

Д. В. МИХЕЛЬ, И. В. МИХЕЛЬ

ЯН ВЕРМЕЕР: ЛУЧ СЕВЕРНОГО СВЕТА

Статья представляет собой опыт интеллектуально-исторического анализа творчества великого нидерландского художника XVII века Яна Вермеера, биографического и социокультурного контекста некоторых его работ, источников вдохновения и предоставленных уроках.

Ключевые слова: Ян Вермеер, семья, интерьеры, глобальный мир, урок географии

Творчество Яна Вермеера (1632–1675) было почти никому не известно до середины XIX в., пока французский почитатель искусства и критик Этьен-Жозеф-Теофиль Торе не вернул его из небытия, впервые увидев картину «Вид Дельфта» (1660–1661). В 1866 г. он опубликовал серию восторженных статей о загадочном «Дельфтском сфинксе», после чего интерес к живописи Вермеера начал быстро расти¹. Во второй половине XX в. его стали оценивать как наиболее значительную фигуру в живописи Нидерландов XVII в. Он не просто занял достойное место в ряду художников голландского Золотого века, таких, как Рембрандт и Франс Хальс, но и был идентифицирован как самый значительный мастер света и цвета в изобразительном искусстве Нового времени.

Загадкой творчества Вермеера остается не только то, как он смешивал свои краски, добываясь порой ослепительной яркости, но и то, откуда он черпал вдохновение. До недавнего времени даже биография Вермеера оставалась тайной за семью печатями. Продолжает оставаться нерешенным вопрос об авторстве тех работ, что приписываются Вермееру: более-менее точно можно утверждать, что тридцать семь связаны с его именем, но при этом три из них причисляются к этому списку с серьезным сомнением. Кроме того, шестая часть работ Вермеера, скорее всего, была написана его старшей дочерью Марией – его ученицей, о которой никто никогда не вспоминал². Мария Вермеер, наконец, начала выходить из мрака исторического небытия, как в свое время из него вышел сам Ян Вермеер, долго остававшийся в тени великого Рембрандта и других славных голландцев.

Причины, по которым творчество Вермеера, было мало известно при его жизни, тривиальны. Значительная часть работ голландского художника была предназначена для одного человека - Питера ван Рюйвена (1624–1674), который был патроном Вермеера и жил по соседству – на рыночной площади Дельфта. Двадцать картин Вермеера все время хра-

¹ Морозова 2013. С. 258-271.

² Binstock 2009. P. 1-5.

нились в доме ван Рюйвена, а после его смерти отошли к его единственной дочери Магдалене и лишь после ее смерти начали расходиться по другим владельцам. В 1696 г. вся эта коллекция была продана на аукционе в Амстердаме за полторы тысячи гульденов. Некоторые из работ художника, в частности «Аллегория веры» (1670–1672), принадлежали его теще Марии Тинс (1593–1680) и также долгое время оставались неизвестны широкой публике. Вермеер не был «художником королей» как Рубенс или Ван Дейк и не писал для знатных особ.

Как и всякий крупный художник, Вермеер всегда будет зависеть от тех интерпретаций, к которым прибегают исследователи его творчества. Во многих случаях искусствоведы пытаются приложить к его работам свои представления о заложенных в них дидактических идеях, а также связать присущие этим полотнам смыслы с фактами его жизни. Полезно, однако, помнить о том, что картины Вермеера ценились их немногочисленными владельцами преимущественно за их красоту, и они хранились в их собственных домах точно по тем же причинам, по которым сегодня многие из нас хотят украсить свои жилища теми или иными художественными творениями. Кроме того, картины Вермеера не следует рассматривать каждую по отдельности; между ними существуют особые связи, тематическое или техническое единение. Понять творчество Вермеера, очевидно, можно только в целом, а не по частям.

Семья Вермеера: модели художника

За Вермеером давно уже закрепилось представление как о мастере бытовой живописи и жанрового портрета. Лишь две его работы могут быть отнесены к жанру городского пейзажа – «Маленькая улица (1658)» и «Вид Дельфта» (1660–1661). Обе они, бесспорно, вошли в золотой фонд мирового изобразительного искусства, и все же для подавляющего большинства ценителей Вермеера его творчество – это, прежде всего, изображение небольшого числа фигур, порой даже одиночных, в тщательно прописанном интерьере.

Благодаря новым исследованиям известно, что Вермеер охотно изображал членов своей семьи. Наиболее часто моделью становилась его жена Катерина, которую он изображал в разные годы их совместной жизни. Катерину в период ее молодости он изобразил в «Спящей девушке» (1656–1657) и «Девушке, читающей письмо у открытого окна» (1657–1659), а в «Своднице» (1656) Вермеер наряду с женой изобразил ряд других членов семьи, включая самого себя. Сюжет этой картины непрост, и чтобы разобраться в нем необходимо вникнуть во все детали биографии родственников Вермеера. Сюжет разворачивается в публичном доме, где собралось четыре человека: девушка с бокалом вина, похотливый солдат, который пристает к ней, старая сводница в черных монашеских одеждах и музыкант, отвернувшийся от них и смотрящий на зрителя. Катерина здесь предстает в образе соблазненной девушки, ее

брат Виллем – в образе солдата, а их мать Мария Тинс – в образе сводницы. Согласно Б. Бинстоку, такое распределение ролей отражает те порядки, которые царили в этой семье, когда еще был жив Рейнер Болнес – супруг Марии и отец Виллема и Катерины. Болнес нередко избивал жену, а его сын в детские годы, подражая отцу, задирает сестру. Бинсток настаивает на правомерности именно такой, психоаналитической, интерпретации этой картины и утверждает, что в изображенной Вермеером сцене за обеденным столом отражается более ранняя сцена семейного насилия, которому были причастны его новые родственники³.

Ранимость, соединенная с легкомысленностью, которую Вермеер приписал Катерине в «Своднице», исчезает в его более зрелой и более лиричной работе – «Женщина, держащая весы» (1664), где супруга художника представлена в образе состоятельной матроны. Вермеер изобразил свою жену в период беременности; для Катерины это состояние было привычным; она родила художнику пятнадцать детей. В очередной раз Вермеер изобразил свою жену в «Аллегории живописи» (1666–1667), известной также как «Искусство живописи». Это работа зрелого мастера, и в отношении ее существует масса интересных комментариев. Катерина изображена здесь в образе Музы Клио, которая пришла в мастерскую художника. Сам же художник сидит спиной к зрителям, и мы не видим его лица. Кто он? Паскаль Бонафу утверждает, что здесь Вермеер изобразил самого себя. Присутствие Музы истории в его мастерской символизирует высокую оценку его заслуг в сознании потомков⁴.

Теща художника Мария Тинс сыграла важную роль в его жизни. Эта весьма властная женщина унаследовала от своего мужа – хозяина кирпичного завода – крупное состояние. Мария была ревностной католичкой и поддерживала деятельность Ордена Иезуитов, который не испытывал притеснений в веротерпимой Голландии. Мария первоначально препятствовала браку художника со своей дочерью, но после того, как тот перешел из кальвинизма в католичество, смягчилась. Брак с Катериной даровал Вермееру семейный уют и материальную поддержку со стороны тещи. Свою первую работу – «Диана со спутницами» (1653–1654) – Вермеер подарил Дельфтской гильдии Святого Луки, принявшей его в свои члены, но известно, что Мария Тинс горячо одобрила эту работу, которая наряду с работой «Христос в доме Марфы и Марии» (1654-1656), может быть отнесена к его полотнам на мифо-религиозные темы. В начале 1660-х гг. Вермеер с семьей переехал в дом тещи, которая после этого стала предметом вдохновения целого ряда его полотен. Если в такой ранней картине, как «Сводница», Мария Тинс изображена в виде пожилой хозяйки вертепа, то во всех остальных она, напротив,

³ Binstock 2009. P.117-123.

⁴ Bonafoux 1985. P. 79.

представлена в более молодом образе, который символизирует не только католическую веру, но и буржуазный католический быт. По Бинстоку, Мария фигурирует в «Аллегории веры» (1670–1672), а также в цикле работ о любовных письмах – «Любовное письмо» (1669), «Дама, пишущая письмо со своей служанкой» (1670) – и в цикле о знатных дамах с музыкальными инструментами, в частности, «Дама, стоящая у вирджиналя» (1670–1672) и «Дама, сидящая за вирджиналем» (1670–1672)⁵.

Вермеер был великопленным мастером женских портретных образов. Многие из его моделей – реальные женщины, которые жили по соседству или были вхожи в его дом. Образ одной из молодых девушек в его «Девушке с жемчужной сережкой» (1665), до сих пор не дает покоя исследователям Вермеера. Трейси Шевалье обратилась к нему в своем историческом романе, придумав чудесную историю о тайной возлюбленной художника, которую он увековечил в этом портрете⁶. Однако реальные факты говорят о том, что такой возлюбленной у художника не существовало, и он всегда был искренне привязан к своей жене. Версия о том, что на этом портрете он изобразил свою старшую дочь Марию, также не выдерживает критики, поскольку та в момент написания картины была много моложе. Похоже, что истинная модель для картины не была родственницей мастера. В любом случае, красота этого образа продолжает очаровывать ценителей Вермеера и сегодня, а другое название работы – «Северная Мона Лиза» – более чем справедливо. Что касается дочери Марии, то ее образ, возможно, представлен в картине «Портрет молодой девушки» (1665–1667), где мы видим, в сущности, еще девочку с невзрачной внешностью. Эта картина считается репликой «Девушки с жемчужной сережкой», что подтверждается положением фигуры модели в пространстве и полным отсутствием второго плана, что не характерно для всех остальных портретных работ Вермеера.

Интерьеры полные света

Многие работы Вермеера разрабатывают одну и ту же тему – женский образ в уютном домашнем интерьере. Приверженность этой теме позволяет отнести художника к числу наиболее значительных ценителей женской красоты в северной Европе Нового времени. В отличие от большинства мастеров его эпохи, Вермеер совершенно игнорирует образ обнаженного тела; в его картинах нагота неуместна и скрыта под покровами одежд. Женщины у него – это добропорядочные хозяйки домов, служанки, работницы. Их образы глубоко лиричны, часто задумчивы и серьезны. Вопрос о том, как Вермееру удалось донести до своего зрителя этот лиризм женского образа, остается наиболее сложным. Похоже, что наиболее удачным средством для этого оказалась его гениаль-

⁵ Binstock 2009. P. 215-245.

⁶ Chevalier 1999.

ная способность использовать в своих картинах силу света. Чаще всего свет на его картинах – это солнечный луч, попадающий в комнату, где находится героиня – одна или в окружении других людей. В ранних интерьерных картинах художника («Сводница», «Спящая девушка») луч света все еще очень слаб. В «Своднице» он скользит слева направо, но не может рассеять господствующий в доме сумрак, делая всех участников сцены достоянием темноты. В «Спящей девушке» луч света приходит через окно, которого на картине не видно, и перетекает из одной комнаты в другую, не смея прервать сон героини картины. Начиная с 1657 г. Вермеер открывает для своих зрителей источник солнечного луча. Это оконный проем. Через него свет попадает в комнату и наполняет ее золотистым свечением. Окно становится не только источником физического света, но и света духовного, поскольку наполняет всю сцену смыслом. В картине «Офицер и смеющаяся девушка» (1657) свет приносит радость общения, а в картине «Девушка, читающая письмо у открытого окна» (1657–1659) свет наполняет женский образ мечтаниями о любимом и мыслями о скором освобождении от родительской опеки.

Найденное решение оказывается настолько эффективным, что художник отныне начинает тиражировать его и в остальных картинах. По меньшей мере, еще в тринадцати работах Вермеер использует образ окна, через которое свет проникает в сумрачный мир комнаты и полностью преобразует ее обитателей. Женские образы присутствуют в одиннадцати из этих работ, а мужские образы лишь в пяти из них, причем только в двух – в качестве единственных персонажей. Оконный проем во всех этих тринадцати картинах располагается слева, и порой при рассмотрении их создается впечатление, что Вермеер писал все свои работы в одной и той же комнате, находясь на одном и том же месте.

Объяснением этого мог бы быть тот факт, что Вермеер значительную часть времени вынужден был проводить в помещении. Он много работал, чтобы прокормить свою многочисленную семью, но главный доход ему приносила не столько живопись, сколько управление трактиром «Мехелен» – он находился на рыночной площади Дельфта и достался ему от родителей. Для живописи у художника оставалось немного времени, и поэтому он, скорее всего, вновь и вновь использовал одни и те же технические приемы. Тем не менее Вермеер никогда не останавливался в своем творческом развитии. В рассматриваемой нами истории с окнами хорошо видно, что всякий раз эти окна представлены в разном ракурсе. Ширина оконного проема в картинах постепенно уменьшается. В самых ранних работах окна представлены целиком, а в более зрелых видна лишь малую часть окна, через которое в комнату врывается солнечный луч. Наконец, в «Женщине, держащей весы» (1664) вместо окна мы обнаруживаем лишь намек на него, поскольку окно занавешено шторой, и свет проникает в комнату сквозь препятствие.

К теме окна как источника света Вермеер возвращается вновь спустя четыре года: начиная с «Астронома» (1668) и вплоть до «Дамы, стоящей у вирджиналя» (1670–1672) мы вновь обнаруживаем оконный проем, расположенный слева от героев картины. Однако к этому времени в его творчестве произошел существенный смысловой сдвиг. Вермеер, как представляется, сумел полностью овладеть силой света, научившись управлять солнечным лучом и в отсутствие окон. В «Концерте» (1663–1666), «Даме, пишущей письмо» (1665), «Девушке с жемчужной сережкой» (1665) и еще, по меньшей мере, шести работах свет падает на персонажей с левой стороны, точно так же, как и на картинах с окнами. Хотя в «Женщине в красной шляпе» (1665-1666), «Кружевнице» (1669-1670) и «Гитаристке» (1670-1672) свет уже падает с правой стороны, но эффект достигается тот же, как если бы он падал слева.

Таким образом, примерно с середины 1660-х гг. Вермеер достигает не только нового технического уровня, но и новых смысловых потенциалов. Свет в интерьере становится полноправным участником рассказанных им историй, как и другие вещи. При этом с самим светом тоже происходит чудесное изменение. Вермеер показывает, что свет может быть не только внешним, но и внутренним, освещая его героинь изнутри. Это особенно явно видно в «Девушке с жемчужной сережкой». Новое понимание художником природы света совпадает с новым пониманием женской природы. До «Девушки с жемчужной сережкой» Вермеер часто изображал своих героинь вместе с теми или иными сосудами – бокалом вина, кувшином молока, кувшином воды. На этом полотне мы впервые видим женщину, которая сама представляет собой сосуд, источающий свет. В равной мере это относится и к «Портрету молодой девушки». Считается, что обе эти работы выполнены с использованием камеры-обскуры – примитивного оптического инструмента, с помощью которого художники Нового времени добивались более четкого и контрастного восприятия объектов в замкнутом пространстве⁷. Всматриваясь в эти очаровательные женские образы, мы приходим к выводу, что камера-обскура помогла Вермееру не только овладеть силой света, наполняющего интерьер комнат, но и уловить свет женской души, которая мыслится им как интерьер женского существа.

Новые вещи и рождение глобального мира

В подавляющем большинстве картин Вермеера наряду с образами женщин и мужчин присутствуют самые разнообразные вещи. Откуда они появились? Каково их происхождение? В своих попытках ответить на эти вопросы Тимоти Брук связывает появление новых вещей в интерьере голландского дома с рождением глобального мира⁸.

⁷ Bonafoux 1992. P.133.

⁸ Brook 2008.

После обретения независимости в самом конце XVI в. Нидерланды стали буржуазной республикой, предприимчивое население которой активно обратилось к заморской торговле. Амстердам, Роттердам и Гаага стали главными морскими воротами Европы, через которые потоками потекли разнообразные товары со всего мира. Не стал исключением и маленький Дельфт, население которого приобщилось к коммерции. Начался быстрый рост материального благополучия. К началу XVII в. каменная застройка в голландских городах уже была обычным явлением. Типичным местом проживания в Дельфте были трехэтажные дома из красного кирпича («Маленькая улица» (1658) и «Вид Дельфта» (1660-1661)). Окна в них были застеклены прозрачным стеклом, а в некоторых из них – как видно из целого ряда работ Вермеера - красовались витражи. О благополучии жилищ голландцев теперь говорили и их интерьеры. На полотнах художника можно увидеть многочисленные приметы новой зажиточной жизни: уютные комнаты, мраморные полы, ковры на полах, роскошные одежды на дамах, дорогая посуда, привозные фрукты, письменные принадлежности, шикарные картины в рамках и т.д. Многие вещи, представленные на картинах Вермеера, происходили из тех мест, которые стали доступны для голландцев лишь в эту эпоху. Они были символами нового глобального мира.

Одним из этих вещей стал жемчуг. На 17-ти картинах Вермеера мы встречаем изображения молодых женщин, в наряде которых есть жемчуг – серьги, бусы, целые нити, украшающие прическу. В некоторых случаях художник изображает жемчужины рассыпанными на столе. Жемчуг поступал в Голландию со всего мира – с берегов Карибского моря, из Индии, из Юго-восточной Азии. Торговля жемчугом, как и торговля пряностями, в эту эпоху была распространенным и весьма доходным занятием голландских коммерсантов. Другой такой вещью стал китайский бело-синий фарфор. Фарфоровое блюдо с фруктами стоит на столе, покрытом восточным ковром, в «Спящей девушке» (1665). Такое же блюдо с фруктами на таком же ковре сопровождает «Девушку, читающую письмо у открытого окна» (1657–1659). В «Прерванном уроке музыки» (1658–1659) на столе перед девушкой и ее учителем музыки стоит фарфоровая ваза, в которых тогда было принято хранить вино. Фарфор китайского происхождения в это столетие активно ввозился в Европу, и в некоторых европейских странах создавались мануфактуры по производству собственной фарфоровой посуды. Одним из наиболее успешных центров фарфорового производства в XVII в. стал родной для Вермеера Дельфт. Однако известно, что со временем Дельфт, как и другие европейские центры фарфора, сдали свои позиции, а любовь к привозному фарфору из Китая сохранялась еще очень долго.

«Тема серебра» развита не менее основательно, чем темы жемчуга и фарфора. На картине «Женщина, держащая весы» (1664) Вермеер

изобразил свою жену Катерину, которая стоит перед столом и держит в руках пустые весы. Перед ней - шкатулка, полная жемчуга, а возле шкатулки разбросаны тяжелые монеты. По мнению Брука, это испанские серебряные и золотые дукаты, которые в ту пору имели активное хождение в Нидерландах⁹. На стене в комнате, где стоит супруга художника, висит картина, изображающая Страшный Суд, на котором Христос судит грешников. Наличие этого сюжета не может не рождать мысль о том, что своим полотном Вермеер хочет что-то сказать о суетности земной жизни, в которой деньги – лишь призрачный символ богатства. Роберт Уэрт так и пытается толковать эту картину – как художественное осмысление земной суеты. При этом исследователь не без успеха доказывает мысль об увлеченности Вермеера идеями Платона, в особенности его представлениями о диалектике и высшем идеале¹⁰. Однако наряду с глубоким нравоучительным посланием эта картина несет в себе и еще одно сообщение о серебре. Экономика XVII в. была экономикой серебра. Для обслуживания растущих нужд мировой торговли золота уже было недостаточно, поэтому именно серебро взяло на себя основную ответственность за обеспечение торговых сделок и финансовых спекуляций. Поставщиком серебра в Европу была Испания, которая массово вывозила его из Южной Америки и Восточной Азии. В эту эпоху силой серебра создавались не только состояния, но также целые города, такие как Потоси – главный серебряный рудник Боливии начиная с XVI в. Серебро было предметом неиссякаемой алчности и бесчисленных жестокостей в эту эпоху, и вполне возможно, что задумчивая женщина с весами на картине Вермеера хотя бы отчасти сознавала это.

Некоторые вещи на картинах Вермеера не могли быт привезены из колоний, они изготавливались в Европе. Таковы музыкальные инструменты: лютня на картинах «Сводница» (1656) и «Женщина с лютней» (1662–1663), цитра в «Любовном письме» (1669), гитара в «Гитаристке» (1670–1672), вирджиналь в «Даме, стоящей у вирджиналя» (1670–1672). А также парные сочетания инструментов – струнных и клавишно-струнных, между которыми разыгрывается своеобразное соревнование: харпсихорд (клавесин) и виола да гамба в «Уроке музыки» (1662–1665), харпсихорд и лютня в «Концерте» (1663–1666), вирджиналь и виола да гамба в «Даме, сидящей за вирджиналем» (1670–1672). Присутствие этих инструментов в картинах Вермеера позволяет судить о том, что он с готовностью наделял их различными аллегорическими смыслами, позволяющими раскрывать любовную тему. Однако хотелось бы указать и еще на один связанный с ними смысл. Их присутствие в интерьере зажиточного голландского дома можно расценивать как свидетельство

⁹ Brook 2008. P. 154.

¹⁰ Huerta 2005. P. 54.

того, что у его обитателей появилось больше свободного времени. Выгоды мировой торговли отныне давали дочерям купцов возможность для наполнения своего досуга музыкой и развлечениями, что прежде было доступно только самым знатым особам.

Уроки географии от Вермеера

Время жизни и творчества Вермеера – это век Новой Науки, которая имела своих собственных исследователей и наблюдателей. Голландия, в которой с успехом развивались все новые научные направления, была обязана этому не только своим выдающимся естествоиспытателям, но и художникам. Развитие анатомии, позволившее перевернуть представления о строении человеческого тела, невозможно представить не только без Николаса Тюльпа и Фредерика Рюйша, но и без великого Рембрандта, который в своем «Уроке анатомии доктора Тюльпа» (1632), запечатлел бесконечное уважение к научному знанию.

Это же верно и для географии Нового времени, которая дала современникам новые представления о мире и Земле. Голландия XVII в. – родина выдающихся географов, картографов и астрономов, таких как Хендрик Хондиус и Христиан Гюйгенс, но развитие географии в этой стране невозможно вообразить и без Вермеера, который попытался постичь ее уроки в собственных работах. Что можно узнать из уроков географии самого Вермеера? Прежде всего, то, что интерес к географии и географическим картам в Голландии был огромным. Географические карты присутствуют у него в семи картинах: «Офицер и смеющаяся девушка» (1657) «Молодая женщина с кувшином воды» (1662), «Женщина, читающая письмо» (1662–1663), «Женщина с лютней» (1662–1663), «Аллегория живописи» (1665–1666), «Географ» (1669), «Любовное письмо» (1669). Географические карты в домах голландцев – это самая обычная деталь интерьера. Карты позволяли им привыкать к образу нового мира и собственной значимости в нем.

Вермеер соединил свои географические сюжеты с образами наиболее выдающихся ученых того времени. Фигура ученого, изображенного в «Астрономе» (1668) и «Географе» (1669), как теперь все чаще считают, это его земляк и ровесник Антони ван Левенгук (1632–1723)¹¹. Присутствие Левенгука на обеих картинах весьма символично: взгляд Вермеера-художника стремился уследить за взглядом Левенгука-ученого, который был способен пронзать бескрайние расстояния и различать невидимый мир микроскопических объектов¹². На этих же картинах незримо присутствует и голландский географ Хендрик Хондиус Старший

¹¹ После смерти Вермеера по просьбе его вдовы Левенгук стал душеприкащиком художника и оказал поддержку его обедневшей семье: Brook 2008. P. 85; Wheelock 1995. P. 170–174.

¹² Snyder. 2015.

(1573–1650) – знаменитый изготовитель географических карт и глобусов. Карта мира Хондиуса (создана в 1630 г.), фрагменты которой можно разглядеть у Вермеера, давала современникам представления об обеих Америках, Европе, Африке, Азии и содержала изображения таинственного южного материка, существование которого предположил географ. Глобус Хондиуса также присутствует на обеих картинах, причем в том виде, в котором он был изготовлен в 1618 г. Как и карта мира, глобус давал современникам общее представление не только о мире в целом, но и о том его важном регионе, путь в который был недоступен большинству европейцев. Речь идет о Восточном (Индийском) океане.

В 1610 г. голландские мореплаватели открыли новый морской путь к Островам Пряностей (современная Индонезия), дорога к которым до сих пор была известна только португальцам. Португальцы хозяйничали вдоль всего побережья Индийского океана от мыса Доброй Надежды до Индии и Малакки, контролируя мировую торговлю пряностями. Голландцы смогли достичь южных берегов Явы (Батавия/Джакарта), двигаясь вдоль сорокового градуса южной широты, по открытому океану. Нарушив португальскую монополию, голландцы смогли также добиться преимущества в скорости навигации и переключили своих европейских партнеров на собственные рынки. Это важное событие привело к росту могущества голландской Ост-Индской компании, тщательно оберегавшей от других европейцев свои морские коммуникации в Индийском океане. Но карты Хондиуса запечатлели на себе этот секрет, и Вермеер в своих географических сюжетах не мог не заметить его.

Картины Вермеера сегодня путешествуют по всему миру, надолго задерживаясь в разных странах, весьма далеко от его родного Дельфта. Многие из его работ давно уже уверенно обосновались на обложках энциклопедий и школьных учебников. Увиденный Вермеером мир отстоит от нашего времени почти на четыре столетия. Многие из его примет давно уже канули в прошлое, но весьма многое продолжает волновать нас и сегодня. Скромная обеспеченная жизнь простых людей под серыми небесами, со всеми ее радостями и печалью, продолжает во многом оставаться моделью и для нашей собственной повседневности. Увидеть ее помог Ян Вермеер из Дельфта и пойманный им луч северного света.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Морозова О.В. Мастера и шедевры европейской живописи. М.: Олма Медиа Групп, 2013 [Морозова О.В. Мастера и шедевры европейской живописи. М.: Олма Медиа Групп, 2013]
- Binstock B. Vermeer's Family Secrets: Genius, Discovery, and the Unknown Apprentice. New York: Routledge, 2009.
- Bonafoux P. Portraits of the Artist: The Self-Portrait in Painting. New York: Skira, Rizzoli International Publications, 1985.
- Bonafoux P. Vermeer. New York: Konecky & Konecky, 1992.

Brook T. Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World. New York: Bloomsbury Press, 2008.

Chevalier T. Girl with a Pearl Earring. New York: A Dutton Book, 1999.

Huerta R.D. Vermeer and Plato: Painting the Ideal. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Snyder L.J. Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing. London: Norton, 2015.

Wheelock A.K. Jr. Johannes Vermeer. Washington: National Gallery of Art, 1995.

Михель Дмитрий Викторович, доктор философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин, РАНХиГС при Президенте РФ, ведущий научный сотрудник, ИНИОН РАН, dmitrymikhel@mail.ru

Михель Ирина Владимировна, кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин РАНХиГС при Президенте РФ, irinamikhel@yandex.ru

Jan Vermeer: a ray of northern light

The article is an experience of the intellectual and historical analysis of the work of the great 17th century Dutch painter Jan Vermeer, the biographical and sociocultural context of some of his works, sources of inspiration and lessons provided.

Keywords: Jan Vermeer, family, interiors, global world, geography lesson

Dmitriy Mikhel, professor, Russian Presidential academy of people economy and public administration, Institute of scientific information for social sciences; dmitrymikhel@mail.ru

Irina Mikhel, assistant professor, Russian Presidential academy of people economy and public administration; irinamikhel@yandex.ru