

Михаил Толмачев

## Мир искусства

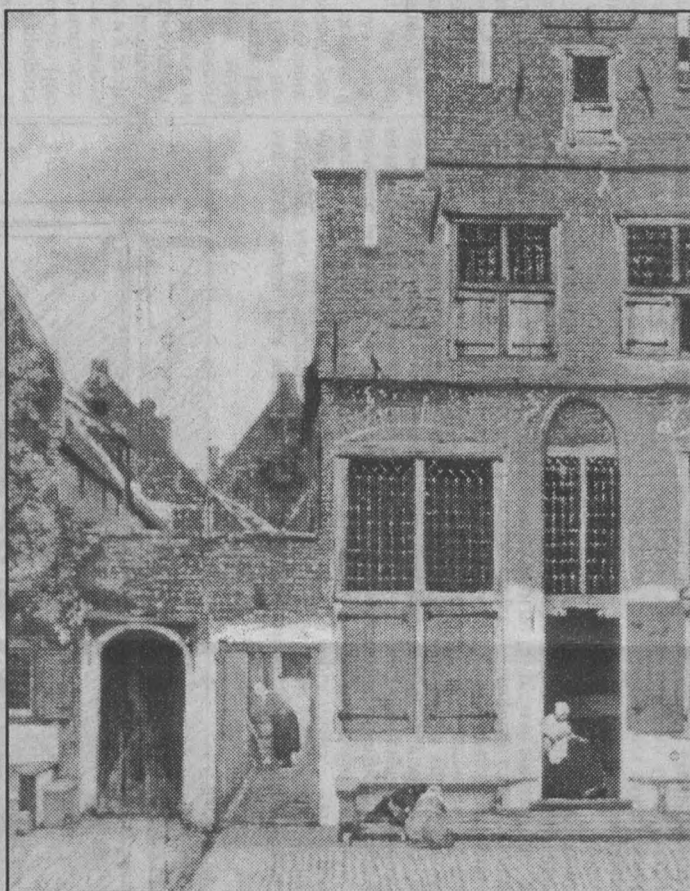
«...с трудом опознанный под этим именем — Вермеер»  
Марсель Пруст

### НОВАЯ РЕПУТАЦИЯ

**С**ЧИТАЕТСЯ, что Вермеер — подобно Эль Греко — одно из художественных открытий второй половины XIX века. 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.

Действительно, гением Вермеер стал в эстетическом сознании новейшей эпохи. Но его никогда не забывали, о чем свидетельствует история голландского и европейского собирательства, 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 (издатель-



Уличка. Ок. 1658

ность у Вермеера предельно «на-  
тюрмортизирована». И абстраги-  
рована она не менее, чем у Клода  
Лоррена: только тот сводит мно-  
гообразие мира к неким идеаль-  
ным моделям, а Вермеер сообщает  
беспримечную иллюзию до-  
стоверности готовым сюжетно-  
композиционным схемам голлан-  
дской жанровой живописи (в ка-  
талоге выставки приведены «про-  
тотипы» ряда его картин). Можно  
даже сказать, что Вермеер —  
классицист. Во всяком случае «хо-  
рошего вкуса» Версаля он не шо-  
кировал бы. Если бы Король-Со-  
лнцу вместо жанров Тенирса и  
Ван Остаде были показаны карти-  
ны Вермеера, указующий жест  
трудолюбия и слова: «Убрать отсюда  
этих урогов!» — не имели бы  
места.

### АЛЛЕГОРИЯ ВЕРЫ

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 гар-  
мония интерьеров уступают место  
прозрачному свету, четко обо-  
значающему контуры предметов и  
локальные цвета («Дама перед  
шпинетом» и «Дама за шпинетом»). Красота подходит к самой  
границе красоты, красочность  
грозит обернуться декоративиз-  
мом. К этому времени  
(1671—1674) относится такая  
странная и необычная для Верме-  
ера картина, как «Аллегория ве-

# ВЕЛИКИЙ «МАЛЫЙ ГОЛЛАНДЕЦ»

Независимая газ. - 1996 - 5 июля - с. 7

Самая громкая «выставка года» переехала из Гааги в Токио

ство и типография Ваандерс в г.  
Эволле) аккумулировал всю сум-  
му сегодняшних сведений о Вер-  
меере. Иоханнес (Иоаннис, или  
Ян) Вермеер родился в голлан-  
дском городе Делфте, располо-  
женном примерно на полпути  
между Гаагой и Роттердамом, и  
был крещен в тамошней Ниве  
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 ка-  
честве занесен в списки гильдии  
художников св. Луки. Собрав известное состояние, он покупает  
большой дом с постоялым двором  
на Рыночной площади, хотя торго-  
вую картину не бросает. После  
смерти отца Иоханнес пере-  
нимает дело, но основным его  
занятием становится живопись.

О формировании Вермеера как  
художника ничего не известно.  
Мы не знаем, кто были его учи-  
теля, где и сколько он учился, на-  
сколько был образован, выезжал  
ли когда-нибудь за пределы Ни-  
дерландов. Документы хранят по-  
ти полное молчание о контактах  
Вермеера с современными ему  
голландскими художниками.  
Молчат источники и о том, как  
были встречены в 1650-х годах  
первые шаги Вермеера на по-  
прище живописи. Но ясно, что к  
1660-м годам его известность вы-  
ходит за границы родного города:  
его посещают путешественники  
— француз Бальтазар де Монко-  
ни, который счел цены на его  
картины слишком высокими) и  
нидерландец Теддинг ван Беркхотт,  
называющий его знаменитым ху-  
дожником, «наиболее необычно и  
любительно проявившим себя в  
области перспектив». К маю  
1672 года относится весьма крас-  
норечивое свидетельство: худож-  
ника вызывают в Гаагу для экс-  
пертизы итальянских картин.

Несмотря на авторитет в худо-  
жественной среде, Вермеер испы-  
тывал большие материальные  
затруднения. Картины его цени-  
лись высоко, но работал он чрез-  
вычайно медленно и тщательно, с  
малой продуктивностью. Неуди-  
вительно, что он неоднократно  
прибегал к займам для содержа-  
ния весьма многочисленного се-  
мейства (у него с женой было 15  
детей, из коих 4 умерло в младен-  
честве).

После смерти Вермеера в воз-  
расте 43 лет (погребен 16 декабря  
1675 года в Уде Керк — Старой  
церкви Делфты) остались 10 не-  
совершеннолетних детей и боль-  
шие долги. Имущество, в том чис-  
ле 26 картин художника, было  
продано с торгов. Интересно от-  
метить, что душеприкащиком ху-  
дожника, сосредоточенного на  
перспективе и оптических эффек-  
тах, городские власти назначили  
изобретателя микроскопа Антони  
ван Левенгука, который сделал  
все, чтобы помешать вдове и теще  
Вермеера пустить от торгов кар-  
тину «Аллегория живописи», или  
«Мастерская живописца».

### ОТ АНЕКДОТА ДО GRAND ART

В настоящее время известно 35  
бесспорных картин Вермеера. Не-  
многочисленность его наследия и  
мощная реклама, заработавшая с  
лета прошлого года, позволяли на-  
деяться, что на выставке зритель  
сможет в оригиналах увидеть  
«Всего Вермеера» (изданного ко-  
гда-то Андре Мальро в «Галерее  
Плеяды» у Галлимара). Увы, этого  
не произошло. На выставке было  
представлено достаточно много  
полотен: 22 бесспорных картины  
и одна работа круга Вермеера, но  
отсутствовали такие капитальные  
вещи, как дрезденские «У сводни»  
и «Девушка с письмом у откры-  
того окна», венская «Мастерская  
художника», парижский «Астро-  
ном». Без них представление о  
художественном мире Вермеера

существенно обедняется. И лишь  
поразительная щедрость собра-  
ний США — страны, никогда не  
забывающей о своем долге Старо-  
му Свету — все же позволила  
выставке стать одним из самых  
значительных культурных собы-  
тий конца XX века.

Вермеер начинается с картин в  
историческом жанре, в которых  
весьма ощутимо влияние ита-  
льянской живописи. Здесь нет еще  
того, что обычно связывается с  
именем «Вермеер», но даже в на-  
иболее несамостоятельном по-  
лотне («Святая Пракседа») изме-  
нения, внесенные в трактовку  
головы Святой (удлинение лица,  
искусное распределение на нем  
светотени) делают ее близкой к  
женскому типу зрелых работ Вер-  
меера. Что касается «Христа у  
Марфы и Марии» и «Дианы с  
нимфами», то эти картины как  
будто говорят в пользу итальян-  
ского путешествия, предпринято-  
го в начале 1650-х годов; уроки  
итальянской живописи помогли  
Вермееру поднять жанровую  
картину с уровня художественно-  
го анекдота на уровень grand art  
— высокого, классического ис-  
кусства.

Связующим звеном между  
ранним и зрелым Вермеером яв-  
ляется картина «У сводни», и ее  
отсутствие на выставке особенно  
досадно. Картина, с ее красоч-  
ностью и даже цветистостью, пока-  
зала бы, что обращение от ре-  
презентативного исторического  
жанра к менее амбициозному,  
бытовому, не сразу привело к  
тому художественному самоогра-  
ничению, в котором, по слову Ге-  
те, познается мастер. Это — по-  
следняя более или менее «сюжет-  
ная» картина Вермеера (по край-  
ней мере, в современном понима-  
нии). В дальнейшем момент со-  
бытия (тем более, достопамятно-  
го), в картинах отсутствует: перед  
нами остановленный миг бытия,  
существование в его временной  
сущности, под знаком вечности,  
sub specie aeternitatis.

Техника Вермеера становится  
более изысканной; от широкой,  
местами пастозной манеры он пе-  
реходит к мелким, почти точеч-  
ным мазкам, создающим иллюзию  
световой вибрации на поверхно-  
сти предметов. Роль первосте-  
пенного структурного элемента  
его картин начинает играть пер-  
спектива — как линейная, так и  
воздушная. Жанрово-стилистиче-  
ские изменения связывают с вли-  
нием на Вермеера Питера де Хо-  
та, а также Адама Пейнакера.  
Вообще Вермеер принадлежит к  
тому типу художника, который  
«берет свое добро там, где его на-  
ходит». Иллюзия «второй реаль-  
ности» в их произведениях обман-  
чива: не в меньшей степени, чем  
«жизненные» энциклопедии, они — энциклопедии художест-

венные и литературные. Но пре-  
ображенные чужие темы и образы  
становятся здесь значительнее  
своих прототипов благодаря без-  
зукоризненному чувству стиля,  
композиции, живописной тексту-  
ры.

### ХОЛОДНЫЙ ХУДОЖНИК

...Вглядываясь в картины Вер-  
меера, не можешь отделаться от  
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 европей-  
ской культуры с середины XIX  
века? Да, конечно, прав прустов-  
ский Бергот: стенка в «Виде Дел-  
фты», написанная желтой крас-  
кой, очаровательна. Можно по-  
нять Ренуара, считавшего лувр-  
скую «Кружевницу» лучшей кар-  
тиной в мире. Дух захватывает от  
цвето-световой маэстрии «Де-  
вушки в красной шляпе». И слова  
бессильны передать золотистое  
очарование «Жемчужного оже-  
релья»...

Но выдерживает ли сегодняш-  
няя слава Вермеера испытание  
столь репрезентативной выстав-  
кой (ведь в них всегда таятся опас-  
ности, даже для мастеров такого  
ранга)? Мир Вермеера прелестен,  
но не слишком ли узок, не слиш-  
ком ли однообразен этот мир?  
Конечно, можно и в росинке «ви-  
деть вечность», но присутствует  
ли она в драгоценных созданиях  
Вермеера — не как остановлен-  
ный миг бега времени, а как устр-  
емленность к некоторым основ-  
ным проблемам человеческого  
существования? Чтобы не иску-  
шать себя подобными вопросами,  
не стоило, наверное, после осмотра  
выставки подниматься в верх-  
ний этаж Маурицхейсы, где раз-  
местилась потеснившаяся на вре-  
мя постоянная экспозиция. После  
«Анатомии д-ра Тульпа» Рем-  
брандта, его «Ныне отпускаеши»,  
«Сусанны», «Автопортрета в  
старости» и даже после не лучше-  
го Гальса, впечатление от Верме-  
ера заметно померкнет. Неиз-  
бежно вспоминаешь известнейший  
спор, в котором Золя в ответ на  
слова Флобера о том, что в лите-  
ратуре важна только хорошо на-  
писанная фраза, возразил, что в  
«Госпоже Бовари» есть нечто,  
кроме хорошо написанной фразы,  
благодаря чему книга будет жить  
в веках. Отсутствующее в Верме-  
ере «нечто» — это отсутствие в его  
универсуме Бога, ощущаемого че-  
рез любовь к мирозданию, к  
ближнему.

В сущности, Вермеер художник  
очень холодный. К персонажам  
своим он безразличен. Человек у  
него **стаффаж** интерьера или пейза-  
жа — не более того. В немно-  
численных безымянных портре-  
тах на первый план выступают  
чисто живописные задачи. Реаль-

ры». Художник не чуждался ал-  
легоризма, он присущ ряду его  
картин, но мы вправе им прене-  
бречь, воспринимая лишь непосред-  
ственную реальную данность  
его образов. Здесь же аллегория  
стала содержанием картины —  
восприятие только на уровне  
зрительного образа просто невоз-  
можно. Предполагается, что кар-  
тина была заказная; возможно,  
она была заказана иезуитами, во  
всяком случае содержание ее от-  
вечает представлениям католиче-  
ской церкви того времени (сам  
Вермеер незадолго до женитьбы  
на католичке перешел из протес-  
тантства в католицизм). Но какая  
она-искусственная, каким нату-  
жливим, выпрененным, глуповатым  
предстает ее аллегоризм!

Интересно отметить, что неко-  
торое время картина обреталась в  
России. В конце XIX века как  
произведение Э. ван дер Неера ее  
приобрел один из братьев-коллек-  
ционеров Щукиных — Дмитрий  
Иванович. Но непререкаемый  
авторитет московских собирате-  
лей Илья Остроухов отсоветовал  
ему держать «картинку» в своем  
собрании (история красочно рас-  
сказана в «Профилях» Абрама  
Эфроса). «Аллегория» ушла об-  
ратно на Запад, ее приобрел в  
свою личную собственность мно-  
голетний директор Маурицхейсы  
Абрахам Бредиус — он установил  
бесспорную принадлежность ее  
Вермееру, но и расстался с этой  
«неприятной», по его словам, кар-  
тиной и, в конце концов, «Алле-  
гория веры» оказалась в Америке.

Религиозная живопись, с кото-  
рой Вермеер начинал свой твор-  
ческий путь, явно оказалась ему  
не по плечу. Во всяком случае  
здесь он и отдаленно не при-  
ближается к таким мастерам, как  
Рембрандт, Рубенс, Ван Дейк. Что  
причиной тому: уровень или ес-  
тественные границы дарования,  
религиозная индифферентность?  
Бесспорно одно: Вермеер, конечно,  
велик, но это великий «малый  
голландец» XVII века. Может  
быть, поэтому он относительно  
легко поддается стилизации и  
подделкам. Одновременно с вы-  
ставкой в Гааге роттердамский  
Кунстхал проводит выставку пре-  
словитого Хана ван Меегерена  
(1889—1947), поставившего на  
художественный рынок 30—40-х  
годов поддельных «Вермееров».  
На его фальшивках попался сам  
Бредиус (не только Остроухов  
ошибался — и, к своей чести, он  
не имел на счету ни одной при-  
знанной за подлинник подделки).  
В окружении собственного твор-  
чества Меегерена видно, как мно-  
го от него самого в его «Верме-  
ерах».



Головка девочки. Начало 1660-х. Фрагмент.



Мастерская живописца. Ок. 1665