

## Протестантская иеротопия в голландской живописи Золотого века

А. Д. Охоцимский, Научный центр восточнохристианской культуры

Отменив традиционную святость, Реформация породила сакральность нового типа. Она вдохновила протестантскую иеротопию<sup>1</sup> – сакрализацию окружения человека, как природного, так и домашнего. Природой стали восхищаться как Божьим Творением. В материальном увидели божественное. Домашний уют и чистота стали новой благодатью. Мы увидим, что голландская живопись была иконографией этой новой сакральности.

### Введение

Несмотря на превосходную изученность голландской живописи XVII века, не прекращаются дискуссии вокруг её интерпретации [de Jong 1991]. Загадочен сам феномен взрыва художественного творчества в культуре победившего иконоборчества. За эти 100 лет в крошечной Голландии было произведено около 5 млн. картин, в среднем более 10 картин на городской дом [van der Woude 1991]. Стиль этого поистине народного искусства отличался искренним и детальным описательным реализмом [Alpers 1983]. В этом живописном каталоге предметов и материалов всё радовало глаз, и всё было достойно внимания и воспроизведения. Любовались цветами, коровами, часовыми механизмами, даже остатками недоеденного завтрака.

Таких гимнов природе и вещам не пели ни до ни после. Сопоставим один из букетов де Хема (Рис. 1) с аналогичным по жанру произведением XIX века (Рис. 2), также вполне реалистическим и даже происходящим из тех же мест. Де Хем откровенно смакует красочность и сочную материальность своих цветов и насекомых, каждый из которых живет в его букете своей собственной полнокровной жизнью. Великолепный иллюзионизм де Хема затмевает скромную реальность букета Ж.-Б. Роби, для которого все астры одинаковы, а единство стиля и цветовой тональности аксиоматично. Однако, мастер XIX века рисовал свои астры с натуры, в то время как де Хем никогда не составлял такого букета. Он не сажал муравьев и гусениц на эти цветки и, вероятнее всего, копировал всю представленную фауну и флору с образцов. Его восторженный натурализм далек от реализма в современном смысле и всецело принадлежит эпохе барокко.

Удивляет, что это изобразительное буйство расцвело на сухой почве протестантского доктринерства. Но это странно лишь на первый взгляд. Гневно отворачиваясь от церковных картин и статуй, кальвинист и должен был направлять свой взор на прекрасную книгу Божьего Творения – видимый мир [Weststeijn 2008; Bakker 2011]. И дело не только в кальвинизме. Голландские художники и интеллектуалы принадлежали разным конфессиям, но их дискурс базировался на общей мировоззренческой платформе, основанной на христианских ценностях и переосмысленном наследии Возрождения. Восхищенное созерцание и изучение Божьего Творения занимало в этой экуменической платформе важное место. Любование простым цветком, скромным пейзажем и чистой комнатой возвысилось до религиозного чувства. Возникла *сакрализация материального*.

В данной работе мы исследуем это явление с использованием иеротопической методологии, которая поможет нам увидеть голландскую живопись как иконографию породившего её

---

<sup>1</sup> Согласно определению автора концепта «иеротопия – это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества.» [Лидов 2009, 11]. Концепция «протестантская иеротопия» возникла при исследовании эволюции отношения к воде в истории христианства [Охоцимский 2017].

одухотворенного жизненного пространства. *Протестантская иеротопия* – это сакрализация материального мира, в особенности окружения человека [Охоцимский 2017]. С краткого изложения этой концепции мы и начнем. Затем рассмотрим мировоззренческие источники художественного языка голландской живописи и убедимся на конкретных примерах в его иконографическом характере.

### **Протестантская иеротопия и революция чистоты**

Понятие *иеротопия* было сформулировано в процессе осмысления византийского наследия [Лидов 2009]. Обсуждалось создание сакральных пространств традиционного типа, в основном церковей и святых мест. Реформация изменила характер религиозности и сделала возможной новую разновидность иеротопии. Божья Благодать покинула пределы церковных зданий и выплеснулась наружу, освятив все Божье Творение. Возникла сакрализация тварного мира в целом, в первую очередь, окружения верующих, богоизбранных носителей новой святости. Церковные таинства утратили свою божественность, а обыденное и повседневное получило новую ауру сакральности.

Материальный мир традиционного христианства, будучи изначально Божьим Творением, нес на себе проклятие первородного греха. Он был ареной непрерывной борьбы небесных и демонических сил, в которой дьявол и его слуги часто одерживали верх. Одним из неизбежных внешних проявлений испорченности падшего мира была грязь. Тратить силы на борьбу с ней было и бесполезно и безнадежно. Душевная чистота была в любом случае важнее физической, а материальное ассоциировалось с плотским и греховным.

В результате Реформации отношение к материальному изменилось. Дьявол ослабил свою хватку и ретировался в сферу морального соблазна [Johnstone 2004]. Мироздание, более не подвластное «князю мира сего», представилось прекрасной божественной мастерской, в которой ни на минуту не останавливался вечно продолжающийся процесс Творения [Oestigaard 2013, 167-169]. Человек работал в ней подмастерьем и должен был поддерживать свой микрокосмос в том же состоянии совершенства, в котором Бог содержал свои владения. Святость сблизилась с чистотой. Уборка дома стала богоугодным делом [Schama 1987, 375-397]. Возникла своеобразная протестантская иеротопия аккуратности, порядка и домашнего уюта. Мир, избавленный от грязи при помощи воды и швабры, заблестел чистотой и оказался божественно красив.

Голландская сакрализация материального – это сложное, религиозное в своей основе явление, возникшее в результате уникального сочетания исторических факторов. Не претендуя на полноту анализа, в следующих трех разделах мы обсудим три аспекта этого явления, способствовавших формированию искусства Золотого века: (1) сакрализацию природы как Божьего Творения; (2) внимание к индивидуальности предметов и многообразию мира (3) натурализм как эстетический принцип. Затем мы перейдем к самой живописи и рассмотрим примеры иконографии новой сакральности в разных её жанрах.

### **Восхищение Творением и иконичность природы**

Богопознание через изучение природы стало в XVII веке живым воодушевляющим принципом, сформировавшим новый образ умственной и духовной жизни. Возник новый тип интеллектуала, сочетавшего качества богослова и ученого-естественника<sup>2</sup>. Доминантой этого

---

<sup>2</sup> Известные авторы этого направления (т. наз. «естественного богословия»): англичане В. Чарльтон, М. Баркер, Р. Бойль, Дж. Рэй, Т. Бэрнет, В. Дергам, французы Ф. Фенелон, Н.-А. Плюше, голландец Б. Ньюэнтэйт, немцы И. А. Фабрициус, К. Вольф, Ф. К. Лессер [Vassanyi 2010; Охоцимский 2017].

мировоззрения стало восхищение природой как чудесным и мудрым Божьим Творением. Вера вдохновляла научные исследования: «чем больше мы изучаем Творение, тем более Божьей славы мы в нем находим, тем более горячо мы прославляем Творца» [WD, 427]. Восторженное изучение мироздания стало формой богослужения. Неоплатонический дух восхождения к божественному через материальное стимулировал поиск законов природы, как принципов Творения.

Изучаемая природа созерцалась как своего рода икона Божества, тем более, что естественные науки носили в основном наблюдательный характер. В научных журналах XVII века было больше гравюр, чем формул или цифр. Благодаря успехам оптики, искусство видеть вышло на передний край познания [Snyder 2015]. Микроскоп и телескоп невероятно расширили границы видимого. Два важнейших открытия – наблюдение бактерий Левенгуком и колец Сатурна Гюйгенсом – были сделаны при помощи этих новых инструментов и представлены в виде рисунков. Увидеть и изобразить означало узнать. Неудивительно, что теоретики искусства определяли живопись как науку о видимом мире [SVH, 24]. Наука и искусство имели общую основу: они помогали познавать божественное через наблюдения.

Хотя в протестантских доктринах ничего не говорилось ни о науке, ни об искусстве, они поощряли изучение природы и наблюдательный взгляд на материальный мир. Исповедание веры голландской реформатской церкви называло тварный мир первым и главным источником богопознания и ставило Библию на второе место [CB, 1]. При этом кальвинистам не был свойствен неоплатонический порыв к поиску невидимого через видимое. Кальвинизм предпочитал прямое наблюдение природы и прочтение Библии сердцем теоретическим обобщениям и схоластическим умствованиям<sup>3</sup>. В самом деле, природа и Библия – это все, что мы получили от Бога, так что на них и следовало сосредоточиться. Бога нельзя было ни изобразить, ни вообразить, но его можно и нужно было увидеть и даже потрогать в каждой травинке. Бог был непознаваем, но он был рядом. Кальвинистское мировидение тяготело к пантеизму.

### **Божественная живописность бытия**

Протестантизм отменил не только церковную иерархию, но и небесную. Господь стал не только дизайнером, но и мастером-изготовителем. Он творил прямо и непосредственно, занимаясь каждым отдельным камнем, растением или животным. Поэтому на дереве не было двух одинаковых листков, а в дожде – двух одинаковых капель<sup>4</sup>. Его сила и слава были видны в бесконечном богатстве Творения и в его вечной изменчивости. В этом многообразии видели божественное совершенство, которое искусство должно было понять и воспроизвести.

Философской основой подобного отношения к природе стал возрожденный стоицизм. Согласно учению стоиков, Бог пронизывает мироздание в виде пневмы – вещества-носителя информации и одушевляющей силы. Каждая вещь имела в пневме свою индивидуальность и даже что-то вроде души [Sambursky 1987, 7-11]. Независимое бытие идей отрицалось: идея круга – это и есть круг. Неостоицизм обосновывал многообразие и ценность видимого мира как предмета изучения и модели для воспроизведения. Пантеистический дух эпохи нашел наиболее последовательное выражение в учении Спинозы. Спинозизм предельно сблизил Бога с природой: Бог *во-образил* себя в природе, поэтому изучение видимого мира и было богопознанием. Так как Бог совершенен по определению, видимый мир столь же совершенен, а человеческие понятия о

---

<sup>3</sup> Фр. Бэкон также призывал к прямому изучению свойств вещей и материалов вместо пустого теоретизирования. Идеи Бэкона были столь резонансны в Голландии, что Константин Гюйгенс называл его святым [Alpers, 1983, 5].

<sup>4</sup> См. поэму Константина Гюйгенса «Утешение глаз» [Broekman 2004; Weststijn 2008, 107].

красивом и уродливом субъективны и относительно. В Божьем творении все достойно внимания. Бог сливался с природой, а природа – с её образом в живописи.

Итак, видимый мир был плодом Божественного творчества, и все его части, даже самые жалкие, имели высшую ценность. Подражание натуре как она есть стало важнее классического идеала. Начинающих художников отговаривали ехать в Рим. Не проще ли оглянуться вокруг! Сколько радости может доставить неисчерпаемое богатство видимого мира, включая самые обыденные предметы. В природе нет ничего некрасивого. Все, что вышло из рук Творца, заслуживало восторженного внимания. «Самые ужасные и презираемые вещи, если они естественны, должны рассматриваться с восхищением. ... Верность натуре делает уродливые вещи красивыми, а их достоверное изображение заслуживает такой же похвалы, как самое утонченное изделие» [SVH, 77]. Пусть индивидуальность вещей случайна – сама эта случайность божественна и должна интересовать художника. Все три вышеупомянутых учения (кальвинизм, стоицизм, Спинозизм) утверждали Божий промысел, предопределенность и детерминизм.

Восхищение природой стало не только научным, но и эстетическим принципом. Эта всеядная эстетика была закреплена в вышеупомянутом кальвинистском исповедании веры, который прямо называл природу «красивой книгой». Классический идеал прекрасного как гармонии уступил место живописности (*schilderachtigheit*). Живописным могло быть все сущее – вопрос в том, как оно изображено. Живописным мог быть уродливый карлик, проститутка, грязный нищий, грубый мужик, и даже анализ мочи в баночке. Однако, копирование природы не было самоцелью. Эстетика живописности подразумевала прямую эмоциональную реакцию. Живопись должна была не только быть подлинной по существу, но и этим впечатлять. Голландские букеты и натюрморты, со всем их экстремальным реализмом, принадлежали той же барочной парадигме, что и пышнотелые рубенсовские дамы и закатывающие глаза католические святые.

### Природа в зеркале живописи

Метафора зеркала была популярна в теории и практике живописи XVII века. Отражение в зеркале истинно и ложно одновременно. Зеркало создает иллюзию. Видимая природа отражает Бога, но при этом она тленна и преходяща. Живопись отражает природу, но при этом она есть лишь набор искусных трюков, обманывающих зрителя. Но этот обман в обоих случаях вызывал не гнев, а восхищение: восторгалась как природой, так и живописью. И правильно – ведь суть зеркальности в обоих случаях была не в буквальной подлинности, а в искусном создании образа. Совершенное произведение живописи понималось как «зеркало природы, создающее вещи, которых нет, и обманывающее нас в самом похвальном смысле» [SVH, 25; Weststijn 2008, 86].

Как же работало зеркало живописи? Художник наблюдал природу, но в конечном счете изображал вдохновленный этой натурой ментальный образ (*denkbeeld*). Этот же образ должен был возникнуть в воображении зрителя. Художественный образ был виртуальной реальностью, в которой жил живописец, и эту же реальность должен был увидеть зритель своим умственным взором. Не только увидеть – он должен был пережить весь комплекс сопутствующих ощущений: капли воды должны были казаться мокрыми, бархат – мягким, а лицо – живым. Хорошая картина создавала полный эффект присутствия, «как если бы мы видели сами вещи, а не их изображения» [FJ, 341; Weststijn 2008, 137] Историческая картина на тему «Илиады» погружала зрителя в эмоционально полное переживание Троянской войны: сердце должно было забиться от грома сражения. Тем самым, живописный образ был хотя бы отчасти *иконичен*: он напоминал о каком-то другом, более широком образе, который невозможно было изобразить прямо.

Теоретики XVII века уподобляли живопись риторике. Как и искусная речь, живопись должна была быть образной, убедительной и впечатляющей. Картины порой завешивали шторами, открывая их в момент созерцания, как открывают иконы на время молитвы или поклонения. Открывшийся вдруг образ должен был поразить сразу и остаться в памяти вместе со всеми своими ассоциациями. Желаемая реакция зрителей предполагалась почти инстинктивной. Длительное разглядывание могло уничтожить эффект. Реакция на искусство описывалась в тех же терминах, как и любовное чувство, с частым использованием слов «восхищение» и «восторг». Писали, что живопись сильнее литературы – её воздействие невыразимо словами [Weststijn 2008, 158]. Пусть живопись иллюзорна, но вызываемые ею эмоции реальны.

### **Букеты как иконы Творения**

Живопись сравнивали также с поэзией. Подобно поэзии, она показывала натуру, но изображала чувства. В данном случае – восхищение природой. Подлинность цветов была гораздо важнее подлинности букетов, которые составлялись на картине и были, как правило, откровенно фантастичны. Учебники живописи рекомендовали вырезать макеты цветов из картона, и с ними отрабатывать композицию [GDL, 367; van Dorst 2015, 57] (Рис. 3). Контуры самих цветов зачастую просто перекалывали из ботанических справочников. Главное искусство состояло в их «натуральном» закрашивании. Готовые букеты покрывали световыми бликами и населяли живностью. Эта технология напоминала массовое изготовление икон по образцам, которое распространилось в России примерно в эту же эпоху.

Расцвет букетного жанра совпал с распространением цветочного садоводства. Цветочные клумбы все еще были привилегией богачей. Если холсты с букетами шли по среднему по несколько гульденов<sup>5</sup>, то семена или саженцы редких цветов могли стоить сотни и даже тысячи. Но именно эти цветы и рисовали, особенно «тигровые» полосатые тюльпаны, которые в реальности почти не встречались, являясь редкой мутацией. Они покрывали буквально всё: и дорогую мебель (Рис. 4), и простые керамические плитки для плитусов (Рис. 5). На бирже торговали луковицами будущих урожаев. Тюльпанная лихорадка завершилась в 1637 г. первым в истории биржевым кризисом. Поклонение природе и её дарам дошло до уродливых крайностей, но тигровый тюльпан остался тем, чем он был: простым цветком, который смотрелся странно в гротескной иконе цветочного культа на роскошном кабинете из эбенового дерева...

На юг от религиозной границы культ цветов имел те же масштабы, но был под контролем католической церкви. В Антверпене смеялись над голландскими тюльпанскими безумствами (Рис. б). Цветочные гирлянды стали использовать для обрамления икон Богоматери. Впрочем, то, что мы видим на Рис. 7 – это уже не гирлянда, а головокружительный цветочный хоровод, нереальность которого подчеркивают миниатюрные фигурки животных. В отличие от «кальвинистских» букетов, индивидуальность цветов здесь совершенно теряется в мощном потоке живой природной энергии, обтекающей Младенца. Так как западная традиция акцентировала Творение через Иисуса, в цветочных иконах Он фактически присутствовал дважды: прямо – в виде Младенца, и косвенно – в пышном изобилии сотворенной Им флоры.

Заказчик цветочной Мадонны, итальянский кардинал Борромео, был недоволен: Мадонна терялась на фоне захлестывающего буйства растительности. Итальянец был не готов к цветочным излишествам северян. Художник оправдывался, ссылаясь на красоту цветов, а также

---

<sup>5</sup> Речь идет о первой половине XVII века. Во второй половине возникает элитарный «гладкий» стиль со множеством мелких деталей (напр. Дж. Доу, Калф), и цены на такие картины резко возрастают. Стоимость картин в любом случае определялась потраченным временем.

подчеркивал их редкость и драгоценность [Van Mulders 2015, 40]. В их переписке совсем не заходит речи о цветочном символизме. Борромео прямо указывал, что символизм видов цветов не важен – его интересовало общее впечатление. Это вполне согласуется с учебниками живописи XVII столетия, которые уделяли символическим значениям цветов мало внимания. Карел Ван Мандер, посвятивший символике большую главу, выделил из цветов лишь розы и белые лилии [KVMMet, 134].

Пружинные часы были частым гостем цветочных букетов, делая очевидной их связь с тематикой естественного богословия, в котором уподобление природы часовому механизму было общим местом. Часы указывали на системную сложность, размеренность и целесообразность природы<sup>6</sup>. Распространено мнение, что часы символизировали временность и эфемерность земного бытия. Однако буйная жизненность и убедительная материальность цветов плохо вяжется с эфемерностью. Для подчеркивания эфемерности могли бы, казалось, изображать увядающие цветы – но именно этого никогда не делали. Цветы всегда увековечивали на пике их жизненной мощи, как бы вырывая их из беспощадного потока времени и одаривая нетленностью.

Часы в сочетании с цветами почти всегда изображали с открытым механизмом – демонстрировали взлет технического прогресса. Ведь часы были в то время наиболее сложным из созданных человеком механизмов. Часы по размеру и форме рифмовались с цветами, подчеркивая что дела рук человеческих продолжают Божье Творение. Сочетание букетов с часами позволяло как воспеть восхитительные плоды Творения, так и уподобить им более скромные, но все же впечатляющие плоды рук человеческих.

### **Материалы и натюрморты**

В учебниках живописи писали о необходимости адаптировать технику работы кистью к свойствам каждого материала [Weststeijn 2008, 90]. Мягкость бархата отличалась от мягкости шелка, а блеск серебра от блеска стали. Фактура материала – это печать, которую Бог ставил на свои творения<sup>7</sup>. Впрочем, в натюрмортах мы видим не сами материалы, а изделия из них, т.е. результат со-творчества Бога и человека. Сотворенные Богом материалы предназначались для рук искусных ремесленников. Поэтому, именно в вещах-изделиях естественная природа материалов проступала наиболее явственно [FB, 29].

Воспевание материального сочеталось с утверждением индивидуальности предметов и ценности их независимого бытия. На Рис. 10 каждый предмет охарактеризован по-своему и как бы стоит на своем отдельном невидимом пьедестале. Отсутствует искусственно привносимое чувство целого, которое станет столь важным для мастеров будущих эпох. Предметы, как и в жизни, объединены лишь тем, что их поставили рядом. Каждый материал создан Богом отдельно, чтобы вылиться в умелых руках в полновесный, самодостаточный и крепко сложенный предмет, имеющий свой характер и свою судьбу<sup>8</sup>. Обособленность компонент, которую мы уже отмечали в букетах, присуща и натюрмортам и групповым портретам. Рембрандтовский «Ночной дозор» – это тот же букет де Хема, только составленный из людей. Мушкетеры Рембрандта великолепны по отдельности, но каждый из них живет своей жизнью, почти не замечая остальных.

---

<sup>6</sup> В аллегорическом компендиуме наук и искусств Питера Брейгеля старшего механические часы занимают центральное место, символизируя единство, порядок и размеренность мироздания [Bakker 2011, 77, fig. 40]. Для демонстрации «истекаемости» времени в эмблематике широко использовались песочные часы [CR].

<sup>7</sup> Выражение Фр. Бэкона [Alpers, 1983, 93].

<sup>8</sup> Не случайно именно в эту эпоху возникают музеи и кунсткамеры, для которых характерен интерес, к особым, аномальным или вообще уникальным по тем или иным причинам предметам.

Протестантская интерпретация Быт. 2:19 подчеркивала, что Бог сотворил мир как он есть, а Адам сам нарекал имена Его созданиям [Alpers, 1983, 95]. Поэтому божественным Творением было материальное само по себе, а систематизация вещей была плодом человеческого ума. В протестантизме *слово* утратило сакральность. После перевода Библии на разговорные языки, её текст больше не был сакральным – богодухновенным было лишь содержание. Такая же трансформация произошла с текстами богослужений и молитв. Язык потерял аспект божественности и стал лишь инструментом человеческого общения, уступив место изображениям как поистине универсальному языку, близкому истинной природе вещей.

Материальное ассоциировалось с видимым, следовательно – с поверхностным. Взгляд вглубь материи лишь обнаруживал новые поверхности. Разглядывая в лупу поверхность ткани, можно было увидеть поверхности нитей. Заглянув под поверхность воды, можно было увидеть поверхности микроорганизмов. Не случайно в голландском (как и в русском) слово «материя» (*stof*) означает и философское понятие и ткань. Материя образовывала покрывало вещей, которое хотелось сдернуть, но лишь для того, чтобы увидеть другое покрывало. Может быть поэтому в интерьерах и натюрмортах был так любим образ полу-сдернутого складчатого покрывала. В этой роли обычно выступали персидские ковры, столь же впечатляющие, сколь неуместные на обеденных столах. Эти ковры могут напомнить о неестественно огромных складчатых юбках фламандских мадонн. Упоение материей переходило в упоение поверхностью, приобретающей фрактальный характер. Поверхность предметов магически перемещалась на поверхность картины. Ткань ковра перемещалась на ткань живописного полотна, обретая при этом вечную жизнь – ковер на картине не мог истлеть.

Натюрморты часто включали темы бренности бытия. Может показаться, что этим ставилась под сомнение ценность материального. Но это не так. Образы смерти не обязательно ведут к аскетике и отрицанию жизни. Их язык богаче и многозначнее. Они призывали дорожить полнотой каждого прожитого мгновения, ценить то, что было и то, что будет. Натюрморт с автопортретом Давида Байи (Рис. 11) был написан в последние годы жизни и отражает реальное настроение художника. Возникший из прошлого Байи-юноша задумчиво осматривает разбросанные на столе вещи и держит левой рукой свой автопортрет. Присутствуют все атрибуты *vanitas*: череп, песочные часы, гаснущая свеча, философская надпись и даже мыльные пузыри. Жизнь прошла, но жемчуг все так же блестит, а жена художника все также прекрасна. Байи созерцает свою жизнь как она была со спокойным достоинством хорошо прожившего человека. Искусство обещало юному художнику причастность к чему-то более прочному и нетленному, чем собственное кратковременное существование, и это обещание, похоже, было выполнено. Мыльные пузыри на картине никогда не лопнут и никуда не улетят.

### **Метлы, тапочки и грелки**

Революция чистоты и культ домашнего были органически связаны с сакрализацией материального. Природа не противопоставлялась человеческому микрокосмосу: и цветы и дом были Божьими дарами, требующими надлежащего отношения. Искусство не зря считали средством морального воздействия. Живописные букеты не только радовали глаз, но и задавали эстетический эталон: убранные комнаты должны были соответствовать тому же уровню совершенства. Голландская чистота была необыкновенна по меркам эпохи, хотя, в сущности, были лишь введены те правила, которые позже стали общим стандартом: подметать каждые 2-3 дня, мыть пол и менять постельное белье раз в неделю, переобувать гостей в тапочки.

Если в средневековой культуре дом был частью дольного мира, а святость и благодать обретались в церквах, то у протестантов местом спасительной благодати стал именно дом. Его

стены защищали от духовных опасностей, отграничивая царство покоя и добра, в котором можно было расслабиться и отдохнуть. Дома читали Библию и молились. Домашние обеды стали родом причастия, а на место культа Мадонны пришел культ матери и ребенка, озарив новой сакральностью материнство как таковое. Ангелом культа чистоты стала женщина с метлой<sup>9</sup>. На Рис. 12 сопоставлены два богоугодных занятия: чтение и уборка. В чистой комнате, залитой светом, на переднем плане именно подметающая служанка – сразу видно, какое из двух дел важнее. Нереально роскошный мраморный пол [Fock 1998] возвышает скромную гостиную до уровня дворцовых покоев. Мы видим здесь дом художника в образе храма домашнего уюта.

Мраморные полы, персидские ковры и медные люстры в голландских жанровых картинах настолько убедительно натуральны, что поколения историков аксиоматически воспринимали их как достоверную иллюстрацию буржуазного быта. Однако, специальные исследования [Fock 1998] выяснили, что они столь же реалистичны, как роскошные все-сезонные цветочные букеты. Их цель – не изобразить домашнее в его реальной скромности, а воспеть его при помощи возвышающего обмана восторженного натурализма. Живописность восточных ковров сродни узорности тигровых тюльпанов. И то и другое радовало глаз и привлекало. И то и другое было баснословно дорого, экзотично и отсутствовало в жизни среднего класса. И то и другое принадлежало иконографии сакрализованной материальности.

Чтобы лучше оценить духовное наполнение домашних интерьеров, сопоставим их с интерьерами церквей (Рис. 13), которые мало чем отличаются от городских уличных видов. Мы видим людей в верхней одежде, сапогах и шляпах, уличных собак. Солнечный луч падает на писающего пса, подчеркивая очевидность десакрализации. Духовность покинула эти бессмысленно гигантские культовые сооружения. Быть может, такие церковные интерьеры рисовались намеренно, чтобы противопоставить их холодность домашнему теплу?

Метла была важным элементом новой иконографии. Она фигурирует в таких контекстах, в которых она была бы невозможна в искусстве других эпох и культур. На Рис. 14 служанка передает даме любовное письмо. Метла – тут как тут, причем на переднем плане. На Рис. 15 мы видим парочку влюбленных. Здесь художнику показалось мало одной метлы, она дополнена ведром для воды. Эти реликвии новой сакральности помещаются на авансцене, которая напоминает внутренность чулана. Столь намеренное смешение поэзии и прозы было бы немислимо в произведениях последующих эпох. Однако голландское искусство не аристократично. Домашняя чистота и уют столь же возвышенны, как романтические чувства и прекрасно с ними сочетаются. На Рис. 16 видим кружевницу за работой. А для чего кружевнице метла? Видно также, что она сняла уличные туфли. Привычка ходить в доме только в тапочках и в обязательном порядке разувать гостей была важным завоеванием революции чистоты.

На Рис. 17 видим женщину играющую на клавесине, но для служанки с метлой также нашлось место. Помимо метлы, важный элемент иконографии домашнего уюта – тапочек, всегда на переднем плане и часто в единственном числе. Рис. 18 смотрится как чистая икона домашности. Метла и тапочки помещены в центр композиции. Характерно, что автор этой картины был выдающимся теоретиком, которого мы уже несколько раз цитировали. В уникальной атмосфере этого искусства метла рифмуется со свечой, а тапочки – с книгой или письмом.

Познакомимся еще с одним элементом образа домашнего уюта – грелкой для ног (Рис. 19). Это деревянный ящичек с дырками сверху, в который ставился керамический сосуд с углями. В

---

<sup>9</sup> Образ ведьмы на метле появился значительно позже. В те времена никакой ассоциации метлы с ведьмовщиной возникнуть не могло. В известном позднесредневековом сочинении «Молот ведьм» метла не упоминается ни разу.



реальной жизни такие грелки использовались лишь в зимний отопительный сезон, который в Голландии не столь длинен, однако в картинах они служат неперенным признаком домашнего тепла. Отметим, что в бордельных сценах ни тапочек, ни грелок, ни метел не наблюдается, а клиенты остаются в верхней одежде и сапогах. Статус борделя близок статусу улицы.

По мере формирования национальной идентичности, домашнее возвышалось до патриотического. Надгробие Вильгельму Оранскому представляет отца нации возлежащим на смертном одре в мягком расстегнутом одеянии, похожем на домашний халат – и в тапочках (Рис. 20). Высеченные из мрамора тапочки Вильгельма с присущей камню твердостью и постоянством увековечивают культ домашнего, освященный кровью страстотерпца новой веры, принявшего мученический венец на пороге собственного дома.

Если читатель еще сомневается в важности иконографического аспекта голландского реализма, стоит взглянуть на Рис. 21. На первый взгляд кажется, что это бытовая жанровая сценка в тривиально реалистическом ключе. Более внимательный взгляд обнаруживает совсем иное содержание. Заметим, что герб таверны – три свиньи – оскорбителен и совершенно нереален. Далее, никакая мать не высаживает ребенка на домашний горшок на улице. Одиноким домашним тапочек, а также и грелка здесь совершенно неуместны. Далее обратим внимание, что хорошо одетая дама с ребенком и крестьяне за столом образуют две изолированные группы и не замечают друг друга.

Сюжет этой картины – противопоставление двух миров: светлого мира добропорядочной городской жизни с её уютом и правильностью и грубой жизни крестьянства. Нормальное высокомерие горожан по отношению к мужикам приняло в голландской культуре экстремальные формы. Вплоть до конца XVII века крестьяне фигурируют на картинах как носители всевозможных пороков в самой омерзительной форме: они пьянствуют, жадно едят, глупо хохочут, грубо ухаживают за женщинами, делают свои дела у всех на виду и чуть что хватаются за ножи. Здесь они играют в азартную игру, приучают детей к курению, выливают ночной горшок на голову прохожим и писают у стены. Главная героиня картины – идеализированная почти до святости дама не имеет ни малейшего отношения к этому вертепу. Её присутствие демонстрирует контраст культуры и антикультуры, сакрального и профанного. В столкновении двух миров побеждает вертеп. Дама с ребенком зажата, грелка для ног десакрализована: её использовали как подставку для бутылки с вином. Тапочек соседствует с грубыми сапожищами. Еще раз подчеркнем, что и грелка и тапочек были бы совершенно излишни в сцене деревенского быта: они принадлежат миру городского домашнего уюта, в котором живут дама с ребенком

В голландской живописи часто ищут закодированные моральные поучения, но данный пример ясно показывает, что этическая оценка выражалась, когда это требовалось, вполне прямолинейно и даже грубо. Массовыми тиражами издавались разнообразные «зеркала», заполненные аллегорическими гравюрами дидактического содержания с предельно ясными подписями. Аллегорический язык был наследием прошлого. Он мог присутствовать и в картинах, но суть нового искусства была не в нем. Основное содержание картин, подобных шедеврам Вермеера, следует искать в сфере прямого видения и отображения благодатного Божьего Творения, частью которого был сам человек и его жилище.

### **Земля и небо**

Если букеты и бытовые интерьеры были новым жанром, то пейзажи развивались на солидной базе ренессансной традиции. Антропоцентризм итальянского Возрождения был преодолен еще в эпоху фламандского гуманизма. Питер Брейгель-старший превратил пейзажи из задника-

декорации исторических и библейских сцен в самоценный образ Творения. Его «мировые пейзажи» не были списаны с натуры, но вдохновлялись ей и были убедительно натуральны – именно это качество требовалось от новой иконографии. Первым теоретиком пейзажа как самостоятельного жанра стал Карел Ван Мандер [KVDMSch, гл. 8]. Он настоятельно рекомендовал учиться у природы, наблюдать и делать наброски; о работе на пленэре речи не было. Именно применительно к пейзажам у него слышны неоплатонические нотки: за видимым миром следует узреть невидимый. Такой взгляд на пейзаж неудивителен. Ведь пейзаж – это единственный жанр живописи, который изображает небеса.

Соединяя землю и небо, пейзажи резонировали в душах новых протестантов, которые вдруг встали перед задачей сочетания небесного и земного в частной жизни без помощи спасительной магии Церкви. Может быть, именно этим объясняется популярность пейзажей, составлявших около трети всей живописной продукции? [van der Woude 1991, 320] Может быть, именно поэтому линия горизонта на пейзажах опускалась все ниже и ниже, захватывая все больше небесного пространства? Но что можно изобразить на небе кроме облаков? Их изображали с преувеличенным драматизмом, не только имевшим мало общего с реальным голландским небом (Рис. 22, Рис. 23), но и метеорологически невозможным [Walsh 1991]. Не выражали ли они мощь небесных сил, готовых стать на защиту голландской земли обетованной, освященной водой и кровью? А, может, облачные драмы намекали на борьбу добра и зла в новой, свободной жизни, не всегда видную за внешним порядком и размеренностью? Не ощущаются ли в этих облаках невидимые бури, бушевавшие за вымытыми фасадами и накрахмаленными брыжами?

Сами пейзажи подчеркнута скромны. Они столь же интимны, как вдохновлявшая их любовь к своей стране. Голландский патриотизм имел библейские корни [Schama 1987; Охоцимский 2015]. Родная земля, отвоеванная с таким трудом как у врагов, так и у моря, была очищена многими потопами и дарована голландцам свыше, как новому Израилю. Непритязательная равнина была красива своей духовной миссией: она дала приют богоизбранному народу. Иконами сакральной географии были не только пейзажи, но и карты Голландии, не менее популярные и часто фигурирующие в живописных интерьерах.

## Выводы

Тема статьи – духовные основы голландской живописи XVII века. Утверждается, что голландский реализм выражал вполне определенное мировидение, имевшее религиозные корни. Обостренное внимание к видимому миру во всем его многообразии и богатстве коренилось в восхищении Божьим Творением. Мы говорили о *сакрализации материального*, имея в виду интерес к фактуре материалов и предметной индивидуальности, а также о *протестантской иеротопии*, имея в виду сакрализацию дома, чистоты и жизненного пространства вообще. Мы видели, что в кальвинизме культ природы как Божьего Творения принял особый, несколько пантеистический оттенок в связи с бэкониаанским акцентом на прямое наблюдение явлений и неостойческим культом природы как источника моральной истины. Мы видели как эти явления протестантской духовности проявлялись во всех основных жанрах голландской живописи Золотого Века, которая предстала перед нами как иконография этой новой сакральности.

## Источники

CB – Confessio Belgica, 1561 (<http://www.creeds.net/reformed/belgic/index.htm>)

CR – Cesare Ripa. Iconologia or Moral Emblems. London, 1702 (впервые издана в 1593 г.)

FB – The works of Francis Bacon in 14 vols, London, 1857-1864, vol. 4.

FJ – *Franciscus Junius*. De schilderkonst der oude. Begrepen in drie boeken, Middelburg, 1641.

GDL – *Gerard de Lairesse*. Groot schilderboek, Amsterdam, 1707.

WD – *William Derham*. Physico-Theology or a demonstration of the being and attributes of God, London, 1713.

KVMSch – *Karel Van Mander*. Het Schilder-Boeck. Haarlem, 1604.

KVMMet – *Karel Van Mander*. Uutlegginge... op den Metamorphosis.... Haarlem, 1604.

SVH – *Samuel Van Hoogstraeten*. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt, Rotterdam, 1678.

### Библиография

Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / М.: Феория, 2009.

Охоцимский 2015 – *Охоцимский А. Д.* Голландский кальвинизм, патриотизм и чистота // Консерватизм – парадигма современного развития, 2015, №1-2, с. 42-47 (интернет-ресурс: <https://www.proza.ru/2014/05/15/2060> ).

Охоцимский 2017 – *Охоцимский А. Д.* Святая вода, Реформация и протестантская иеротопия // Вода в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Феория, 2017 (в печати, см. <http://hierotopy.ru/contents/holyWaterReformationProtestantHierotopySimsky.pdf>).

Соколов 2011 – *Соколов М. Н.* Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида / М.: Прогресс-Традиция, 2011.

Строганов 2004 – *Строганов С. А.* Проблемы генезиса батального жанра голландской живописи первой половины XVII века // канд. Дисс., СПб, 2004.

Alpers 1983 – *Alpers S.* The art of describing. Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago Press, 1983 (цит. по изданию Penguin books, 1989).

Bakker 2011 – *Bakker B.* Landscape and religion. From Van Eyck to Rembrandt / Ashgate Pub., 2011 (цит. по изданию London&NY: Routledge, 2016).

Broekman 2004 – *Broekman I.* De rol van de schilderkunst in het leven van Constantijn Huygens (1596-1687) / Hilversum, 2004.

Brusati 1995 – *Brusati C.* Artifice and illusion. The art and writing of Samuel Van Hoogstraten / Univ. of Chicago Press, 1995.

van Dorst 2015 – *van Dorst S.* Brueghel, Seghers en de Heem. De techniek van bloemschilders uit het zeventiende-eeuwse Antwerpen // Power Flower. Bloemstillevens in de Nederlanden / Antwerp: Rockox museum, 2015, p. 51-62.

Fock 1998 – *Fock. C. W.* Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst // Oud Holland, Vol. 112, No. 4 (1998), pp. 187-246.

de Jong 1991 – *de Jong Ed.* Some notes on interpretation // Art in history. History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture / ed. D. Freedberg & J. de Vries, Getty center for the history of art and the Humanities (Santa Monica, CA, US), 1991, p. 119-136.

Johnstone 2004 – *Johnstone N.* The protestant devil: the experience of temptation in early modern England // Journal of British studies, Vol. 43, April 2004, p. 173 – 205.

van Mulders 2015 – *van Mulders Ch.* Kracht en pracht. Over bloemen en devotie bij Breughel // Power Flower. Bloemstillevens in de Nederlanden / Antwerp: Rockox museum, 2015, p. 37-49.

Oestigaard 2013 – *Oestigaard T.* Water, Christianity and the rise of capitalism / London: I.B. Taurus, 2013.

Sambursky 1987 – *Sambursky S.* Physics of the stoics / Princeton Univ. Press, 1987.

Schama 1987 – *Schama S.* The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age / NY: Vintage Books, 1987.

Snyder 2015 – *Snyder L. J.* Eye of the beholder. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the reinvention of seeing / NY- London: W.W. Norton & Co, 2015.

Vassanyi 2010 – *Vassanyi M.* Religious awe at the origin of eighteenth-century physic-theology // Philosophy begins in wonder. An introduction to early modern philosophy, theology, and science / ed. M. F. Deckard & P.Losonczy. Eugene, Pickwick Publications, p. 72 – 104.

Walsh 1991 – *Walsh J.* Skies and reality in Dutch landscapes // Art in history. History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture / ed. D. Freedberg & J. de Vries, Getty center for the history of art and the Humanities (Santa Monica, CA, US), 1991, p. 95-118.

Weststeijn 2008 – *Weststeijn Th.* The visible world. Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age / Amsterdam Univ. Press, 2008.

van der Woude 1991 – *van der Woude A.* The volume and value of paintings in Holland at the time of the Dutch republic // Art in history. History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture / ed. D. Freedberg & J. de Vries, Getty center for the history of art and the Humanities (Santa Monica, CA, US), 1991, p. 285-330.



Рис. 1. Ян Давидс де Хем. Цветы в стеклянной вазе, 1650-1683, Рейксмюсеум, Амстердам. На цветах и вокруг живут: бабочка, улитка, 2 гусеницы, 2 паука, божья коровка, два жука и муравьи.



**Рис. 2. Жан-Батист Роби (1821-1910) Букет астр**



Рис. 3. Амбросиус Босхарт старший. Цветы в нише, 1618, Государственный музей искусств, Копенгаген. Плоскостность букета связана с использованием образцов. Цветы тесно соседствуют, не загромождают друг друга. Этот букет типичен для начала XVII века. В более поздних букетах трехмерность выражена сильнее (Рис. 1, Рис. 8).



Рис. 4. Комод эбенового дерева, украшенный тюльпанами (инкрустация), 1645, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам.



Рис. 5. Керамические плитки, circa 1640, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам.





Рис. 6. Ян Брейгель младший. Аллегория тюльпаномании, 1640, Музей Франса Хальса в Харлеме (фрагмент: обезьяны торгуют тюльпанами).



Рис. 7. Ян Брейгель старший и Питер-Поль Рубенс. Мадонна в гирлянде цветов, 1621, Лувр.



Рис. 8. Виллем Ван Альст. Цветы в серебряной вазе с часами, 1663, Музей изобразительных искусств Сан-Франциско.



Рис. 9. Часы в голландских натюрмортах. Хорошо видна фузья – конический ступенчатый редуктор, необходимый для компенсации слабеющей пружины К часам прилагался заводной ключ на синей ленте. Почему всегда синей?



Рис. 10. Виллем К. Хеда. Завтрак на столе с черничным пирогом, 1631, Дрезденская галерея.



Рис. 11. Давид Байе. Автопортрет с натюрмортом vanitas, 1651, музей Лакенхал, Лейден.

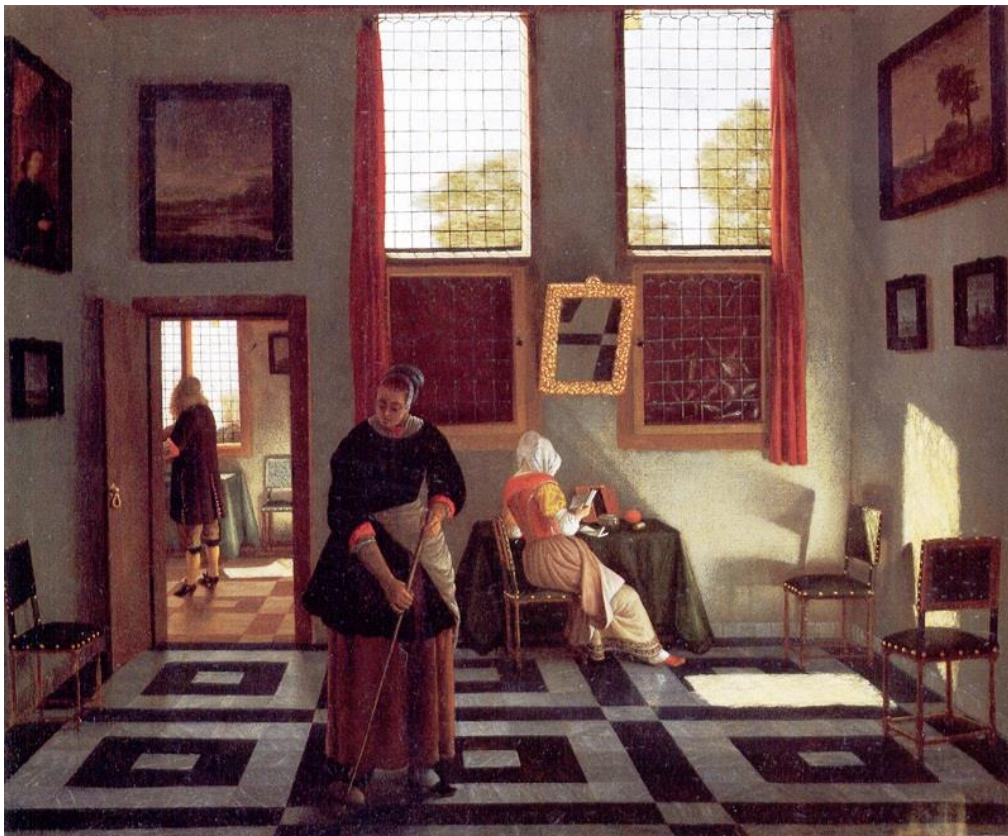


Рис. 12. П. Я. Элинга. Художник, служанка, читающая дама, 1668. Штеделевский музей искусств, Франкфурт.



Рис. 13. Церковные интерьеры



Рис. 14. Ян Вермеер. Любовное письмо, 1668, Рейксмюсеум, Амстердам



Рис. 15. Питер де Хох. Пара с попугаем, 1668, музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн.



Рис. 16. Каспар Нетшер, Кружевница, 1664, коллекция Уоллеса, Лондон





Рис. 17. Габриель Метсю. Дама за клавесином, 1660, музей Бойманса - ван Бёнингена, Роттердам.



Рис. 18. Самюэл ван Хогстратен. Тапочки, около 1670, Лувр.



Рис. 19. Ян Стен. Больная девочка, 1660, Маурицхейс, Гаага.



Рис. 20. Надгробие Вильгельма Оранского в Новой Церкви в Делфте (фрагмент)



Рис. 21. Ян Минсе Моленар. Компания у таверны, 1668, музей Франса Халса, Харлем.



**Рис. 22.** Саломон Ван Рёйсдал. Вид замка Валкхоф близ Неймегена, 1648, Музей искусств Сан-Франциско



**Рис. 23.** Якоб Ван Рейсдал. Отбеливание холстов в окрестностях Харлема., 1665, Кунстпалас, Цюрих