

ОХОЦИМСКИЙ А.Д.

Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма

Ключевые слова: протестантизм, кальвинизм, голландская живопись, иеротопия, спинозизм, бэконизм, пантеизм, икона, иконология, сакральное пространство.

Охоцимский Андрей Дмитриевич

Кандидат физ.-мат. наук, старший научный сотрудник
Научного центра восточно-христианской культуры,
Москва – Лёвен
ORCID ID: 0000-0002-0902-3634
andrew_simsky@mail.ru

Иеротопическая методология, разработанная первоначально в контексте византийских сакральных пространств, применена в исследовании протестантской сакрализации материального мира. Барочный, «восторженный» натурализм голландской живописи Золотого века интерпретирован как иконография этой новой сакральности. В свете протестантской иеротопии, букеты, натюрморты и пейзажи становятся иконами Божьего Творения, а домашние интерьеры предстают в образе храмов освященного домашнего уюта. Обсуждается влияние естественного богословия XVII века, кальвинистских доктрин, неостоицизма, спинозизма и бэконизма на формирование в протестантской культуре обостренного внимания к видимому миру и иконизации Творения, имевшей выраженный пантеистический оттенок.

Key words: Protestantism, Dutch Reformation, Calvinism, Dutch Golden Age Painting, hierotopy, sacred space, pantheism, iconology, Baconian philosophy, Spinozian philosophy, neo-stoicism.

Andrew Simsky

PhD, Senior Researcher, Research Center for
Eastern Christian Culture, Moscow – Leuven
ORCID ID: 0000-0002-0902-3634
andrew_simsky@mail.ru

ANDREW SIMSKY

Icons of Sacred Matter. Protestant Hierotopy and Religious and Philosophical Principles of Dutch Realism

Hierotopic methodology, originally developed in relation to the study of Byzantine sacred spaces, is here applied to a specifically Protestant type of holiness, namely, the sacralization of the material world, nature and domesticity. Particularly, I interpret the “passionate” baroque naturalism of Dutch Golden Age painting as the iconography of this new form of sacrality. In the light of Protestant hierotopy, still lifes, flowers and landscapes come to be seen as icons of God’s marvelous Creation, while domestic interiors are elevated to the level of veritable temples of sacred homeliness. I explore how Calvinism, neo-stoicism, the physico-theology of the 17th century, as well as the philosophies of Spinoza and Bacon, helped to set the stage within which Protestant culture took such an intense interest in the visible world.

УДК 85.103(3)
ББК 85.143, 86.376

ВВЕДЕНИЕ

Голландская живопись XVII века традиционно характеризуется как реалистическая. Но ведь реализм не бывает самоцелью. В истории русского искусства мы знаем два реализма (передвижников и социалистический), и оба имели очевидную идейную нагрузку. А.Ф. Лосев рассматривал реалистическое произведение (применительно к литературе), как источник образов для выражения определенного круга идей⁽¹⁾. Как правило, именно идейное содержание, а не стремление копировать действительность является *causa finalis* реалистического искусства. Более того, копирование натуры просто ради копирования искусством обычно не считается: оно принадлежит либо ученичеству, либо сфере прикладного искусства, как, например, рисунки в биологических определителях или в руководствах по анатомии. Так какие же идеи мотивировали реализм голландской живописи, которая ориентировалась на массовый спрос и была в целом скорее ремеслом, чем искусством в современном смысле?

Заниматься прямолинейными поисками идеологии, стоявшей за данным типом реализма, очевидно, бесполезно. Основатели протестантизма, решительно изгнав скульптуру и живопись из церквей, были равнодушны к использованию искусства в частных домах и публичных зданиях. Искусство почти не упоминалось в их проповедях и было вытеснено в секулярную сферу. Поэтому неудивительно, что историки искусства ищут *raison d'être* голландского реализма именно в секулярной сфере – и не находят.

(1) «Что же касается реалистического образа, то самая сущность его заключается не в буквальном воспроизведении предмета, но в его определенного рода интерпретации» [2, гл. III, п. 10].

В прошлом столетии, в связи с развитием семиотической иконологии, стало модно искать в голландских картинах зашифрованные смыслы. Истолкование разных деталей, в большей или меньшей степени достоверное, может быть интересным занятием, однако оно вряд ли помогает ответить на вопрос, почему возникла потребность в такого рода картинах, и, главное, совсем не проливает свет на вопрос о корнях того подчеркнутого, обостренного натурализма, того исключительного внимания к деталям, оттенкам и фактуре, которое впечатляет даже современного зрителя, избалованного цветной фотографией. Ведь если главная цель была в содержании зашифрованного послания, то к чему уделять столько внимания впечатляющей передаче натуры, которая лишь отвлекает от основного? Если главное – это прочесть символы, то разве не достаточно им быть лишь узнаваемыми, как на средневековых иконах?

Мы не будем далее углубляться в критику семиотического подхода, которая уже стала общим местом. Ознакомиться с ней можно, например, в труде Светланы Альперс, которая выступила с обоснованием самодовлеющего значения реализма в голландской живописи [7]. Однако, посвятив вдохновенному и убедительному описанию голландского реализма-ради-реализма целую книгу, Альперс так и не попыталась выяснить, какие духовные или умственные запросы вызвали к жизни это упоение «зеркальным» натурализмом.

Лишь недавно стали появляться работы, рассматривающие всерьез и комплексно духовные корни голландского реализма. Эти работы единогласно отсылают к Реформации как к общей исходной точке радикальной перестройки европейской культуры, одним из аспектов которой был расцвет голландской живописи. Голландская Реформация не помещала пейзажи и натюрморты на своих знаменах, но она создала духовную атмосферу, в которой оказался возможным расцвет подобной живописи как общенародного искусства. Ни одно из значимых религиозно-философских учений не призывало зашивать стены картинами, но эти учения стимулировали и выражали то отношение к природе и вещам, которое было артикулировано в новом искусстве. В том, что представляется на первый взгляд секуляризацией культуры, можно увидеть совсем иное: радикальное изменение характера ее религиозной компоненты.

Среди наиболее важных трудов этого направления отметим классический труд Схамы, в котором увязываются в единый смысловой

узел разнородные компоненты голландского образа жизни: библейский патриотизм, борьба с наводнениями и революция чистоты [18]. В книге Баккера «Пейзаж и религия» выявлено влияние кальвинизма на эволюцию пейзажного жанра [8]. Новое прочтение голландских трудов по теории искусства XVII века помогло Вестстейну сделать следующий шаг и попытаться реконструировать религиозно-эстетическую атмосферу, в которой возник обостренный интерес как к самому видимому миру, так и к его воспроизведению в живописи [21]. Эта тема была далее развита в недавней книге Лауры Снайдер «Глаз наблюдателя. Вермейер, Левенгук и новое изобретение зрения» [19].

Ввиду всего этого добротного, но разнопланового научного материала, возникает естественное желание найти объединяющий религиозно-эстетический принцип, который бы связал все эти тенденции в единую культурную парадигму⁽²⁾. Ведь даже у таких, казалось бы, разноплановых явлений, как революция чистоты и кальвинистская визуальная культура с ее акцентом на прямые наблюдения, имеется общий корень: переоценка ценности материального мира в протестантском сознании. Материальный мир не просто стал привлекать больше внимания – он приобрел обновленный религиозный смысл. Совокупность проявлений этого принципа в протестантской культуре мы объединили в концепцию *протестантской иеротопии*⁽³⁾.

ПРОТЕСТАНТСКАЯ ИЕРОТОПИЯ

Иеротопия – это творческая деятельность по созданию сакральных пространств. Иеротопия возникла в контексте изучения византийской культуры [1] и интересовалась главным образом формированием сакральной образности в православных храмах. Однако иеротопические методы сразу же стали применять и для описания сакрализации мест проживания и природного окружения человека, т.е. домов, городов и ландшафтов. Протестантская иеротопия вырастает именно из этого направления. Эта форма сакральности, которой было суждено расцве-

сти на почве протестантской культуры, была связана с резким изменением взглядов на материальный мир, вызванным Реформацией.

Сакральность традиционного христианства была сосредоточена в церквях и монастырях, в то время как «падший» мир стонал под пятой «князя мира сего» и был безнадежно плох. Реформация отменила церковную святость и сократила сферу влияния дьявола, оставив в его компетенции лишь попытки морального соблазна [15]. Дьявол более не распоряжался в земном мире. Благодать, изгнанная из церковных зданий, распространилась по всему мирозданию, которое теперь управлялось прямо и нераздельно всезнающим и всеильным Богом. В материальном засияло Божественное. Мир оказался священной мастерской, в которой Бог реализовывал свои замыслы как сам, так и руками своих избранных.

Протестантская сакральность проявлялась на нескольких уровнях бытия. Во-первых, это уровень вселенной и природы, поражающих всеохватывающей заботливой мудростью и космическим величием Творца. Во-вторых, это родина, земля обетованная, освященная библейским патриотизмом и особым «национальным» заветом с Богом [18, р. 51–125]. В-третьих, это семья и дом, аналог церкви и очаг святости, где царили чистота и уют как новая форма благодати. Сакральное стало служить не для принижения, а для возвышения мирского и повседневного.

Протестантская иеротопия объединяет эти три уровня под эгидой единой культурной парадигмы, в основе которой лежит общий принцип сакрализации материального. Если католическая иеротопия ограничивалась созданием сакральных пространств в отдельно взятых местах, то протестантская иеротопия взялась за конструирование системы религиозных смыслов всего человеческого космоса. Голландская живопись Золотого века была иконографией этой новой сакральности. Это и не удивительно. Ведь принцип иконичности природы уже содержался в самих основах протестантского вероучения.

ИКОНИЧНОСТЬ ПРИРОДЫ В КАЛЬВИНИЗМЕ

В протестантизме *слово* утратило сакральность. После перевода Библии на живые языки ее текст больше не был сакральным – теперь богодухновенным могло быть лишь содержание. Такая же трансформация произошла с текстами богослужений и молитв. Язык потерял аспект божественности и стал лишь инструментом человеческого

(2) М.Н. Соколов отмечает отсутствие «единой семантической модели» для искусства Возрождения и раннего Нового времени и пишет о желательности исследований в направлении поиска таких моделей [5, с. 26].

(3) Понятие и термин были введены при исследовании истории святой воды и голландской революции чистоты [4]. Применение к интерпретации голландской живописи см.: [3].

общения, уступив место изображениям как универсальному языку, близкому истинной природе вещей. Протестантские иллюстрированные Библии намного превосходили католические по богатству иллюстраций [9, с. 33].

Выместив праведный гнев на произведениях искусства, превращенных в культовые объекты, кальвинист должен был направить свой взор на прекрасную книгу Божьего Творения – видимый мир. Кальвинистское исповедание веры уже в своих первых строках прямо и недвусмысленно говорило как о религиозной значимости видимого мира, так и о необходимости эстетического отношения к нему: «Мы познаем Бога двумя путями: во-первых, через Его Творение, поддержание и управление всем мирозданием, поскольку это мироздание открыто нашему взору как *прекрасная* книга, в которой все создания, как большие, так и малые, ведут нас к созерцанию Божественного... Во-вторых, Бог дал нам о себе знать более ясно в своем Слове...» [12]⁽⁴⁾.

Категорически отвергая поклонение созданным человеком иконам, кальвинизм призывал рассматривать весь видимый мир как подлинную икону Божества, созданную для нас самим Богом. Эта природная икона не разговаривала на условно-символическом языке, а прямо и непосредственно дышала Божьим творением. Бог присутствовал за видимой поверхностью вещей. Кальвинистская иконичность природы тяготела к пантеизму⁽⁵⁾.

Кальвин, по воспитанию человек Ренессанса, призывал воспринимать мироздание эстетически. Он часто упоминает глаза и зрение – они служат прямыми и бесспорными свидетелями Веры, убедительность которых самоочевидна и превосходит достоверность умозаключений. Зрение охватывает все сразу и в целом и вызывает в душе восторг, не опосредованный никаким умствованием. Этот восторг и есть лучший свидетель истины, альфа и омега настоящей веры.

(4) Обратим внимание на то, что Библия помещена на второе место, а на первом находится видимый мир.

(5) М.Н. Соколов обсуждает пантеистические тенденции изображения природы в искусстве Ренессанса и раннего Нового времени, но трактует их как культ матери-Природы [5, с. 34].

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 листиков, а в дожде – двух одинаковых капель. 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. Протестантский Бог стал не только доступнее для верующих, но и приблизился к материальному.

Восхищение природой стало не только религиозным, но и эстетическим принципом. Эстетика кальвинизма следовала из неоднократно повторенной в начале книги Бытия фразы: «И увидел Бог, что это хорошо». То, что было угодно Богу, должно было нравиться и человеку. 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, паук, грязный нищий, грубый мужик и даже анализ мочи в баночке. Однако копирование натуры не было самоцелью. Эстетика живописности подразумевала прямую эмоциональную реакцию. Живопись должна была быть не только подлинной по существу, но и впечатлять этим. Голландские букеты и натюрморты, со всем их мелочным реализмом, принадлежали той же барочной парадигме, что и пышнотелые рубенсовские дамы и закатывающие глаза католические святые.

ИКОНИЧНОСТЬ ПРИРОДЫ В ФИЛОСОФИИ И НАУКЕ

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 [17, р. 7–11]. Неостоицизм помогал оценить по достоинству многообразие видимого мира и увидеть ценность индивидуальных предметов.

Пантеистический дух эпохи ярко выразился 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 красивом и уродливом субъективны и относительны. В Божьем творении все достойно внимания. Ф. Бэкон также призывал к прямому изучению свойств вещей и материалов вместо пустого теоретизирования. Идеи Бэкона имели в Голландии такой резонанс, что Константин Гюйгенс называл его святым [7, с. 5].

Богопознание через изучение природы стало в XVII веке живым воодушевляющим принципом, сформировавшим новый образ умственной и духовной жизни. Доминантой этого мировоззрения стало восхищение природой как чудесным и мудрым Божьим Творением. В эту эпоху вера и наука еще шли рука об руку: «Чем больше мы изучаем Творение, тем более Божьей славы мы в нем находим, тем более горячо мы прославляем Творца» [13, с. 427]. Изучаемая природа созерцалась как икона Божества, тем более что естественные науки носили в основном наблюдательный характер. В научных журналах XVII века было больше гравюр, чем формул или цифр. Увидеть и изобразить означало узнать. Наука и искусство имели общую основу: они помогали познавать божественное через наблюдения. Теоретики искусства определяли живопись как науку о видимом мире [20, с. 24].

Восхищенное созерцание Божьего Творения занимало важное место в экуменическом дискурсе голландских интеллектуалов. Прямое наблюдение природы и прочтение Библии сердцем предпочитали теоретическим обобщениям и схоластическим умствованиям. 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. Любование простым цветком, скромным пейзажем и чистой комнатой возвысилось до религиозного чувства.

БИБЛЕЙСКИЙ ПАТРИОТИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ ЧИСТОТЫ

Голландская национальная идея формировалась в контексте кальвинистской доктрины о предопределении и вдохновлялась библейскими аналогиями, среди которых основную роль играли Исход и Потоп.

Библия стала источником параллелей для понимания современной истории⁽⁶⁾. Особенно популярной была тематика Исхода⁽⁷⁾. Бегство фламандских протестантов на север от испанского господства уподоблялось исходу иудеев из Египта.

Символизм Потопа помогал понять смысл наводнений и еще более подчеркивал святость земли. Наводнения воспринимались как новый Потоп. Они были Божьей карой и обновляли завет с Богом на омытой и освященной земле [18, с. 25–48]. Как земля, так и ее спасенные обитатели были освящены и морально преобразованы. Наводнения были своего рода крещением земли. На выживших голландцах лежала задача осушения и сохранения в богоданном порядке очищенных потопом территорий.

Подобно тому, как католическая сакральность концентрировалась вокруг святых и связанных с ними мест и предметов, протестантская сакральность фокусировалась вокруг новых святых – предназначенных к спасению верующих – и мест их проживания. Экзорцизм принял форму культа чистоты. Окружавший человека материальный мир, который прежде был отдан во власть нечисти, оказалось возможным отмыть от нее при помощи воды и швабры. Освобожденный от власти дьявола мир заблистал чистотой.

ЦВЕТЫ КАК ИКОНЫ ТВОРЕНИЯ

Голландские теоретики искусства сравнивали живопись с поэзией. Подобно поэзии, она показывала натуру, но отображала чувства. В данном случае – восхищение природой. Подлинность цветов была гораздо важнее подлинности букетов, которые составлялись на картине и были откровенно фантастичны. Учебники живописи рекомендовали вырезать макеты цветов из картона и с ними отрабатывать композицию [11, с. 367]. Контуров самих цветов перекалывали из ботанических справочников. Главное искусство состояло в их «натуральном» закрашивании. Готовые букеты покрывали световыми

⁽⁶⁾ Другим источником патриотизма и гражданских доблестей был неостоицизм [6].

⁽⁷⁾ Известно, что образы Исхода часто служат отправной точкой для формирования религиозного национализма. Исход служит символом разрыва с прошлым и обоснованием вновь обретенной идентичности.

бликами и населяли живностью. Эта технология напоминала массовое изготовление икон по образцам, которое распространилось в России примерно в эту же эпоху.

«Кальвинистские» букеты не реалистичны в обычном смысле и вызывают совсем другие чувства, чем букеты художников XIX века. Даже Ван-Гог более реалистичен, чем Де Хем (илл. 1), так как он работал перед настоящим букетом. Но Де Хему не был нужен реальный букет. Его задача – не изобразить природу как она есть, а воспеть ни с чем не сравнимое великолепие Божьего Творения путем создания впечатляющего и убедительного образа. Каноны голландской виртуальной «икебаны» имели мало общего с реальностью. К примеру, тигровые тюльпаны включались почти в каждый живописный бу-



Илл. 1. Ян Давидзон де Хем. Цветы в стеклянной вазе, между 1650 и 1683, Рейксмюсеум, Амстердам



Илл. 2. Виллем Ван Альст. Цветы в серебряной вазе с часами, 1663, Музей изобразительных искусств Сан-Франциско

кет, хотя в реальной жизни были редки и неправдоподобно дороги. Вешая подобный букет на стену, средний горожанин приобретал что-то, чего у него не было. Природу возвышали путем изображения ее самых ценных даров. Воспевалась именно природа в целом, а не только цветы: на картине Де Хема можно найти девять живых существ, не считая муравьев. Это указывает на иконичность замысла: изображенный букет представляет более широкую реальность – сакральную природу.

Смысл цветов самоочевиден. Эмблематические справочники в один голос присваивают цветочным букетам, гирляндам и венкам аллегорические значения жизни, радости, плодородия, успеха и богатства. Этот символизм архетипичен и в особой расшифровке

не нуждается. Встречается мнение, что сорванные цветы символизируют бренность и кратковременность земного бытия. Однако буйная жизненность и убедительная материальность цветов плохо вяжется с эфемерностью. Для подчеркивания эфемерности могли, казалось бы, 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.

Пружинные часы были частым гостем цветочных букетов (илл. 2), 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. Распространено мнение, что часы символизировали временность и эфемерность земного бытия. Однако для этих целей в натюрморты «ванитас» включали песочные часы, изображавшие течение времени намного нагляднее. 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. Открытые часы – это явно иконографический элемент. Согласимся, что в открытом виде часы не используют – их чувствительный механизм легко засорить. Сочетание букетов с часами позволяло как воспеть восхитительные плоды Творения, так и уподобить им более скромные, но все же впечатляющие плоды рук человеческих.

Цветы и часы демонстрируют художественный язык протестантской иконографии. В ней присутствовал символизм, однако это был символизм синекдохи, а не конвенциональный символизм условных знаков, нуждающихся в расшифровке. Цветы символизировали природу, но они были и ее частью плоть от плоти. Часы символизировали технологию, но они были и ее вершиной. Сочетание букетов с часами характерно для мировидения XVII века. В то время природу уже начали воспевать, но еще не противопоставляли человеческому миру. Человек был частью природы, а природа была человеческим окружением. Изделия рук человеческих занимали место на витрине природы посреди ее лучших творений.

Отметим еще одно характерное отличие от букетов последующих эпох. Букеты XIX века часто состоят лишь из одного вида

цветов, а если их и составляют из разных видов, то стремятся к цветовой гармонии и чувству целого. Стремление к единству характерно для людей XIX века: букет должен быть цельным, даже если это делает его более скучным. В букете должен присутствовать единый композиционный замысел, которому подчиняются его составляющие. Именно этого нет в «кальвинистских» букетах. В них каждый цветок хорош сам по себе, но цветы объединяются лишь тем, что их поставили в одну вазу. В этом проявляется характерная особенность кальвинистского мировидения – рассматривать Божье Творение как оно есть, не приплетая к нему искусственной систематизации. Бог ведь не создавал букетов – он создал отдельные цветы, которыми и следует восхищаться по отдельности. Живописный букет лишь помогает сделать то, что предлагал Кальвин, т.е. охватить единым восторженным взором множественность, богатство и разнообразие Божьего Творения. В букетах собрано, сконцентрировано и сгущено то изобразительное величие, которое разбросано по природному миру. Именно поэтому они являются иконами Божьего Творения.

ПОВЕРХНОСТНЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЩИ

Благодаря научным достижениям последних столетий, наш взгляд на материю намного более онтологичен, чем у людей XVII века. Мы знаем, что вещество состоит из стабильных атомов и молекул. Глядя на предметы, мы фиксируем взглядом их внешнюю форму, но при этом прекрасно знаем, чем заполнено их нутро. Трудности восприятия современным человеком таинства пресуществления связаны именно с этим. Зная, что хлеб состоит, скажем для простоты, из молекул хлеба, мы не можем себе представить, как эти молекулы могут измениться настолько, чтобы хлеб стал чем-то существенно иным. Людям прошлого, не отягощенным знанием микроструктуры вещества, было гораздо проще представить себе, что хлеб остается хлебом по видимости, снаружи, но при этом перерождается изнутри. Материальный предмет характеризовался для них именно своей видимостью, поверхностью. Наблюдательный и заинтересованный взгляд фактически выражался во внимании к поверхностям. Поверхность представляла предмет и, в известном смысле, была

предметом. Именно поэтому фактуре поверхностей и уделялось столько внимания. Фактура материала – это печать, которую Бог ставил на свои творения⁽⁸⁾.

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 полусдернутого складчатого покрывала. В этой роли обычно выступали персидские ковры, столь же впечатляющие, сколь неуместные на обеденных столах. 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.

Кальвинизм призывал к восхищенному взгляду на наружный облик мира, но не призывал ковыряться в его внутреннем устройстве. Человек тоже характеризовался извне. Попытки найти в голландских жанровых картинах психологизм зачастую разочаровывают. Глядя на музицирующую пару, наши современники гадают, какой сюжет их взаимоотношений хотел нам рассказать живописец. Не найдя убедительного ответа, предполагают, что художник хотел оставить вопрос открытым для домысливания. В действительности, совершенно необязательно считать, что художник XVII века вообще задавался таким вопросом – и в этом отличие голландского «жанра» от аналогов XIX века, в которых обычно присутствуют и драматургия, и психологизм. А в голландском «жанре» музицирующая пара – это, как правило, лишь музицирующая пара. Понять эту точку зрения нетрудно – ведь мы сами именно так смотрим на незнакомых людей. Представим себе, что мы проходим мимо пары, музицирующей на пианино. Нас наверняка заинтересует само зрелище этой пары, но

вряд ли мы начнем спрашивать себя об их взаимоотношениях. В конце концов, какое нам дело? Дама, читающая письмо у Вермейера или Метсу – это лишь дама, читающая письмо – элегантная и достойная изображения такой, какая она есть. Это не есть дама ожидающая или дама страдающая, или даже дама любящая. Это – дама, читающая письмо. И в этом качестве она достойна изображения в той же мере, как тигровый тюльпан или часовой механизм⁽⁹⁾.

ИНТЕРЬЕРЫ КАК ИКОНЫ ДОМАШНЕГО УЮТА

Семья стала оплотом, средоточием и сакральным центром протестантской культуры. Если в средневековой культуре дом был частью дольного мира, а святость и благодать обретались в церквях, 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 молились и читали Библию. Дьявольщина была выметена за порог вместе с пылью и грязью, и дома можно было не опасаться нападений нечистого. Домашние обеды стали родом причастия, а на место культа Мадонны пришел культ матери и ребенка, освятив материнство. Даже секс был озарен благодатной аурой, и супружеская спальня конкурировала с обеденной комнатой за роль «святая святых» в благословенном храме семейной любви и домашнего уюта.

Чтобы вполне оценить религиозное значение семьи в протестантизме, оставим на время кальвинизм и переместимся в Германию начала Реформации. В своих комментариях на книгу Бытия, Мартин Лютер развил теорию утопического семейного рая. Лютер стал задавать себе вопрос, как протекала бы далее райская жизнь перволудей, если бы Адам не согрешил? Другими словами, каков был первоначальный Божий план о человеке? Лютер нашел простой и ясный ответ: человеческий род должен был размножаться в раю обычным половым путем, однако как сексуальные отношения, так и вся семейная жизнь должны были быть благодатными – райскими.

(8) Выражение Ф. Бэкона [7, р. 93].

(9) «Человек предстает в бытовом жанре не выражением исторических процессов, но лишь как природа, в единой шкале ценностей с животными, растениями, минералами» [10, с. 173].

Мы не будем здесь обсуждать в деталях эту концепцию, но ее влияние на формирование культа семьи в протестантской культуре очевидно. Лютер часто и с большим чувством говорил о «семейном гнезде», имея в виду малую семью, состоящую из супружеской четы и несовершеннолетних детей. Выросшие дети должны были «улетать» из родительского гнезда и обустраивать свое.

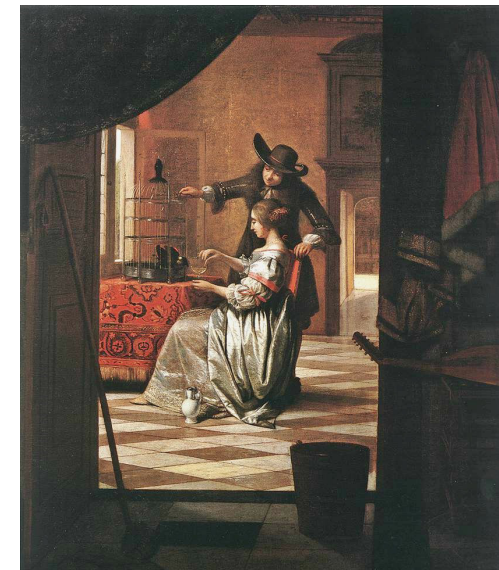
Концепция семейного гнезда и была реализована в типичном городском голландском доме. В отличие от средневекового дома-общезития, это было именно семейное жилище со своей интимной атмосферой [16]. Культ домашнего был органически связан с революцией чистоты, и оба принадлежали протестантской иеротопии. Ангелом культа чистоты стала женщина с метлой. На илл. 3 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.



Илл. 3. П. Я. Элинга. Художник, служанка, читающая дама, 1668
Штеделевский музей искусств, Франкфурт



Илл. 4. Ян Вермеер. Любовное письмо, 1668, Рейксмюсеум, Амстердам



Илл. 5. Питер де Хох. Пара с попугаем, 1668, музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн

Длительное время считали, что голландские интерьеры реалистичны. Мраморные полы, персидские ковры и медные люстры в голландских жанровых картинах настолько убедительно натуральны, что поколения историков аксиоматически воспринимали их как достоверный исторический источник буржуазного быта. Однако специальные исследования выяснили, что они столь же фантастичны, как роскошные всесезонные букеты [14]. Их цель – не изобразить домашнее в его реальной скромности, а воспеть его при помощи возвышающего обмана восторженного натурализма.

На илл. 3 служанка подметает роскошный мраморный пол, уместный в королевских покоях. Мы видим здесь дом художника в образе храма или дворца домашнего уюта. Живописность восточных ковров была сродни узорам тигровых тюльпанов. И то, и другое радовало глаз. И то, и другое было баснословно дорого, экзотично и отсутствовало в жизни среднего класса. И то, и другое принадлежало иконографии сакрализованной материальности.



Илл. 6. Каспар Нетшер.
Кружевница, 1664,
коллекция Уоллеса, Лондон



Илл. 7. Самюэл ван Хогстраден.
Тапочки, около 1670, Лувр

Метла была важным элементом новой иконографии. Она фигурирует в таких контекстах, в которых она была бы невозможна в искусстве других эпох и культур. На илл. 4 служанка передает даме любовное письмо. Метла – тут как тут, причем на переднем плане. На илл. 5 мы видим парочку влюбленных. Здесь художнику показалось мало одной метлы, она дополнена ведром для воды. Эти «реликвии» новой религиозности вынесены на авансцену, которая представляет собой внутренность чулана.

Столь намеренное смешение поэзии и прозы немыслимо 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 илл. 6 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⁽¹⁰⁾. Помимо метлы, важный элемент иконографии домашнего уюта – тапочки, всегда на переднем плане и часто в единственном числе. Илл. 4 смотрится как чистая икона домашности. Метла и тапочки помещены в центр композиции. Характерно, что автор этой картины был выдающимся теоретиком, которого мы цитировали выше.

Итак, мы рассмотрели духовные корни голландской живописи XVII века в свете протестантской иеротопии, культурной парадигмы, идейным стержнем которой была сакрализация материального. Главный вывод: восторженный натурализм голландской живописи Золотого века был выражением этого мировидения, а сама живопись была иконографией восхитительного Божьего Творения и освященного домашнего уюта и чистоты. В качестве примеров мы ограничились обсуждением цветочных букетов и домашних интерьеров, оставив остальные жанры для будущих публикаций⁽¹¹⁾.

(10) Голландская чистота была необычна по меркам эпохи, но в сущности были лишь введены те правила, которые позднее стали общей нормой.

(11) Пейзажи уже были вкратце затронуты в другой нашей статье [3, с. 28].

Список литературы:

- 1 Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009.
- 2 Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.
- 3 Охоцимский А. Протестантская иеротопия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики, 2017, № 3. С. 10–32.
- 4 Охоцимский А. Святая вода, Реформация и протестантская иеротопия // Вода в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А.М. Лидов, М.: Феория, 2017. С. 685–724.
- 5 Соколов М. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М.: Рип-холдинг, 2016.
- 6 Строзанов С. Проблемы генезиса батального жанра голландской живописи первой половины XVII века. Канд. дисс., СПб., 2004.
- 7 Alpers S. The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.
- 8 Bakker B. Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt. London and NY: Routledge, 2016.
- 9 Benedict P. Calvinism as a Culture // Seeing Beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition. Ed. P.C. Finney. Cambridge/Grand Rapids: W.B. Eerdmans Pub., 1999, p. 33.
- 10 Böhm F. J. Bedriff und Wesen des Genre // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1928, XXII, S. 166–191.
- 11 de Laire G. Groot schilderboek, Amsterdam, 1707.
- 12 Confessio belgica, art. 2. URL: http://www.rtc.edu.au/RTC/media/Documents/The-Belgic-Confession_1.pdf (дата обращения 22.12.2018).
- 13 Derham W. Physico-Theology or a Demonstration of the Being and Attributes of God, London, 1713.
- 14 Fock C. W. Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst // Oud Holland, Vol. 112, No. 4, 1998, p. 187–246.
- 15 Johnstone N. The Protestant Devil: The Experience of Temptation in Early Modern England // Journal of British studies, Vol. 43, April 2004, p. 173–205.
- 16 Rybczynski W. Home. A Short History of an Idea. Harrisonburg, VA: R.R. Donneley & Sons Co., 1987.
- 17 Sambursky S. Physics of the Stoics / Princeton Univ. Press, 1987.
- 18 Schama S. The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. Vintage Books, 1997.
- 19 Snyder L.J. Eye of the Beholder. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing. London and NY: W.W. Norton and Co., 2015.
- 20 Van Hoogstraeten S. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt. Rotterdam, 1678.
- 21 Weststeijn T. The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam Univ. Press, 2008.