – свет и пространство. У них женские фигуры – это вешалки для костюмов; у него – это самки. У них бал правит ста-



Габриель Метсю

«Ужинающая пара» или «Автопортрет с женой»,
фрагмент
(1661, холст, масло
Дрезденская галерея, Германия)

рательность кисти и простодушная детальность или топорность, или тривиальность, у него – поэзия мечтаний и мифическая тишина. Им интересны жанровые сценки и интерьер комнаты; ему – разновидность атмосферы и интерьер души. Они воспроизводят реальность, он – чарами создает действительность надреальную. И непонятно, как можно путать такие крайности?! Среди различных голландских «баб в интерьере», которых сотнями и тысячами плодили современники Вермеера, только одна картина – исключение, подтверждающее правило – берлинский **«Концерт»** alias **«Женщина, играющая на виолончели»** Терборха (см. след. стр.) обладает классом Вермеера или скажем – близко приближается к нему.

Он был лучше не только своих современников. Сколько же художников в течение столетий изображали шьющих, вышивающих, вяжущих женщин, но **«Кружевница»** Вермеера (см. стр. 108) превосходит всех, буквально деклассирует, сама же она – *"hors de concours"* (несравненная, не имеющая конкурентов). Альбер Бланкерт объяснял ее триумф следующим замечанием: *«Редко когда в истории искусств кто-либо смог столь совершенно передать абсолютную концентрацию человека, занятого своим трудом, как это сделал Вермеер на этой маленькой картинке. А достиг он этого таким выбором точки зрения на модель, что все внимание зрителя собирается только лишь на лице и ладонях девушки, все же окружение, которое могло бы это внимание распылить, отвращая от ее спокойного занятия, было удалено за рамки изображения»* (1975). Прав то он прав, но объяснения Бланкерта явно недостаточны, поскольку величие **«Кружевницы»** необходимо мерить и техникой Вермеера, которая впоследствии так увлекала импрессионистов и историков-профессионалов.

И вот мы дошли до техники мастера из Делфта. Если (как я уже упоминал) для дилетанта или архивариуса Вермееру будут близки Стен, де Хох, Метсю e tutti quanti, то художник скорее сочтет близкими Вермееру Шардена, Веласкеса или позднего Тициана, поскольку настоящего артиста не оценивают темами, фабулами, стилистическими категориями, а мастерством, техникой, vulgo: признаками *«чисто художественными»* tout



Ян Вермеер ван Делфт
«Сводня»
(1656,
холст, масло; 143х130
Дрезденская галерея, Германия)



Герард Терборх «Концерт»
(~1675, дерево, масло; 56х44
Берлинская картинная галерея,
Германия)

court. Техника Вермеера поражает своей современностью, достойной конца XIX столетия, и виртуозным разнообразием; Плитцш так говорил о ней: «Да это же практически избыток изумительной техники».

Рисунков Вермеера мы не знаем, быть может, он вообще не любил рисовать. Подготовительный эскиз композиции он наносил на холст или доску мелом, после чего зарисовывал кадр фрагментами, применяя грунты и подмалевки различного рода – голубые, зеленые, красные, светло-коричневые и т.д. Именно – не разного рода на различных холстах или досках, но разного рода – в одном произведении; одним словом, грунты и подмалевки Вермеера были многоцветными, что давало ему возможность получать задуманные рафинированные тона. А это означает, что хотя его композиционные эскизы и были небрежными – сами композиции были заранее очень тщательно продуманы. Последующая работа Вермеера тоже была тщательной, буквально педантичной. Он рисовал *"de premier coup"* (дословно: с первого удара), то есть – сразу краской, что вовсе не означает поспешности. Писал он старательно, наслаждаясь мелочами, изменяя их, ему было далеко до импровизационной спонтанности Хальса. А как он хулиганствовал с фактурами!

Волшебность фактур Вермеера измеряется их (снова-таки!) разнородностью. Поверхности его картин по-нидерландски «эмалированные», это нечто вроде «фарфоровой» глади произведений ван Эйка, но никогда они не прилизаны, никогда это не однородная, скучная заливка поздних работ Энгра. Богатство фактур мастера из Делфта простирается от жирной пористости импасто до изящества капризных лессировок, включая самые различные способы наложения пигмента, даже пуантилистический. Ничего удивительного, что Вермеер



Ян Вермеер ван Делфт «Урок музыки»

(1662/65, холст, масло; 73,5х64,2

Королевская коллекция, Букингемский дворец, Лондон, Великобритания)

достигал несравненной, крайне сложной для других голландских мастеров материальности изображаемых тел. Зернистость хлебного мякиша, мохнатая шерстистость занавеси или ковра, сочная пухлость плода, блеск медного котелка etc.; все они присутствуют на его картинах и сравнимы с материальностью, которой достигал Шарден.

Столь же чудесна и палитра Вермеера. Даже весьма сдержанный в похвалах суперзнаток нидерландцев, Макс Фридландер, сравнивая кудесника из Делфта со всей бандой его серьезных конкурентов (де Хох, Стен et consortes), называл его «*колибри среди воробьев*». Мы же наблюдаем у художника богатейшую хроматическую шкалу, от интенсивных чистых цветов до самых деликатных четверть-тонов. Мы видим резко контрастирующие и в то же время феноменально сочетаемые холодные и теплые тона. Мы видим мелодичные и симфоничные модуляции красок. Все вместе – это замечательная цветовая музыкальность, которая способна выдержать сравнение с музыкальностью венецианских кистей (Веронезе, Джорджоне или Тициана). Знаменитый немецкий историк искусств, Рихард Хаманн, писал о Вермеере: «Словно музыкант он улавливает слухом разнородность и летучесть тонов, словно музыкант, наслаждается теми различиями цветов и тонкими букетами красок, их



Ян Вермеер ван Делфт «Молочница»

(1658/60, холст, масло; 45,5x41

Рейксмузеум, Амстердам, Голландия)

субтильным соотношением, гармонией, неожиданным разделением и повторным схождением». Благодаря этой музыкальности, слова Эжена Делакруа о **«Женщине, наливающей молоко»** (см. выше) *vel* **«Молочнице»**: *«Пир для глаз!»* – можно отнести ко всей живописи Вермеера.

Но основным медиумом Вермеера был не цвет, а свет. Живопись Делфтца является колористической, поскольку она работает светом, *vulgo*: вся эта чудная красочная палитра управляется светами – в них она купается, в них черпает свою околдовывающую силу, именно они дают ей нюансы, они гасят палитру или разжигают, это они дирижируют *"chiaroscuro"*, рожают мягкие *"sfumato"* или более резкие сочетания валёров. Контур

меера никогда не режут глаз, никогда не достигают графической остроты бритвы, поскольку свет эти контуры деликатно размывает. Говоря иначе: рисунок был заменен светом или отсутствием света (тенью), которые безошибочно создаются цветом. Тенебризм здесь исключен. Вермеер заливает свои сцены дневным светом столь же гениально, как Рембрандт свои – ночным. Заливает? Скорее – ласкает; осматривая каждый предмет у Вермеера, мы буквально чувствуем эту ласку кисточек во время работы; или даже больше – ласку световых лучей, как будто бы рисовал не сам художник, а именно свет. Словно у импрессионистов.

Вермеера не считают непосредственным предшественником импрессионизма, скорее – его отдаленным предвестником. Импрессионисты Вермеера любили и отмечали его свет или палитру (например, Писарро), а иногда – и композицию (например, Ренуар). В отношении связи между импрессионистами и Вермеером до сих идут сражения, *exemplum* польский импрессионист Юзеф Панкевич: *«Вермеер, растворяющий в свете материальность изображаемых им предметов тоже мог бы считаться (наряду с Веласкесом) предшественником импрессионистов»* (1935). В отношении импрессионистов – споры ведутся в общем смысле, благодаря роли света; а вот относительно пуантилистов, тут все более конкретно и детально – благодаря часто применяемым художником точечным мазкам (но служащим совершенно иной цели, чем «растр» пуантилистов). Те маленькие точки Вермеера – сияющие «жемчужинки», напоминающие посеребренные капельки росы – служили ему для изображения вибрации света или пористости материала. «Пуантилистические» концерты Вермеера мы можем наблюдать в **«Молочнице»** или же в **«Виде Делфта»**. Некоторые объясняют их тем, что мастер использовал оптическую камеру. Джон Нэш: *«Уже ранее предполагалось, что капельные источники света, украшающие у Вермеера затененные фрагменты картин – это эффект, чуждый естественному восприятию человеческого глаза, но его можно наблюдать благодаря "camera obscura", поскольку световые рефлекс в местах, находящихся за пределами линии фокуса, образуют так называемую зону нерезкости»* (1991).

Величие не являвшегося предвестником импрессионизма Вермеера легко заметить, если сравнить его с другим гениальным «предвестником» – Веласкесом. Свет и настроение были ухвачены в **«Виде Делфта»** гораздо лучше, чем у Веласкеса в двух его знаменитых «предимпрессионистских» изображениях сада резиденции Медичи (см. стр. 103). Альберт Бланкерт: *«Вид Делфта», благодаря совершенным световым валёрам, часто сравнивали с полотнами импрессионистов. Тем не менее, если посмотреть с другой стороны, его так же можно сравнивать со скрупулезно точными в мелочах видами городов голландских живописцев ведут конца семнадцатого и всего восемнадцатого века. (...) То есть он является одновременно и «импрессией света», и реалистической ведущей. Это два подхода к реальности, которые последующие художники полностью разведут в стороны, здесь соединенные в брачную пару гениальным и непревзойденным нигде и никем образом»* (1975).



Ян Вермеер ван Делфт
«Молочница», фрагмент



Ян Вермеер ван Делфт
«Офицер и смеющаяся
девушка»
(1657/58,
холст, масло; 50,5х46
Собрание Фрика,
Нью-Йорк, США)

«Два подхода к реальности». Я уже говорил – Вермеер был реалистом, натурализм которого перерождался в сверх-реальность. Сознательно или совершенно случайно? Юзеф Панкевич считал голландца фотографом, не способным получить фотографически точного изображения: *«Этот человек желал изображать то, что видит фотографический объектив, но практически каждая его картина имеет те или иные места, которые невозможно считать точным отображением (...) В холстах Вермеера чувствуется стремление к абсолютной объективизации, которая, однако, остается недостижимой, несмотря на исключительную организованность художника»*. Фотографический аппарат был здесь очень метко использован в качестве метафоры, поскольку Вермеер пользовался оптической темной комнатой, в то время очень модной среди голландских мастеров.

Человеческий глаз, словно линза фотоаппарата – видит только свет. Вермееру этот факт открыла именно *"camera obscura"*, потому-то он и применял ее для рисования одним только светом, который выражается цветами различной интенсивности. А так же для более точного расположения фигур и контроля за правильностью перспективных сокращений, но тут «темная комната» грозила промахами, что видно, хотя бы, на картине **«Офицер и смеющаяся девушка»** (см. выше), где слишком большая разница в масштабах представителя мужского пола и представительницы пола женского сильно раздражает. Современные комментаторы любят подчеркивать, что современность подходов Вермеера – это заслуга используемых им оптических игрушек. Мачей Монкевич: *«Сила воздействия картин Вермеера на современных ему зрителей кроется в сознательном применении наблюдений, вынесенных из пользования различными оптическими приспособлениями, такими как выпуклые зеркала или «камера обскура», что приближает его способ видения действительности к опыту людей, воспитанных и вращающихся в мире фотографии, кино и телевидения»* (1994).



Принцип действия "camera obscura"

В.Н. Лазарев: *«Камера обскура» подталкивала художников к натуралистическому копированию реалий, но Вермеер сумел избежать опасностей натурализма»* (1974). Словно икота возвращается вопрос, который я задаю себе снова и снова: желал избежать или избежал лишь благодаря удаче? Невольно или сознательно был он реалистом, столь сильно над-реальным? Что-то мне подсказывает, что тот факт, что *«практически каждая его картина имеет те или иные места, которые невозможно считать точным отображением»* (Ю. Панкевич), является – вопреки мнению автора цитаты – сознательным замыслом гения. Панораму Делфта считали точной живописной «фотографией», пока не было выявлено, что мастер жонглировал элементами панорамы с искусством опытного престижжигитатора, которому наплевать на аутентичность, выстраивая, скорее, над-аутентичность, видение, скорее убеждающее, чем реальное. Не случайно и то, что все жанровые сцены Вермеера – совершенно по-иному, чем аналогичные сцены его коллег – излучают вечность.

«Вот так безвозвратно проходит минута жизни, – говорил Поль Сезанн. – Напиши ее такой, какой она есть». Вермеер именно это и делал. Словно фотограф, выжидающий, чтобы ухватить мимолетное мгновение (какой-то жест, улыбку, взгляд или гримасу, нечто неуловимое и совершенно обыденное), он улавливал его кистью, словно объективом, а когда откладывал кисть, оказывалось, что он подвесил в бесконечности пылинку времени. Оказывалось – что он изобразил вечность. Так мог ли такой поэт, такой фокусник, оперирующий настроениями, словно Хронос, придающий материи волшебное достоинство и прелесть, а людям – бессмертие, переносивший свою модель из настоящего (да и какого угодно другого) времени – в вечность, мог ли он хоть что-либо делать случайно? Эти девушки вечно будут читать письма, изучать себя в зеркалах, ласкать струны или клавиши инструментов – они вне времени. И я должен поверить в то, будто бы в этом не было воли и гениальности Вермеера?



Ян Вермеер ван Делфт «Астроном»
(около 1668, холст, масло; 50х45
Лувр, Париж, Франция)

Его называют: «Сфинкс из Делфта». Первым назвал его так Тор-Бюргер, но он имел в виду трудности с атрибутикой, а сегодня это определение относится к величию трактовок Вермеера. Панкевич: «Тайна искусства Вермеера» (1935). Витц: «Что у Вермеера в середине?» (1972). Витц (польский график и художественный критик) спрашивал, как можно описать «ту тишину, которую мы находим в его картинах, тот блеск, свет, все то, что по сути своей является над-чувственным, но что представляет суть его искусства, его живописи?». И правда, тишина, исходящая из каждого предмета мебели, кувшина, ковра, из каждой комнаты и каждой дамы Вермеера, представляет собой волшебный атрибут его искусства, наряду с поэзией, вечностью и светом, которые – в сумме – являются одним и тем же: единой, неразделимой магией.





Ян Вермеер ван Делфт
«Девушка с письмом» (Женщина, читающая письмо перед окном)

1657/60, холст, масло; 83х64,5
Дрезденская галерея, Германия

Каталоги дрезденской галереи саксонских электоров считали картину (приобретенную в 1742 году в Париже для Августа III) анонимным произведением круга Рембрандта (1753 – *«манера Рембрандта»*, 1765 – *«школа Рембрандта»*), или даже прямо приписывали ее Рембрандту (1754, 1782). Еще ее принимали за произведение Говерта Флинка (1783) или Питера де Хоха (1826, 1856). Окончательно, как работа Вермеера, картина была атрибутирована Г.Ф. Ваагеном в 1858 году.

Похоже, это еще «юношеская» работа мастера из Делфта, но уже лишенная слабостей (например, в плане светотеней) его дебютов; в ней мы уже видим черты Вермеера зрелого. Рентген показал, что холст переписывался, а некоторые исследователи (exemplum, Джон Нэш, 1991) принимают эти перерисовки за *«еще явную техническую незрелость»*. Вермеер немного обновил детали (к примеру, расположение ладони и рукава героини), изменил положение модели (на первоначальной версии она была повернута спиной к зрителям, потому-то в оконном стекле мы видим практически прямое отражение) и зарисовал картину, висевшую на стене над головой девушки. Уже завершенную фактуру **«Читающей письмо»** он покрыл светлыми точечками (капельками), чтобы оживить платье и прическу модели, а также коврик на столешнице и фрукты (яблоки и персики). Если мы верно датировем творчество Вермеера, тогда дрезденский шедевр – это хронологически первый пример той самой «пуантилистской» техники Вермеера, то есть методики окропления готовых фактур малюсенькими пятнышками чистой (в основном, белой или желтой) краски, сияющей, словно жемчуг, слезы или роса.

Помимо «пуантилизма», мы видим здесь и другие постоянные трюки гения из Делфта. Возьмем хотя бы типичный для него барьер первого плана (стол, с небрежно брошенным ковром и миской с фруктами), которым он так часто отгораживал своих героинь от зрителей; на дрезденской картине этот барьер дополнительно укреплен тяжелой занавесью правого фланга. Говорят, будто бы он *«выстраивал сцены, из которых исключал зрителей, создавая*



Эдгар Дега «Женщина у окна»

(1875/78, холст, масло; 62х46

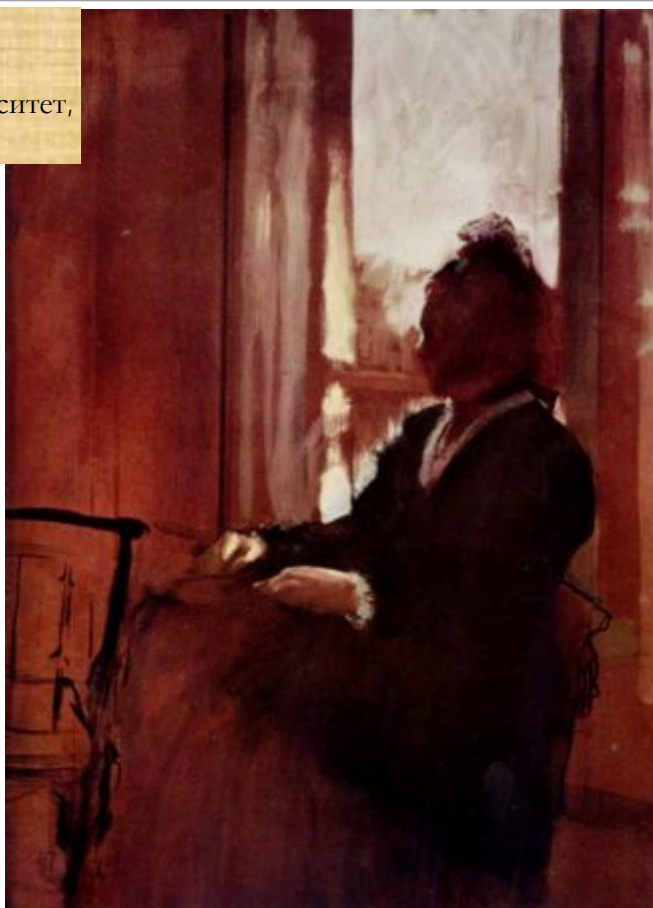
Институт искусств Курто/Лондонский университет,
Великобритания)

таинственный эффект дистанции, непреодолимой границы» (Кристин Дюпарк). Можно еще говорить и о «замене Вермеером линейной перспективы перспективой масштабов» (Д. Нэш), то есть о постоянном выставлении им на переднем плане крупных (иногда очень даже крупных) предметов, чтобы создать впечатление, будто бы предметы второго плана находятся на еще большем расстоянии, ergo: для построения таким образом пространственной глубины. Другой испытанный «номер» Вермеера – это игры геометрией. Здесь игре горизонталей и вертикалей по краям, противопоставлены центральные округлости женского силуэта и эллипс блюда с кружками фруктов.

А хроматика – вообще нетипична. Это единственный холст Вермеер с доминирующим зеленым (зеленовато-желтым и зеленовато-жемчужным) тоном. Хотелось бы сказать: золотисто-зеленая поэзия с прибавлением красной лирики (оконная штора) и лирики красно-синей (ковровая накидка стола плюс парочка рефлексов на фрамуге). Что ни говори – поэзия. Пускай себе некоторые пишут, как немец Э. Пельтцер, что Вермеер это «не поэт, а глаз» (1905), делая из голландца холодного фотографа, считая его скорее, фотографическим объективом, чем гением, но они ужасно ошибаются. Другой немец, Герхард В. Менцель, комментируя дрезденскую «Читающую письмо», говорит: «Обыденное чтение письма Вермеер вознес в сферы поэзии» (1977). Да еще какой поэзии!

Какой? Ответ таков: очень сложной. Ведь представить кистью интимность, это штука чертовски трудная. А главным героем дрезденского шедевра является (помимо света) как раз интимность. Интимность, замкнутая в тесном пространстве между оконной фрамугой, занавеской, стеной и столом (но пустота высокой стены создает свободное пространство вокруг женщины). Интимность на первый взгляд театральная (висящая на горизонтальном стержне занавеска походит на театральный занавес), и все же глубокая. Письмо женщине автоматически равняется глубокой интимности, очень интимной беседе с самкой, и эту глубинную интимность молчаливого диалога Вермеер смог безошибочно передать. Так что Мальро может сколько угодно бредить будто бы «Вермеер не был мастером интимности», но фактов своей болтовней он никак не опровергнет.

Легионы голландцев и фламандцев рисовали одинокую даму, читающую корреспонденцию (этот мотив был в числе наиболее популярных), и все это картинки только жанровые или только декоративные. Один лишь Вермеер представил интимность, изобразив точно то же самое, что и остальные: в самой обычной комнате он поставил самую обычную девушку, читающую самое обычное письмо от какого-то типа. Только те, остальные, чар не знали. А нужны именно чары, чтобы воссоздать концентрацию женщины, столь громадную, как здесь или в «Кружевнице». Столь необыкновенной собранности женщины внутри себя самой, в мозгу, в сердце – впоследствии смог достичь разве что только Дега своей чудесной «Женщиной у окна» (см. выше).



То, что такого уровня достичь очень и очень сложно, показывает творение рифмоплета с берегов Вислы, Тадеуша Кубяка, посвященный дрезденскому шедевру – стих «**Читающая письмо Вермеера**» (1973). Стихотворение даже и ничего, но класс его, по сравнению с классом самого образца, не ахти:

«Кто она?

*Мать, жена,
читающая письмо?
Любовница, удрученная
грехом несправедливой любви?*

*Это восхождение или уже закат
дня – или свечи зажигать пора?
Женщина всматривается так,
что могла бы
читать в темноте.*

Кто он?

И пишет откуда?

*Перебрасывает парус?
Или же осаждаёт чей-то кошелек
либо неприступную крепость?*

Он.

Мореход?

Купец?

Рыцарь?

Заострив ножом

перо кроткой гусыни,

нацелился прямо в сердце...»

Гусыня Вермеера (предполагается, что моделью, причем постоянной, была жена Вермеера, Катарина Болнес) не уродлива, но и красавицей ее назвать нельзя. Но нам она нравится, будто какая-то модель из журнала. Великий Делакура говорил: «Женщины нравятся нам не только лишь благодаря правильности черт; бывает, что их черты лица безупречны, но никакого впечатления они не производят. Прелесть, заставляющая нас их любить, кроется в тысячах секретов. Впрочем, слово «прелесть» все объясняет». Это правда – женщины восхищают нас не только правильностью своих черт. Они способны восхищать, благодаря умению чьей-то кисти. Или благодаря виртуозности чьего-то резца. Или же, благодаря полету чьего-либо или собственного пера. Дрезденская дама напоминает мне милую девушку из Кракова, которую я знал несколько лет, и с которой пришлось недавно распрощаться. В прощальном письме я просил, чтобы и она тоже перестала мне писать, поскольку теперь я уже не отвечу ни на какое из ее писем. Тем не менее, перед самым Рождеством, она прислала мне письмо, такое же красивое, как и она сама, объяснив, что делает это ради самой себя, поскольку знает, что ответа уже не дожидается. А закончила

письмо она просто божественным предложением: «Ведь улицы с односторонним движением тоже нужны...».

И сколько же улиц с односторонним движением для женщин остаются односторонними навечно? На практике, похоже, не так уж и много. В мечтах – они не остаются односторонними никогда. Читающая письмо девушка Вермеера уже понимает то, что на пути ее сердца впереди – развилка и символом этого раздвоения мастер из Делфта сделал отражение своей героини в стекле. Нерезкий призрак лица – это тень другой жизни, видение, которое, обычно, вызывают Мефистофели. А эта ком ната – это типичная мещанская «золотая клетка» (даже если моделью была жена художника, вывод будет тем же самым – Фридрих посадил свою жену-модель в еще более тесную «клетку»). В другой раз упомянутое здесь раздвоение Вермеер представил зеркальным отражением молоденькой девушки («Урок музыки»). Еще



Ян Вермеер ван Делфт
«Женщина в голубом, читающая
письмо»

(1662/65, холст, масло; 46,5х39
 Рейксмюзеум, Амстердам, Голландия)



Габриель Метсю
«Женщина, читающая письмо»
 (1665/67, холст, масло; 52,5х40,6
 Национальная галерея Ирландии,
 Дублин)
 Коллекция А. Бейта

одним символом был Эрос – Амур – Купидон, подвешиваемый художника в качестве настенной картинки над головами женщин, о чем я уже упоминал, но сам вопрос гораздо более сложен.

Голландские *"interieurstukken"* представляли интерьеры, где стены увешаны картинами, поскольку тогда в каждом голландском доме (не исключая крестьянских хижин) было полно картин. И эти *«картины в картинах»* функционировали в качестве символических девизов, они становились предложениями для художественных метафор, символами, несущими нам зашифрованное послание. Женщинам, читающим письмо вешали за спиной морской пейзаж или карту антиподов (см. выше), давая нам понять, что письмо

пришло от мужа моряка или моряка-любовника. Всего лишь двухмиллионный голландский народ располагал гигантским флотом; десятки тысяч голландцев плавали по всем морям и океанам земного шара, что объясняет, почему женщины, пишущие или читающие письма стали одним из ведущих мотивов голландского искусства, в то время как где-то еще этот мотив никакого значения не имел. Но морской пейзаж Вермеер повесил над своей моделью всего лишь раз («**Любовное письмо**»⁷, Амстердам, Рейксмузеум), в то время как Купидона – целых четыре раза, но мы видим всего лишь трех, поскольку четвертого Амура художник замалевал.

Три упомянутые выше картины, это «**Прерванный урок музыки**» (Нью-Йорк, Собрание Фрика), «**Спящая девушка**» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и «**Женщина, стоящая у вёрджинела**» (см. стр. 255). Исследователи утверждают, что Вермеер либо копировал, либо пастишествовал картины Сезара ван Эвердингена, для которого иконографическим образцом были эмблематические гравюры из книги Оттона ван Веена "**Amorum Emblemata**" (Антверпен, 1608). На одной из таких эмблем Купидон топчет ногой театральную маску, и изображение сопровождается эпиграфом, говорящим, что любовь требует откровенности, а не обмана (как раз такую маску под стопой Эроса мы видим на «**Спящей девушке**» Вермеера), на другой – Амур держит листок с номером «1», что сопровождается словами, что любящие обязаны сосредотачиваться на одной любви, а не искать многих партнеров (как раз такой листок с единицей мы видим на «**Прерванном уроке музыки**» и на «**Женщине, стоящей у вёрджинела**»). То есть, данные эмблемы символизируют верность чувств. Тогда, почему женщинам Вермеера приписывают грешные мысли? Из-за того, что он утверждал благородные постулаты, а не приземленные реалии? Или это он так над ними издевался? Впрочем, у него ничто не является таким простым и прямым, как стрела Эроса. Артур К. Уилок Младший: «*Даже когда нам известно, что означает картина с Купидоном на стенке вермееровского интерьера, точная связь между этой картиной и моделью художника нам до конца не ясна. Вермеер играл символикой весьма странным образом...*» (1985). Вот так.

Много говорит (мне много говорит) тот факт, что для дрезденской дамы, читающей письмо, Вермеер тоже нарисовал Купидона над головой, но потом его ликвидировал, полностью зарисовав. Для того, чтобы улучшить композицию? Или для того, чтобы уточнить констатацию факта? К этой теме мы еще вернется при рассмотрении следующего холста гения из Делфта.



⁷ См. том III глава 33 – примечание автора.



Ян Вермеер ван Делфт «Женщина с весами»

1662/65, холст, масло; 42,5х38

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США

Коллекция Джозефа Э. Уиденера

Еще в 1826 году баварцы приписывали этот шедевр Габриелю Метсю, но уже тогда большинство знатоков не имели никаких сомнений, что создал его Вермеер.

Сегодняшних сомнений относительно «Женщины с весами» существует множество, от предназначения холста до символического содержания живописного изображения. Он должен был оказаться в «*кассете*» (что нам известно, благодаря аукционной заметке 1696 года), но вот в какой «*кассете*»? Здесь два варианта: либо это была так называемая "*perspectieffcast*", то есть – «*перспективная кассета*», очень модная у художников Делфта эпохи Вермеера (небольшие по размеру картины вставляли в ящички с оптическими устройствами, и зритель, заглядывая внутрь через небольшое отверстие, получал иллюзию глубины, то есть, усиленную иллюзию глубины; это была своеобразная антипатия нынешних шлемов виртуальной реальности и трехмерной голографии); или же картина предназначалась только лишь для "*kastje*", плоской коробочки, защищающей изображение от пыли, солнечного света и механических повреждений, например, царапин. Еще один вопрос: писал ли Вермеер «Женщину с весами», используя так называемый «*батутный подрамник*» (холст не прибивался к рейкам подрамника, а растягивался между ними на шнурах)? Похоже, такое приспособление он применял регулярно, о чем вроде бы свидетельствует тот факт, что он всегда зарисовывал края холстов, (при закреплении на обычном подрамнике, края холста «окутывают» рамки и остаются незарисованными).

В довольно темной комнате у стола находится женщина с незавязанным под подбородком чепчиком, в душегрейке, облицованной белым (горностаевым?) мехом. В руках у нее ручные ювелирные весы. В положении ли она? Кажется, что да. Нанетт Соломен посчитала (1993) беременность основным мотивом картины. Быть может, это беременная жена Вермеера, Катарина, которая все время находилась в положении. В том, что мы видим здесь беременную женщину, первыми усомнились Ричард Карсенс и Мерилен Патчер (1971), с чем согласились многие историки, хотя и не все. Те, кто не согласен с представленным выше тезисом (например, знаменитый специалист по Вермееру Альберт Бланкерт), заявляют, что в старых Нидерландах торчащий женский живот считался шиком, так что под него подстраивали дамскую моду (уже созданная на двести с лишним лет ранее «Женитьба Арнольфини»⁸ ван Эйка вызвала аналогичные споры в отношении предполагаемой беременности избранницы жениха).

⁸ См. том I глава 5 – примечание автора.



Жан Бельгамбе «Страшный суд»
центральная часть триптиха
(1520/25, дерево, масло и темпера; 222x178
Берлинская картинная галерея, Германия)

Сходятся исследователи в феноменальности эстетики картины. Даже если она и не была предназначена для волшебной коробочки *«перспективной кассеты»*, холст сам по себе является волшебством. Магическое равновесие темноты и света плюс волшебные чары красок доказывают гениальность Вермеера. По поводу же всех остальных проблем (в особенности, содержательно-символических) мудрецы продолжают спорить, хотя им уже не нужно спорить в отношении драгоценностей, которые женщина взвешивает. Ранее считалось, что она взвешивает золото или жемчуг, поэтому в течение сотен лет картину называли: **«Женщина, взвешивающая жемчуг»** или **«Женщина, взвешивающая золото»**. Микроскоп Артура Уилока рассмотрел (1977), что чашки весов пусты, что вовсе не противоречит старым названиям, поскольку золото с жемчугом лежат на столешнице, женщина же, возможно, показана в тот самый момент, когда она проверяет весы перед началом взвешивания.

Я смогу припомнить не много специалистов, кто бы утверждал, что это банальная жанровая сценка – *«женщина в интерьере»*. Все доискиваются здесь какого-то глубинного смысла, метафорических посланий, символических шифровок. Провоцирует к этому, среди прочего, картина, висящая у женщины за спиной – **«Страшный суд»** нидерландского типа, который мог быть собственностью Вермеера или предметом его коммерческой деятельности (он занимался торговлей предметами искусства). Л. Голдшейдер предполагает, что это *«поздняя версия знаменитой композиции Жана Бельгамбе»* (см. пред. стр.); П.Й.Й. ван Тиель утверждает, что это произведение Якоба де Бакера (де Бакер, ученик Франса Флориса, специализировался на сценах Страшного суда). Но чья бы картина не была изображена Вермеером, параллель напрашивается сама собой: за спиной женщины, взвешивающей мирские ценности (*«суетность»*), Господь судит грешников, то есть: Он тоже взвешивает (оценивает) их грехи. Давайте вспомним знаменитые нидерландские **«Страшные суды»** (ван дер Вейдена или Мемлинга⁹), на которых весы для взвешивания людских душ и поступков играли первостепенную роль. Поднятые руки Судьи (Христа) на картине за спиной женщины – это явное отражение (эхо) рычагов ее весов и *vice versa*, что обязано провоцировать на поиски метафорических связей.

Раз уж мы упоминаем Христа – давайте начнем с религиозных интерпретаций. Представители всех направлений христианства рассматривают **«Женщину с весами»** по-своему. Среди католических интерпретаций преобладает тезис, представляющий модель Вермеера символом Пресвятой Девы Марии (Кимберли Джонс 1989; Эжен Р. Куннар 1990; и др.). Луч, просачивающийся из окна, между стенкой и шторой, падает на выпирающий (беременный?) живот героини, что искушает некоторых католических интерпретаторов связать вермееровское изображение с Благовещением. Впрочем, тогда лежащий перед женщиной жемчуг символизировал бы Спасение и чистоту Богородицы. Одновременно они символизировали бы и Ее Сына – в средневековых христианских текстах *«драгоценная жемчужина небесная»* (о ней Христос говорил слушающим его с лодки, о чем свидетельствует евангелист Матфей (XIII, 46), фигурирует как отображение *«света, которым есть Господь»*. Все это замечательно, но только жемчуг был еще и символом наглости и гордыни. В **«Деянии восьмом»** (**«Деяния святого Фомы»**) мы читаем, что жемчужину в колодце охраняет дракон. Для гностиков жемчужина была символом души, слишком увлеченной материей, но тоскующей по свету. Китайские народные верования говорят, будто бы женщина забеременеет, когда проглотит падающую с неба *«лунную жемчужину»*. Голубые жемчужины служат амулетами на всех побережьях Средиземного моря. Et cetera – символика жемчуга настолько богата, что позволяет использовать совершенно противоположные интерпретации.

А символика весов? Она точно так же богата. И интерпретировались весы различным образом. К примеру, Херберт Рудольф посчитал (1938) модель персонификацией Тщеславия (Vanitas). Айвен Гаскелл (Гаскилл), опираясь на голландское издание (1644) знаменитого труда Чезаре Рипы **«Иконология»**, утверждал (1984), будто бы женщина, держащая весы – это персонификация Истины. Другие, тоже черпая идеи из **«Иконологии»**, заверяли нас,

⁹ См. том I глава 6 – примечание автора.



Питер де Хох
«Женщина,
взвешивающая золото»
(1661/65,
холст, масло; 61х53
Берлинская картинная
галерея, Германия)

будто бы это Справедливость. Еще кто-то – будто бы это Умеренность («*обдумай поступки свои!*»). Обсуждались предположения, что речь идет о нерешительности, обдумывающей судьбу плода, который носит женщина. Наиболее прозаические интерпретации говорят о том, что эта жанровая сценка, пастишествующая старейшему художественному мотиву ростовщика, взвешивающего драгоценности на ручных весах.

Нам известна аналогичная по содержанию сцена Питера де Хоха (см. выше). Мы знаем, что между этими двумя картинами существует очень тесная зависимость влияний – один господин художник свистнул у другого господина художника фабулу. Но мы не знаем: то ли Вермеер у де Хоха, то ли де Хох у Вермеера (оба холста появились на свет приблизительно в одно время). Нам известно лишь одно – почему рядом с вариантом Вермеера картина де Хоха тускнеет, словно пластмассовая пуговка по сравнению с изумрудом. Женщина де Хоха стоит в комнате и держит весы, на которых взвешивает золото – и все. Нет в ней никакой поэзии, никакой тайны, атмосфера мертва, сама же тетка пустая, плоская и театральная в самом оскорбительном смысле этого слова. Кадр Вермеера – вроде бы очень похожий (исключая детали) – совершенно отличен, богат, пульсирует множеством значений. Мы чувствуем страшное напряжение между неподвижностью и подавляемой эмоцией, настроение беспокойства, здесь видна психологическая глубина, загадка, дилемма, возможно – даже боль. Сколько же поэзии в этом сонном полумраке, где приглушенный свет размывает контуры, смягчая объемы и гармонизируя палитру. Сама сцена наполовину сказочная, наполовину трагическая – какая-то драма разыгрывается в

женском мозгу, в этой тишине, в беззвучной буре, само же действие взвешивания обладает натурой квази-шекспировской, экзистенциальной. Гораздо раньше, чем микроскопические исследования показали, что чашки весов не содержат ни золота, ни жемчуга – я уже знал об этом, потому и говорил своим студентам, что женщина взвешивает собственную жизнь, а не кучку драгоценных камешков.

Женщины Вермеера – это обыкновенные горожанки. Их окружает обыденная, мещанский быт. Но их же переполняет голод греха. От них исходит мечта, чтобы хоть раз решиться на бунт, на мгновение безумия, чтобы потерять голову – на то, чтобы сбежать от примерной домашней вегетации. Хоть разочек стать неприличной. Или второй раз, если мечтают повторить то чувство. Они боятся этого и желают его. Держащая весы девица Вермеера стоит vis-à-vis зеркала, то есть, речь здесь идет о самопознании. Она не боится христовой Справедливости – она рассчитывает, как будто бросая монету, какую выбрать жизнь: предыдущую или вольную? Она – не развращенная порнографией вольнодумка эпохи Рококо или эпохи **«Хастлера»**¹⁰, свободно подчиняющаяся желаниям собственного тела, нет, она – замученная фрустрациями мещанка, боящаяся своего греха как *«после того»*, так и *«перед тем»*. Сейчас она взвешивает свою судьбу. Взвешивается жизнь, взвешиваются мечты, будущее балансирует...

Рядом с весами блестит жемчужное ожерелье. Кстати, я не перечислил всех символических значений, которыми обладает жемчужина. *«Жемчужины означают слезы»*, – пишет Лессинг.



¹⁰ **Hustler** («Хастлер») — ежемесячный порнографический журнал для мужчин, издающийся в США.



Ян Вермеер ван Делфт «Портрет женщины в красной шляпе»

1664/70, дерево, масло; 23х18

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США

Коллекция Эндрю У. Меллона

Даже для Вермеера, который не любил большой формат, эта картина маленькая, почти миниатюрная. Произведение гораздо ближе к портрету, чем к жанровой сцене, что тоже не было типичным для Вермеера, хотя нью-йоркский **«Портрет молодой девушки»** (Музей Метрополитен) или гагская **«Девушка с жемчужной сережкой»** (см. след. стр.) представляют собой портреты *par excellence*. И совершенно не типичный для Вермеера материал, на котором написано изображение – доска. Когда-то считалось, что он заделал на дереве две картины, только вашингтонскую **«Девушку с флейтой»** никак не признают подлинником – сейчас ее приписывают *«кругу Вермеера»*.

Конечно же, картина могла бы называться и **«Красная шляпа»**, поскольку она эпатирует зрителя великолепнейшим красным головным убором (женской шляпой) во всей живописи белых людей (красные шляпы женщин Кранаха и Ренуара явно уступают ей лидерство). Этот же головной убор из плюша с широкой, мягкой каймой представляет собой сильнейший цветовой акцент изображения, шляпа буквально подавляет весь кадр своим алым пламенем, не без сотрудничества другого, поменьше, акцента красного тона на женских губах. Синее платье дамы и коричневые тона гобелена на фоне, хотя и занимают большую площадь – гаснут по сравнению с ярко-красным прожектором. Слово *«гаснут»* здесь несколько рискованно, ибо, говоря по правде, весь кадр представляет феноменальную, негаснущую симфонию цвета.

Типичным для Вермеера было доминирование на картине одного цветового аккорда. В **«Девушке с письмом»** (см. стр. 266) такой доминантой было зеленоватое золото (или, если уж кто желает, золотистая зелень). В **«Женщине с весами»** (см. стр. 272) – это синева, но синева необыкновенно теплая, чего мастер добился красно-коричневой грунтовкой (*notabene*, в **«Красной шляпе»** у женского платья тот же самый теплый голубой тон, благодаря тем же грунтам и подмалевку). Багряная доминанта единственной доски Вермеера очевидна для каждого. Зато не каждому дано заметить все цветовые нюансы этой картины. Хотя бы глубокий фиолетовый тон нижней части шляпы, являющийся помостом между взрывным багрянцем головного убора и синевой платья. Или зеленоватые лессировки на затененных частях лица модели, гармонирующие разнородность нескольких тонов, с помощью которых писалось лицо (красный, коричневый, оранжевый, розовый). Или тот изумительный бирюзовый блик в правом (на картине он слева) глазу женщины. Гений бликов, впрочем, дал здесь грандиозный концерт, рассыпав множество световых капелек (*vide* губы дамы и желтоватые рефлексy синего платья).

Предполагают (А. Уилок и другие), что в этот раз Вермеер выбрал дерево, а не холст в качестве основы, желая лучше передать игру бликов, видимую на полупрозрачном экране *"camera obscura"*. Мне же кажется, что данному тезису противоречит факт, что – как показал



Слева направо:

Ян Вермеер ван Делфт «Девушка с жемчужной сережкой» vel «Девушка в тюрбане», фрагмент (~1665, холст, масло; Королевская галерея Маурицхейс, Гаага, Голландия); интернет-шутка; Скарлетт Йоханссон в фильме Петера Уэббера «Девушка с жемчужной сережкой», 2003

рентген – Вермеер создал свой шедевр не на чистой загрунтованной доске, а на другой картине (портрете мужчины в шляпе неизвестного автора). Но правдой остается то, что концерт рефлексов в **«Красной шляпе»** превосходит все другие блестящие концерты художника из Делфта (быть может, за исключением **«Молочницы»**). A.D. 1964 Чарлз Сеймур с помощью фотографии доказал, что Вермеер применял *"camera obscura"* при написании этой картины. Только это вовсе не означает, что он просто перенес вид, полученный при помощи оптического устройства. Он был вдохновлен этим видом, но композицией жонглировал в соответствии с собственными идеями.

И фактурой тоже. По мнению Уилока (1985), **«Женщина в красной шляпе»** еще более *«фарфоровая»*, чем другие холсты Вермеера, поскольку пигменты распределяются на дереве более гладко, чем на шершавом холсте, что было бы правдой в данном случае, если бы не факт (снова!), что художник писал **«Красную шляпу»** на чужой картине, явно не освобожденной от импасто. Он и сам не избегал жирного, густого наложения красок. Способ ее наложения (и тональной гармонии) у Вермеера настолько современен, что близок технике и хроматическим абстракциям Сезанна и даже ван Гога. Здесь достаточно взглянуть ниже подбородка женщины, где платок-галстук смоделирован из превосходных импастиков. Зато весь кадр кажется гладким, будто эмаль.

Только большинство восхищенных зрителей – вместо того, чтобы глядеть *«ниже подбородка женщины»* – смотрит ей в глаза. Она же – смотрит в наши. И какой это взгляд! Какой он испуганный, какой настороженный, какой хитрющий (расчетливый), вроде бы и глупенький, но какой же хищный. Квази-девственная невинность пираньи! Чистой воды биология. Скрытые в тени шляпы зрачки охотятся и взвешивают. Мало кому из мастеров удалось столь гениально изобразить женский взгляд. Что напомнило мне: заканчивая предисловие к IV тому, я обещал нашим уважаемым читательницам вторую небольшую галерею женских взглядов – et voilà! Поглядите на себя (на следующем развороте), я же возвращаюсь к **«Красной шляпе»**.

Подлинность картины оспаривалась издавна. В ней сомневались или категорически ее отрицали крупные авторитеты (Гудлаугссон, ван Тинен, Суилленс, Бланкерт, Брентъенс и др.). Против того, что картину создал Вермеер, выдвигались, среди всего прочего, такие аргументы:

- ❖ Ни на одной из своих бесспорных картин Вермеер не сделал столь *«моментальный»* (хальсовский) снимок фигуры, находящейся в движении, ergo: нигде в ином месте он не создал впечатления мимолетности, поскольку всегда обездвигивал своих героев, придавая своим сценам ценность вечности, атрибут надвременного существования.

ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ



Аньоло Бронзино
«Портрет Элеоноры Толедской»
 (~1545/50, дерево, масло
 Национальная галерея,
 Прага, Чехия)



Адриан Ханнеман
«Женский портрет»
 (1653, холст, масло
 Государственный музей изобразительных искусств
 им. А.С. Пушкина, Москва, Россия)



Рогир ван дер Вейден
«Дама в чепце из белой газы»
 (~1435, дерево, масло
 Берлинская картинная галерея,
 Германия)



Жан Огюст Доминик Энгр
«Портрет Гортензии Рейсе»
 (1846, холст, масло
 Музей Фогга/Гарвардский университет,
 Кембридж, Массачусетс, США)

ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ



Александр Рослин
«Дама под вуалью»
 (1768, холст, масло
 Национальный музей, Стокгольм, Швеция)



Мари-Гийемин Бенуа
«Портрет негритянки», фрагмент
 (1800, холст, масло
 Лувр, Париж, Франция)



Джулиано Бугардини
«Женский портрет»
 (~1510, дерево, масло
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Йозеф Карл Штилер
«Портрет Амалии фон Шинтлинг»
 (1831, холст, масло
 Дворец Нимфенбург, Мюнхен, Германия)



- ❖ Все свои бесспорные картины он писал на холстах.
- ❖ Переходы между ярко освещенными и более темными частями своих картин он обозначал очень четко; здесь же они очерчены не столь выразительно.
- ❖ Головы львов, венчающие спинку стула, на котором сидит женщина, повернуты мордами к зрителю, то есть назад, а должно быть – наоборот. Сложно поверить в то, что скрупулезный и тщательный Вермеер совершил подобную ошибку; скорее всего, это больше похоже на ошибку, того, кто рисовал подделку.

Сегодня практически все обладающие репутацией исследователи без каких-либо сомнений признают авторство Вермеера; новые обширные монографии Артура К. Уилока Младшего (1985; 1995) или Джона Майкла Монтаса (1989) исключили иную кисть. Химические анализы доказывают, что «Женщина в красной шляпе» рисовалась с применением пигментов XVII столетия. Каталог парижского аукциона 1822 года очень тщательно и точно описал эту доску. Головы львов со спинки кресла повернуты к зрителям, поскольку женщина, хотя она и держит руку на этой спинке, не сидит на этом стуле, а стоит рядом с ним. И т.д., и т.п. Плюс аргумент – мой собственный и, по-моему, решающий: ну кто еще, кроме Вермеера, смог бы так написать женственность?

Сезанн рисовал женщин как яблоки или – словно яблоки. Вермеер рисовал женщин – как женщин. Яблочная женщина (румяненькая) чудесна как идея, но как изображение – по сравнению с женщинами Вермеера – все равно, что деревянный манекен. Наблюдение второе: Вермеер, по тематике чисто голландский художник, своей поэтикой (духовно) и благодаря снисходительной ласке к женщинам – совершенно французский. Есть в нем щепотка от Шардена, чуточка от Ренуара (см. ниже), и от Коро, и от Мане, и от Дега... А еще нечто от Пруста, нечто от *"l'amour courtois"* (придворной любви), а что-то от «Мулен Руж». В «Красной шляпе» – более всего. Не без причины Бланкерт, который долго отрицал подлинность этой картины, считая ее французским произведением второй половины XIX столетия (хотя формальной причиной был факт, что как раз французы XIX века феноменально подделывали голландцев XVII века). «Красная шляпа» своей эстетикой удивительным образом вписалась во французскую живопись времен импрессионизма и постимпрессионизма.

Ян Вермеер ван Делфт – это размахивающий кистью поэт и философ. Но кистью не только лишь чувственной, ласковой, но еще и кистью-скальпелем. Вермеер вскрывает женские тела, чтобы извлечь на свет женские тайны. Девушка в багряной шляпе словно жар генов – гораздо более чувственна, чем остальные модели Вермеера – ее приоткрытые губы и затуманенные глаза просят и настырно искушают. Но в них же виден тот самый, что и у других вермееровских героинь, страх, смешанный с непристойным любопытством.

Она сидит на фоне гобелена, формы которого как будто бы предвосхищают экзотические формы Гогена. Только что она вздрогнула (проснулась) и глянула в сторону, противоположную той, куда глядела секунду назад. Тем самым она утратила признак всех своих подруг, всех остальных дам Вермеера – признак недвижимой жизни мертвых натур. Но помимо него – других отличий нет. Мы



Пьер Огюст Ренуар

«Танец в Буживале», фрагмент

(1883, холст, масло)

Музей изящных искусств, Бостон, США)

слышим то же самое ускоренное биение сердца. Виски пульсируют. Дыхание щекочет губы. А в воздухе растворена или давным-давно осознанная или только что почувствованная тоска. Как тихо...



В оформлении приведен, с некоторыми изменениями, обусловленными характером данного издания, авторский состав иллюстраций.

Уважаемые читатели!

Вторую часть «Живописи белого человека» В. Лысяка редакция представляет в оформлении Второго издания. Вашему вниманию предлагается расширенный состав иллюстраций и уточненный (с учетом произошедших за 10 лет, с момента выхода Первого издания, изменений) авторский текст. Используя в оформлении этого тома некоторые новые элементы, редакция постаралась сохранить и основу прежнего, для более удобного восприятия всего издания.



Генрик Пионтковский «Портрет женщины в красном»
(~1900, дерево, масло; 26 x 19
Частное собрание)

В VI томе

«Живописи белого человека» читайте:

Глава 55. Одиночество пейзажиста (Якоб ван Рёйсдал)

Глава 56. Спокойные воды голландцев (Альберт Кейп и Виллем ван де Вельде Младший)

Глава 57. Дорога (Мейндерт Хоббема)

Глава 58. Абсолютизм, абсолютизм... (Гиацинт Риго)

Глава 59. *«Я Рококо воздвиг!»* (Жан Антуан Ватто)

Глава 60. Фехтовальщик (Алессандро Маньяско)

Глава 61. Триумфальная рококовственность (Франсуа Буше)

Глава 62. *"La veduta"* (Джованни Антонио Каналетто)

Глава 63. В блеске последних фресок (Джованни Баттиста Тьеполо)

Глава 64. *"Skizzieren!"* (Франц Антон Маульберч)

Глава 65. *«Будешь повешен!»* (Томас Гейнсборо)

Глава 66. Сентиментальная колыбельная (Жан-Батист Грёз)

Galton Smith