

Дмитриева А.А.,
кандидат искусствоведения, доцент
Санкт-Петербург, СПбГУ

Мотив «картины в картине» в живописи Яна Вермеера Делфтского (Об иконографии произведений голландского искусства XVII века)

Статья посвящена проблемам иконографии произведений голландского художника XVII в. Яна Вермеера Делфтского и значению сюжетного мотива «картины в картине» в их смысловой интерпретации.

Ключевые слова: Ян Вермеер, Делфт, живопись, композиция

XVII век явился периодом расцвета бытового жанра в голландской живописи. Мастера Делфта, Харлема, Утрехта и других голландских художественных школ отражали в своих полотнах многообразие окружающего мира, стремились к его детальному воспроизведению. В круг наиболее распространенных сюжетов голландских жанристов входили сцены из повседневной жизни бюргерского общества. Но, несмотря на обыденный и реалистический характер сюжетов, почти каждый из них в той или иной степени воплощает скрытый дидактический смысл, связанный с искусством нравоучительной эмблематики [4]. Каждая художественная школа Голландии создала свой вариант жанровой картины, что в большой мере зависело от социальных, исторических, культурных условий и традиций, в русле которых развивались голландские города.

Одним из ведущих центров голландского бытового жанра в XVII в. являлся Делфт. Расцвет делфтской живописи начался значительно позже других художественных школ (лишь в 1650-х гг.) и был связан, прежде всего, с именем Яна Вермеера (1632 - 1675), творчество которого по праву занимает важнейшее место в ряду достижений голландского бытового жанра. Именно искусство Вермеера стало олицетворением «голландского образа жизни», деятельного и вместе с тем задумчиво-созерцательного, неразрывно связанного с мыслью о быстротечности и бренности земной жизни. Художественное наследие Вермеера невелико, тематика его жанровых работ сводится к нескольким мотивам. Живопись Вермеера представляет пример реалистического метода делфтской жанровой школы. Художник стремится к максимально точному и детальному воспроизведению окружающего быта. Вместе с тем его сюжеты имеют определенную семантику, которая, по справедливому замечанию Ю.К. Золотова, становится «подосновой образной ткани произведения» [1, с. 154] и открывается лишь знатоку сложной системы эмблематики. В ее создании Вермеер, как и другие голландские жанристы, ис-

пользовал мотив «картины в картине»: на стене дальнего плана или на крышке клавишного музыкального инструмента художник помещал изображение картины, сюжет которых служил «ключом» к разгадке дидактической метафоры произведения. В мотиве «картины в картине» художник использовал сюжеты из эмблематики, Библии, а также бытовой и пейзажной живописи. Чаще всего воспроизводились существовавшие в действительности произведения голландского и итальянского искусства, которые Вермеер хорошо благодаря тесным контактам между художниками гильдии святого Луки. Среди всех голландских жанристов Вермеер особенно немногословен в описании домашнего быта. В его композициях отсутствует изобилие предметов, и нередко мотив «картины в картине» служит единственным художественным приемом, раскрывающим мораль сюжета.

Примерами являются полотна Вермеера на тему музыки «Концерт» (1665/1666 г., ранее - Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, в настоящее время местонахождение неизвестно) и «Женщина, сидящая за верджиналем» (1673/1675 г., Лондон, Национальная Галерея). Стена интерьера, в котором происходит действие, декорирована в обеих работах картиной утрехтского караванджиста Дирка ван Бабюрена «Сводня» (1622 г., Бостон, Музей Изящных Искусств). Эта картина являлась частью коллекции, принадлежавшей теще Вермеера Марии Тинс [9, р. 122; 11, р.16]. По свидетельству современников, Мария Тинс хорошо разбиралась в искусстве и была дальней родственницей художника Абрахама Блумарта, представителя утрехтской школы маньеризма [11, р.16-17]. Инвентарная опись ее имущества 1641 г. включает предметы мебели, домашнюю утварь, коллекцию драгоценностей и картин. Ей принадлежали практически все предметы и вещи домашней обстановки из интерьеров Вермеера, в том числе большой дубовый стол, кресла с синей обивкой и даже фаянсовые кувшины. Картина «Сводня» также значится в инвентарях [11, р.17].

В картине «Концерт» «Сводня» Бабюрена соседствует с романтическим пейзажем в стиле Якоба ван Рейсдаля, представляющим опушку зеленого леса. На крышке харпсихорда, за которым сидит трио музыкантов, можно увидеть еще один пейзаж. Все три изображения намекают на эротическое значение музыки. По мнению Л. Гоуинга, композиция Бабюрена указывает на характер взаимоотношений персонажей в полотне Вермеера [6, р. 169]. Картина утрехтского мастера изображает тему продажной любви, одну из наиболее архаичных в голландском бытовом жанре и в то же время одну из самых распространенных. Сводня – персонаж ряда произведений Терборха, Стена, Бейтевега и многих других голландских живописцев. Иногда она традиционно изображалась пожилой женщиной, но в полотнах второй половины XVII столетия ее олицетворяла молодая служанка, подносящая напитки даме и кавалеру.

В эмблематике музыкальные инструменты трактовались неоднозначно. Музыка связывалась с продажной любовью (как об этом красноречиво свидетельствует картина Бабюрена), но в то же время в других сюжетах олицетворяла быстротечность жизни. Сюжетный мотив с двумя инструментами, на одном из которых никто не играет, трактовался в эмблемах как "приглашение к дуэту", "ожидание" и перешел в голландскую живопись, получив эротическую интерпретацию. Подразумевалось, что, если музыкант – мужчина, то другим исполнителем должна быть женщина. Об эротическом значении музыкальных инструментов красноречиво говорит эмблема Габриэля Ролленхагена с изображением Купидона, держащего лютню. Она сопровождается надписью "Любовь – учитель музыки". Эмблема № 110 из сборника "Сад любви" (1613 г.) включает лютнистку и кавалера, зачарованно слушающего игру своей спутницы. В то же время лютни, скрипки и духовые инструменты олицетворяли невоздержанность и праздность. В произведениях объединялись разные смысловые функции музыкальных инструментов, а их «прочтение» осуществлялось посредством нравоучительной эмблематики.

В картине «Дама, сидящая за верджиалем» мы вновь видим «Сводню» Бабюрена, на этот раз она фланкирует правый верхний угол композиции. Здесь художник представил только фрагмент картины, как бы частично сократил границы изображенной им сцены. Статичная фигура музыкантши, ее обращенный к зрителю взгляд участвуют в создании не бытовой сцены, а аллегии, персонифицирующей возвышенную любовь. Ее атрибутом выступает клавишный инструмент, на откинутой крышке которого мы видим романтический пейзаж. Таким образом, «Сводня» Бабюрена не вносит нового смыслового аспекта в сюжет и трактуется аналогично ее контексту в картине «Концерт». В этой поздней работе, одной из последних в творчестве делфтского мастера, можно увидеть меньше тщательности в воспроизведении утрехтского полотна. Лица персонажей Бабюрена даны нечетко, а светотень почти не участвует в построении фигур действующих лиц.

Обращает на себя внимание также рама, в которую заключена картина Бабюрена. В «Концерте» она деревянная, в «Женщине, сидящей за верджиалем» сверкает позолотой. Рамы для картин в XVII столетии в основном изготавливались из твердых пород древесины – дуба или эбенового (черного) дерева. Именно такого черного цвета рамы в картинах, изображавшихся художниками бытового жанра. Вермеер сознательно изменил его на золото в своей последней картине для того, чтобы передать колористические эффекты и уравновесить два обращенных углами друг к другу прямоугольных предмета. Золотой тон, кроме того, усиливает аристократизм и благородство женского образа.

Наряду с жанровой картиной Бабюрена, в работах Вермеера мы можем найти целый ряд пейзажей, участвующих в создании композиционного мотива «картины в картине». Романтическое изображение зеленого леса и величественных гор соседствует в рассмотренных выше картинах рядом с полотном «Сводня». В голландской эмблематике романтические виды природы олицетворяли гармонию любви и сердечные переживания. Поместив пасторальные сюжеты рядом со «Сводней», Вермеер метафорически противопоставил любовь чистую продажной любви, побуждая своих героев к нравственному выбору между добротелью и пороком.

Аналогично значение пейзажей, изображенных в полотнах «Бокал вина», (1858/1660 г., Берлин, Государственные Музеи, Картинная Галерея), «Гитаристка» (1670/1672 г., Кенвуд, Фонд Английского Культурного Наследия, посмертный дар лорда Айви) и «Любовное письмо» (1667/1670 г., Амстердам, Рейксмузеум). В первых двух работах они представлены в золоченой раме, в третьем полотне – в деревянной. На картинах в «Гитаристке» и «Любовном письме» можно увидеть лесную поляну с песчаными дюнами. Возможным прототипом пейзажа из «Любовного письма» послужило недатированное полотно Мейндерта Хоббеми «Дорога в лесу» (Мюнхен, Старая Пинакотека) или одноименное полотно того же художника из частной коллекции в Англии. Композиции с группой деревьев слева и уходящей вглубь дорогой, а также точка зрения из левого угла картины в правый верхний угол, при которой край дороги «срезается» границей полотна, неоднократно варьировался Хоббемой.

Другая картина в «Любовном письме» представляет изображение моря с плывущими по нему кораблями. В эмблематике штиль на море олицетворял благополучие в любовных отношениях, шторм намекал на конфликт между влюбленными. Спокойное море в картине Вермеера служит вестником добрых новостей, полученных героиней в запечатанном послании. И вновь первоисточник сюжета следует искать в эмблемах, авторы которых использовали мотивы с изображением пейзажных сцен. В эмблеме Яна Харменса Крула «Купидон, вручающий письмо» (1644 г.) бог любви играет роль почтальона, передающего женщине конверт с посланием. В этой же гравюре на стене висит изображение море с плывущим парусником, которого ожидает мужчина на берегу. У ног героини стоит бельевая корзина, связанная с символикой духовной чистоты. В композицию Вермеера также включен этот атрибут домашнего обихода.

Еще один лесной пейзаж представлен картине Вермеера «Бокал вина». Однако здесь он сильно затемнен, и рассмотреть изображение детально не представляется возможным. Тем не менее, смысловой контекст данного элемента композиции очевиден. Молодая дама пробует

напиток, которым ее угощает галантный кавалер. Перед нами традиционная в голландском бытовом жанре сцена угощения, трактуемая иначе как сцена соблазнения. Ее аналоги мы можем найти в полотнах Габриэла Метсю «Завтрак» (ок. 1660 г., Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), ряде сцен Франса Мириса Старшего и Герарда Терборха. В картине Мириса «Дуэт» (1658 г., Шверин, Государственный Музей) юноша подносит бокал с напитком даме и кавалеру, музицирующим на верджинале. На стене дальнего плана висит романтический пейзаж.

В своих работах Вермеер дважды воспроизвел образ Купидона, заимствованный из картины художника Цезаря ван Эвердингена, которая, в свою очередь, иллюстрирует эмблему фламандского живописца Отто ван Веена из сборника «Любовные эмблемы». В ней Купидон демонстрирует зрителю табличку с цифрой «1», попирая ногами все другие цифры. Девиз эмблемы заключается в утверждении, что истинная любовь верна лишь одной привязанности [8, р. 115-132]. Данное изображение можно встретить в полотнах Вермеера «Прерванный урок музыки» (1658/1661 г., Нью-Йорк, собрание Фрик) и «Женщина, стоящая за верджином» (1670/1673 г., Лондон, Национальная Галерея), где оно олицетворяет торжество искренней любви. Показательно, что само изображение героини во второй работе художника превращено в своеобразную эмблему. Фигура женщины застыла у музыкального инструмента в статичной позе, ее взгляд устремлен на зрителя, руки положены на клавиатуру. Весь ее облик выражает триумф Венеры, а расположенный рядом с Купидоном идиллический пейзаж заключен в золоченую раму, усиливающую эффект торжественности и величия.

Рентгенологический анализ картины Вермеера «Девушка с письмом у открытого окна» (1657/1659 г., Дрезден, Картинная Галерея) показал, что в ней первоначально было такое же изображение Купидона. Художник изменил композицию, убрав мотив «картины в картине» и поместил на переднем плане занавес, который имеется и в других его полотнах. Причины, по которым Вермеер внес коррективы в работу, остаются неизвестными, но композиция от этого только выиграла: художнику удалось сохранить в ней атмосферу интимности и поэтичности; маленький уголок комнаты остался не перегруженным деталями декора.

В позднем творчестве Вермеера мотив «картины в картины» принимает не только аллегорическую, но и религиозную окраску. Произведение «Женщина, пишущая письмо, и ее служанка» (ок. 1670 г., Дублин, Национальная Галерея Ирландии) – последняя из композиций Вермеера с изображением мотива письма. Это единственное из трех полотен мастера на тему «создания письма», где, в отличие от полотен «Женщина, пишущая письмо» и «Хозяйка и служанка», героиня полностью погружена в свое занятие, не отвлекаясь внезапным вторжением неожиданного гостя.

В картине из ирландского музея роль служанки приобретает кульминационное значение. В противоположность двум другим полотнам Вермеера на данную тему, где две женщины обращены друг к другу и связаны диалогом, в этом произведении героини разобщены. Пока сидящая за столом дама занимается составлением послания, служанка пассивно ждет, скрестив руки на груди и устремив взгляд в окно. Они не связаны ни сюжетно, ни психологически и объединяются лишь благодаря прямоугольной черной раме большой картины позади обеих фигур. И все же не хозяйка, а бездействующая на первый взгляд служанка выступает главным лицом повествования. Вермеер подчеркивает ее значимость в композиции ярким освещением, а также расположением фигуры в центре интерьера – там, где у него обычно находится главный персонаж. Никогда прежде Вермеер не строил композицию на основе центростремительного принципа, при котором фокус смещен от центра картины к периферии.

Отличительной чертой произведения является без преувеличения огромный размер картины, висящей на стене. В нее Вермеер вложил особый смысл, не только превратив в «ключ» к выявлению скрытого значения сюжета, но и в точку отсчета его композиционного построения. Картина иллюстрирует библейский эпизод «Египетская царица находит младенца Моисея», который был одним из наиболее привлекательных сюжетов для мастеров исторической живописи, так как находил отклик в современных им событиях. Подвиг молодой египтянки, нашедшей юного Моисея в тростниках Нила и спасшей его от смерти, прославлялся в западноевропейской литературе и драматургии XVII в. Этот эпизод послужил основой для многих сценических постановок амстердамского театра Схаубург. В 1653 г. в Париже была опубликована поэма маркиза Сент Амана «Спасение Моисея», вскоре переведенная на голландский язык и прошедшая семь изданий.

Образ египетской царицы воплощал те качества человеческой души, которые были вознесены протестантской этикой: милосердие, сострадание, мужество и благородство. История Моисея находила резонанс в исторических потрясениях эпохи Реформации, поэтому среди сюжетов библейской живописи этой теме художники отдавали предпочтение. Картина, воспроизведенная Вермеером, по мнению Е.И. Ротенберга, написана в манере академика Якоба ван Лоо (1614 – 1670), хотя библейская тематика не входила в круг избранных тем этого амстердамского живописца. При этом Ротенберг указывает на то, что сюжетных аналогий между полотном Вермеера и сценой, воплощенной в картине, не существует [2, с. 169]. Однако более вероятным следует считать ее образцом работы английского художника сэра Питера Лели (1618 – 1680), в течение нескольких лет жившего в Голландии. Лели учился в Харлеме, в мастерской голландца Питера Греббера и получил признание

не только как портретист, но и как мастер исторического жанра. Картина «Египетская царевна находит младенца Моисея» является частично измененной копией, которую Лели сделал с работы «Нахождение Моисея» Питера Греббера Младшего – сына своего учителя (1634 г., Дрезден, Картинная Галерея) [5, blz. 156, cat. 23].

Расположение персонажей в картине Вермеера имеет прямую связь с композиционным построением библейской сцены. Склоненная фигура женщины над письмом помещена под изображением дочери фараона, верная служанка которой (в некоторых источниках она идентифицируется как «сестра Моисея») стоит с левой стороны на небольшом расстоянии от других участников сюжета. Точно так же, на почтительной дистанции расположена и служанка в композиции Вермеера. Строгая вертикаль ее фигуры вторит силуэту египтянки, руки скрещены, и только направление взгляда художник дает иное – женщина смотрит не на свою госпожу, как в картине Лели, а в окно, где в рисунке переплета можно увидеть частично закрытое темной занавеской и не показанное детально изображение, возможно, аллегии Умеренности. Н. Шнейдер трактует его как «зашифрованное предостережение, адресованное даме: соблюдать меру и обуздывать свои страсти» [3, с. 54]. Это утверждение можно принять лишь наполовину, так как стремление Вермеера к образной связи персонажей с внешним миром становится в эти годы характерным для многих произведений. Даже там, где художник не детализирует привлекающий внимание его героев объект, они часто представлены сконцентрированными на чем-то за границами полотна, как это видно в работах «Географ», «Гитаристка», «Лютнистка», в которых герои отводят взгляд в направлении окна. Все работы Вермеера, в которых используется подобный композиционный прием, сближает замкнутость неглубокого и относительно тесного интерьерного пространства, за исключением просторной комнаты в «Женщине, пишущей письмо, и ее служанке», однако здесь впечатление тесноты усиливается за счет изображения портьеры на переднем плане.

Сосредоточенность персонажей на невидимых зрителю предметах, находящихся вне замкнутой сцены действия, позволила Вермееру расширить контекстуальные границы сюжета, показать «прорыв» во внешнюю среду, который в ранних произведениях художника осуществлялся через открытое окно или дверь. По мнению американского исследователя А. Уилока, смысл картины Вермеера соотносится с идеей божественного провидения так же, как и история о Моисее. Письмо дамы может быть адресовано не возлюбленному, а человеку, к которому она питает материнские чувства. Оно не является любовным посланием, а представляет письменную протекцию, заботу об адресате. Возможно, действие героини иллюстрирует ее желание, чтобы близкий человек обрел покровительство и защиту небесных сил. В этом контексте дама, пишу-

щая письмо, играет для адресата роль спасительницы от жизненных невзгод, устроительницы судьбы, как и дочь фараона для юного Моисея [10, р. 146]. Подобное истолкование сюжета Вермеера представляется вполне вероятным, тем более что картина «Египетская царевна находит младенца Моисея» появляется еще в одной его работе - «Астроном» (1668 г., Париж, Лувр), где мастер связывает божественный промысел со стремлением человека к познанию, а пророка Моисея с ученостью и мудростью.

Подводя итог, следует сделать вывод о кардинальном значении мотива «картины в картине» в иконографии полотен Вермеера. Художник во всех своих произведениях остается верным традициям реализма в поиске средств художественной выразительности. Предметом изображения в картинах Вермеера служит не символическая или эмблематическая метафора сама по себе, а окружающая мастера атмосфера повседневных вещей, однако она наделена смысловой многозначностью. Проникнуть в ее суть и помогает мотив «картины в картине».

Литература

1. *Золотов Ю.К.* Инвенция в творчестве Йоханнеса Вермеера // Вопросы искусствознания. 1993. № 2/3.
2. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М., 1989.
3. *Шнейдер Н.* Вермеер. Кельн, 2004.
4. *Alpers S.* The art of describing. Dutch art in the seventeenth century. Chicago, 1983.
5. *Blankert A.* Johannes Vermeer van Delft: 1632-1675. Utrecht - Antwerp, 1975.
6. *Gowing L.* Light on Baburen and Vermeer // The Burlington Magazine. 1951. Vol. 93. № 578.
7. *Jongh E.* Zinne-en minnebelden in de schilderkunst van de XVII eeuw. Amsterdam, 1967.
8. *Kahr M.* Vermeer's «Girl asleep». A moral emblem // Metropolitan Museum journal. 1972. № 6.
9. *Montias J.-M.* Vermeer and his milieu: a web of social history. Princeton, 1989.
10. *Wheelock A.* Jan Vermeer. New-York, 1981.
11. *Wheelock A.* Vermeer of Delft. His life and artistry // Johannes Vermeer. Exhibition. Catalogue. Washington, 1995.