Дельфтская школа живописи — в середине 17-го века школа голландской живописи «золотого века», названа по месту расположения, городу Делфт. Она является самой известной школой жанровой живописи Голландии: изображения внутренней жизни, взглядов семей, церковных интерьеров, дворов, скверов и улиц родного города.

Это условное название группы голландских художников 2-й половины 17 века, работавших в Делфте, чьей специализацией были бытовые и интерьерные сцены. Для большей точности пространственных построений мастера использовали камеру-обскуру. В архитектурных интерьерах («перспективах») Г. Хаукгеста, Э. де Витте, Х. ван Влита пространство становится главным предметом изображения, а человеческие фигуры служат лишь стаффажем, оживляющим интерьер. Основы жанровой живописи делфтской школы заложил К. Фабрициус, а её расцвет пришёлся на творчество П. де Хоха и Я. Вермера, которые писали сцены повседневной жизни в домашних интерьерах и двориках. Эффекты естественного освещения сочетаются в их творчестве с повышенным вниманием к деталям, точным воспроизведением окружающей обстановки. Вермер, объединив в своём творчестве многие достижения голландской живописи, вывел делфтскую школу на высокий европейский уровень. Мастера делфтской школы создавали также особые «перспективные ящики», в которые помещались перспективные изображения интерьеров; у рассматривающего их через специальный глазок возникала иллюзия трёхмерного пространства.

Школа Делфта состояла из гетерогенной группы художников, большинство из которых родились за пределами Делфта, но работали там в то или иное время в течение различных периодов времени между 1650 и 1670 годами. По мнению некоторых искусствоведов, однако, не было ключевой фигурой в Делфте (разве что в какой-то степени Вермеер) , вокруг которого другие художники собрались на вдохновение , хотя в тот или иной момент Карел Фабрициус, Питер Санредам, Паулюс Поттер и даже Николас Мас выступали в роли катализаторов.

В голландском искусстве существовало большое число различных художественных направлений, связанных обычно с определенными художественными центрами. Образование художественных школ в тех или иных голландских городах объяснялось различными причинами, прежде всего особенностями развития отдельных культурных центров. Так, в католическом Утрехте живописцы находились под сильным воздействием итальянского искусства, тогда как в городах, для которых было характерно бурное развитие капитализма и буржуазной культуры, восторжествовали новые направления национального характера. Немалое значение в образовании художественных школ имели крупнейшие голландские живописцы, объединявшие вокруг себя большое число учеников и последователей; так сложилась школа Франса Хальса в Гарлеме, школа Рембрандта в Амстердаме, так объединились вокруг Фабрициуса и Вермеера их приверженцы в Дельфте. Наконец, известное значение имели и художественные традиции, укоренившиеся в отдельных центрах. Однако изолированность этих художественных школ не следует преувеличивать; в Голландии, где многие города находятся друг от друга на небольшом расстоянии, а живописцы

часто меняли свое местопребывание, существовала тесная взаимосвязь между художниками различных школ.

Чрезвычайно свежая и утонченная, хотя не совсем самостоятельная художественная жизнь развернулась в XVII столетия в Делфте. Художников этой школы объединяет особый интерес к проблеме пространства и колорита, а также поиски новых аспектов изображения быта.

История

Особую роль в художественной жизни Голландии играл Делфт — небольшой город, прославившийся производством посуды, ковров и тканей.

В портретной живописи здесь задавали тон члены двух породнившихся между собой семей Миревелт и Дельф. Лучшим мастером был Михил Янс ван Миревелт (1567–1641), особенно важный как предшественник Равестейна в Гааге и Франса Халса в Гаарлеме. Одной ногой он опирается еще на искусство XVI столетия, но стремится, как показывает уже его «Праздник стрелков» 1611 г. в дельфтской ратуше, собственными бодрыми силами достигнуть свободы XVII столетия. Из большой портретной школы, основанной им в Дельфте, вышли, по Сандрарту, по-видимому, более 10 000 картин, распространившихся по всему свету. Всего лучше изучать его в амстердамском Государственном музее, где хранятся 25 картин его кисти, большею частью подписанных. Его лучшим учеником был Якоб Делф (1619–1661). В области той повествовательной живописи, которая развилась под влиянием Эльсгеймера, Делфт обладал сильным мастером в лице Леонарда Брамера (1595–1674), который иногда доходит до таких рембрандтовских эффектов, что с первого взгляда можно принять его не за грубого предшественника, а за рабски верного раннего последователя великого лейденца. Таковы картины «Поругание Христа» (1637) в Дрездене и «Иисус в темнице» в Брауншвейге. В архитектурной живописи Делфт обладал в лице Хендрика Влиета (около 1612–1675 гг.) и Геррита Гукгееста (около 1600 г., ум. позднее 1653 г.) двумя мастерами, писавшими внутренние виды церквей, которые рядом с Эмануэлем де Витте Иовом Беркгейде и Делормом являются лучшими мастерами голландской церковной живописи утонченностью своих красок и нежным исполнением придавшей величайшую живописную прелесть скромной внутренности выбеленных кальвинистских храмов.

В области светского и солдатского жанров Антон Паламедес (1601–1673) и его брат Паламедес Паламедес (1607–1638) были хорошими мастерами последователями Дирка Халса. Особенный блеск приобрела дельфтская школа благодаря трем мировым жанристам, имеющим соперников разве в Маесе и Терборхе. Сюжеты картин этих художников в высшей степени просты, но обладают особенно утонченной, художественной жизнью взятого куска природы, благодаря хорошо наблюденному отношению света и тени. Искусство этих мастеров — чистая, спокойная живопись существующего и созерцаемого. Прелесть ее заключается в спокойной наглядности

рисунка, свежей мягкости тщательного письма и в утонченно прочувствованной, самой нежной светотени с ее красочными эффектами.

Один из этих мастеров Карел Фабрициус, не был уроженцем Дельфта, учился в Амстердаме у Рембрандта, а затем переселился в Дельфт, где погиб в 1654 г. при взрыве пороха.

Его ученик Ян Вермер ван Делфт остался верен своему родному городу.

Питер де Гоох, роттердамец, умерший в Амстердаме и живший в Дельфте только в 1655–1665 гг., примкнул здесь к Фабрициусу и Вермеру и написал те картины, на которых зиждется его мировая слава. Сведениями об этих мастерах мы обязаны, кроме Боде и Бредиуса, особенно Гофстеде де Грооту.

Из немногих сохранившихся картин Кареля Фабрициуса (около 1624–1654 гг.) портреты в Амстердаме и Роттердаме показывают, что он был учеником Рембрандта; в лучших картинах, каковы «Ландскнехт в каске» в Шверине, сидящей на скамье перед светлой стеной и нагнувшийся, чтобы почистить ружье, волшебно жизненный «Щегол» в Гааге, примостившийся на верхушке своей клетки перед светлой стеной, и «Товия и его жена» в Инсбруке, сидящие в волнении перед своим домом, — он изменяет рембрандтовскую проблему светотени: более темные фигуры выделяются на светлой стене, на которую падает их тень, в чем собственно и заключается новая прелесть, присущая этим картинам.

Сохранилось около 37 картин Яна Вермера ван Делфта (1632 до 1675). Оба его городские вида не превзойденные по силе света красок, по мягкости и широкой передаче, «Вид Дельфта» в Гааге, и полный глубокого и цельного настроения вид улицы в Дельфте, в собрании Сикса в Амстердаме, являются истинным чудом простой и тем не менее насквозь художественной передачи. Большинство остальных картин его представляют простые домашние эпизоды, часто с одной, иногда с двумя, редко с несколькими фигурами, ярко освещенными, на фоне светлых стен с утонченными локальными красками, в которых нежная желтая ложится рядом со светло-голубой. В натуральную величину написана, всего с четырьмя фигурами, рискованная по сюжету, но несравненная по своим художественным достоинствам сцена сводничества дрезденской галереи, на которой вместо голубой положена рядом с желтой яркая красная киноварь. Манера Яна Вермера сливать цветистые локальные краски с нижней светотенью не имеет себе равной.

Карел Фабрициус и Николас Маес считаются основоположниками этой локальной школы в 1640-х годах, принципы которой были продолжены в 1650-х Питером де Хохом и Яном Вермеером. Вермеер является самым известным из этих художников сегодня. Архитектурные интерьеры Амстердама также подверглись значительному влиянию Жерара Хукгиста, Эмануэля де Витте и Хендрика ван Влиета, выходцев делфтской школы. Ван Влит также внес значительный вклад.

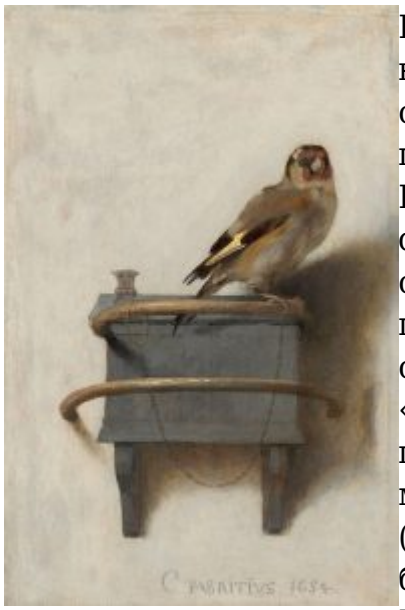
Помимо жанров, наиболее тесно связанных с Делфтской школой, художники этой школы продолжают создавать картины про жизнь и историю города, портреты покровителей и судейских, и декоративные произведения искусства, которые отражают более общие тенденции развития голландского искусства этого периода.

Люди

Карел Фабрициус

Карел Фабрициус (крещён 27 февраля 1622 — 12 октября 1654) — голландский художник, один из самых талантливых учеников Рембрандта. Основоположник делфтской школы живописи. В музеях мира хранится сегодня 17 полотен Фабрициуса, с большей или меньшей вероятностью приписываемых художнику.

Карел Питерс родился в 1622 году в Мидден Бемстере близ Гааги в семье учителя. По одной из версий, псевдоним «Фабрициус» (от лат. *faber* — «плотник») обусловлен тем, что в юности Карел обучался соответствующему ремеслу. В начале 1640-х годов вместе со своим братом Барентом Фабрициусом учился в студии Рембрандта в Амстердаме, работал сначала в этом городе, однако в 1643 году после смерти жены и детей вернулся в Мидден Бемстер. В 1650 году женился вторично и поселился в Делфте, где через два года стал мастером гильдии Св. Луки. Постепенно обрёл популярность в качестве мастера стенных росписей (не сохранились), а также портретиста.



Щегол (1654), Маурицхёйс, Гаага

Из всех учеников Рембрандта только Фабрициус смог выработать оригинальную художественную манеру. В отличие от Рембрандта, достигшего в своих портретах совершенства в передаче игры светотеней преимущественно на темном фоне, Карел Фабрициус располагал модель на слегка подсвеченном фактурном фоне, придавая большое значение технической стороне передачи света и очертаний объектов на холсте с помощью холодной цветовой гаммы. Его интересовали и сложные пространственные эффекты, что отражается в «Делфтском пейзаже» (1652) с его акцентированной перспективой, и эксперименты в технике импасто, с сочным мазком, выполненным щедро пропитанной краской кистью («***Щегол***», 1654). Всё это сближает его манеру с техникой более поздних знаменитых художников из Делфта — Вермеером и де Хохом, на которых он, вероятно, оказал влияние.

Фабрициус, один из самых талантливых учеников Рембрандта в Амстердаме, большую часть творческой жизни провел в Делфте. От великого учителя он перенял склонность к смелым экспериментам, особенно проявившимся в трактовке перспективы. Художник работал в жанре городского пейзажа,

окрашивая его романтическими красками («***Вид Делфта***«,на превью).

Он обладал беспокойным, ищущим талантом. Ему удалось создать жанровые произведения совершенно нового типа. Он перенес действие из интерьера на воздух, привлек и натюрморт для того, чтобы раскрыть образ человека в единстве с окружающим миром. Его жанровые сцены обретают значительность и глубину, насыщаются поэзией. Также он создал выдающиеся произведения на библейские темы и портреты.

Он прожил недолгую жизнь (он погиб во время взрыва порохового склада в Дельфте), и число



Воскрешение Лазаря (1643), Национальный музей, Варшава

сохранившихся его произведений очень невелико. Тем не менее роль его в эволюции голландской живописи чрезвычайно значительна. В лучшей из его ранних работ — монументальном «***Воскрешении Лазаря***» (ок. 1643 г.; Варшава, Национальный музей) — яркой и драматической по своему замыслу композиции, творческие идеи его учителя Рембрандта нашли глубокое и оригинальное претворение. К замечательным произведениям голландской живописи принадлежат портретные работы Фабрициуса, созданные в различные периоды его жизни. Среди них мастерством воссоздания сложного человеческого облика выделяются два его автопортрета, по своей художественной значительности вполне сопоставимые с созданиями таких великих портретистов, как Хальс и Рембрандт.

Оба ***автопортрета*** Фабрициуса сближает отпечаток своеобразного вызова и



бунтарского протеста. В более раннем из них — роттердамском (1645; музей Бойманс-ван Бейнинген) с замечательной яркостью и какой-то поразительной откровенностью запечатлен облик молодого живописца, мятущегося, не чуждого резких порывов и крайностей, но в то же время наделенного незаурядной внутренней силой. Второй, ***лондонский***

Автопортрет (ок. 1645)

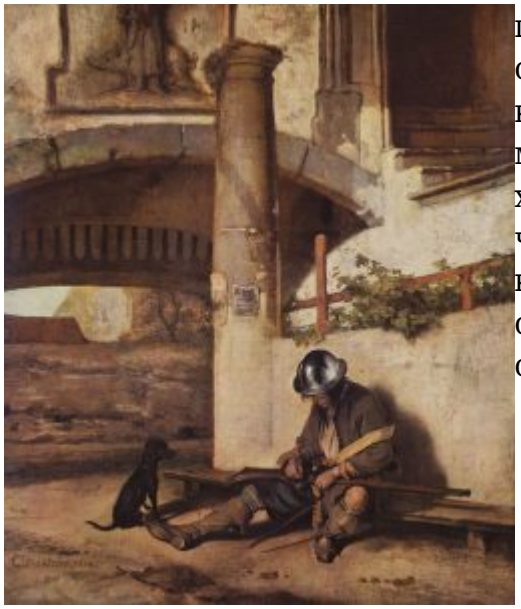
автопортрет (1654; Национальная галерея), созданный в год трагической гибели художника, представляет его полным мужественной зрелости — это человек на пороге больших свершений. Внутренняя многозначительность образа усилена тем, что Фабрициус изобразил себя в кирасе, как воина, на фоне голубого неба со светлыми облаками. Фигура несколько сдвинута с центральной оси в сторону, и этот мотив в сочетании с широким фоном рождает ощущение свободы и простора. В обоих автопортретах художественное видение мастера отмечено большой свежестью, а живопись — редкой красотой. Их композиционное построение словно несет в себе оттенок естественной случайности; здесь применен также излюбленный мотив Фабрициуса — более темные силуэты голов помещены на светлом фоне. Вместо полуфантастического ночного освещения Рембрандта в портретах господствует реальный



1654 National Gallery, London

солнечный свет, а уверенная энергичная красочная кладка в сочетании со смелым распределением световых бликов и рефлексов содействует впечатлению мощного пластического рельефа.

Переезд Фабрициуса в 1650 г. в Дельфт открывает новый этап его творчества. В Дельфте Фабрициус приобрел известность в качестве мастера перспективных росписей в бюргерских домах, однако ни одна из его работ этого рода до нас не дошла. Гораздо более важен был вклад Фабрициуса в жанровую живопись. Ему принадлежит заслуга первой формулировки нового типа жанровой картины, в которой акцент с повествовательного начала, с фабульного подхода к трактовке человека и его окружения перенесен на создание целостного образа, когда человек выступает в неразрывном эмоциональном единстве с более развернуто показанной его жизненной средой. На подступах к решению этой задачи Фабрициус выполнил оригинальную композицию «***Продавец музыкальных инструментов***» (Вид Делфта, на превью) (1652; Лондон, Национальная галерея), в которой благодаря специфически панорамному изображению



Стражник \ Часовой (1654), Государственный музей Шверина

центральной части Дельфта образ человека дан в своеобразном сопоставлении с образом города. В этой картине, по замыслу своему, возможно, восходящей к мотивам перспективных росписей Фабрициуса, художник не достиг необходимого равновесия между человеком и его окружением — фигура продавца кажется одинокой и затерянной. Иное решение сходной художественной проблемы Фабрициус дал в своей

последней из дошедших до нас жанровых композиций— «***Часовом***» (1654; Шверин, Музей). Ограничив сферу действия небольшим уголком города, переведя образ в более интимный план, прибегнув к



Щеглёнок, 1654
Маурицхёйс, Гаага

своеобразной «интерьеризации» пространства в целях его большей замкнутости, Фабрициус достиг более гармонического соотношения между человеком и его окружением и, что особенно важно, сумел слить их в единый образ, пронизанный общим лирическим чувством. Реальный солнечный свет, усиливая эмоциональное звучание его жанровых работ, в то же время сообщает их красочному строю оттенок своеобразного пленэризма. Наиболее отчетливого выражения пленэристические искания Фабрициуса достигли в одном из его самых своеобразных произведений — гаагском «***Щегленке***» (1654).

Питер де Хох

Питер де Хох или **де Хоох** (20 декабря 1629, Роттердам — 24 марта 1684, Амстердам) — голландский живописец, который, подобно своему современнику Вермееру, специализировался на изображении повседневных интерьеров и экспериментировал со светом. О жизни этого известнейшего мастера жанровой живописи известно очень мало.



Женщина с ребенком у кладовки (1658)

Де Хох, будучи сыном каменщика и повитухи, принадлежал к низам голландского общества. С 1645 по 1647 годы он проходил обучение у Николаса Берхема в Харлеме. В 1650 году де Хох присоединился к купцу Юстусу де ла Гранжу, вместе с которым ездил в Лейден, Гаагу и Дельфт, где он поселился в 1652 году. В описи имущества де ла Гранжа упоминается 11 полотен де Хоха. В молодости он, подобно другим художникам середины века, работал над грубоватыми жанровыми сценками, зачастую изображающими солдат в тавернах и на конюшнях. В это время он находился под влиянием творчества Карела Фабрициуса и Николаса Маса.

В 1654 году женился на Яннетье ван дер Бюрх, родившей ему впоследствии 7 детей.

В 1655 году был принят в местную гильдию художников.

Около 1658 года стиль де Хоха изменился, и открылся наиболее значительный период его творчества. По тонкости письма и геометрической точности композиционного расчёта его произведения имеют много

общего с работами Вермеера, однако искусствоведы до сих пор не могут прийти к согласию, какой из художников подражал другому.



Игроки в карты (1658)

Уроженец Роттердама, де Хох жил и работал в Делфте — городе, где традиционно уделяли большое внимание изображению интерьера. Достоинство его произведений — в точном, полном уюта и света изображении внутреннего убранства дома. Люди на его полотнах неторопливы, заняты будничными заботами. Так же уютны дворики домов и улицы.

Большое распространение в Голландии получила еще одна линия жанровой живописи, где нашли преобладание образы созерцательно-лирического склада. Образные принципы этого направления, начало которым было положено в «Часовом» Фабрициуса, нашли многих последователей, в особенности среди мастеров, работавших в Дельфте в 1650—1660-х гг. Так возник тип жанровой композиции, действие которой происходит в светлых, сверкающих чистотой комнатах бюргерских домов. Сюжетно-повествовательное начало в произведениях Этого рода часто



«Хозяйка и служанка» (ок.

сводится к минимуму, индивидуальный облик, характер действующих лиц мало интересуют художника. Образный лейтмотив таких картин— это поэзия спокойного неторопливого течения жизни. Сами персонажи в них постепенно утрачивают свои действенные качества, превращаясь в носителей общего настроения картины. И характернейшим представителем этой линии был Питер де Хоох. Его наполненные золотистым солнечным светом интерьеры и крошечные дворики, в которых открытые окна и двери образуют глубинные просветы в другие помещения, представляют собой подобие своеобразного замкнутого мира, где время словно замедлило свой бег и все проникнуто чувством размеренного покоя.

Его излюбленные сюжеты — это повседневные

1657; Эрмитаж)

домашние заботы хозяйки бюргерского дома, занятой хлопотами по хозяйству. Среди голландских жанристов Хоох с наибольшим основанием может быть назван подлинным поэтом интерьера. В отличие от многих его собратьев по жанру, сила Хооха — не в мастерски выписанных деталях, а в ощущении целостности, неразрывного единства человека и его окружения. Рисунок его спокойный, в колорите преобладают теплые золотистые тона, обогащенные пятнами чистого цвета — обычно красным цветом юбки хозяйки или служанки, голубыми и лимонно-желтыми плитками пола. К лучшим произведениям Хооха принадлежат «***Хозяйка и служанка***» (ок. 1657; Эрмитаж), «***У двери кладовой***» (Амстердам), «***Служанка с ребенком во дворике***» (1658; Лондон, Национальная галлерея), «***Игроки в карты***» (1658; Лондон, Бекингемский дворец).



„Мать у колыбели“, Картинная галерея, Берлин-Далем, оба около 1660



Дворик в Делфте \ У двери кладовой (1658)

Де Хох «изображал сцены бюргерского быта (преимущественно хлопоты хозяйки дома), добиваясь особой поэтической одухотворённости в изображении домашней среды, наполненных солнечным светом интерьеров и двориков („***Дворик“; „Пряха“***, около 1658, Букингемский дворец, Лондон; ***„Мать у колыбели“***, Картинная галерея, Берлин-

Далем, оба около 1660, и др.). В колорите зрелых произведений де Хоха преобладают тёплые золотистые тона, обогащенные пятнами чистого цвета.» («*Хох Питер де» // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. С. И. Вавилов. — 2 издание. — М.: Советская энциклопедия, 1965.*)

Де Хох создал большое количество изображений двориков в голландском доме, а также сцен в интерьере. Иллюзорность в изображении вещей отступает у этого мастера на второй план, а интерес сосредотачивается на разработке пространственных отношений, проблем света и воздуха. Он

достигает большой естественности и правдивости , показывая неторопливое течение жизни в голландской семье, заставляя зрителя ощутить тихую поэзию будней.



„Дворик"; „Пряха", около 1658, Букингемский дворец, Лондон

В 1660 году художник переезжает в Амстердам. В 1667 году умирает жена де Хоха, что серьёзно повлияло на

душевное состояние и творчество художника, он переезжает на окраину Амстердама. Война с Францией 1672 года резко ухудшила экономическое состояние страны, картины художников продавались плохо. В 1674 году де Хох перестает платить налоги, что свидетельствует о полной нищете. Он пишет в это время много картин, по-видимому, пытаясь выйти из нищеты, однако качество их уступает картинам 60-х. Поздние работы амстердамского периода темнее дельфтских по колориту и менее тщательно выписаны. «В позднем творчестве де Хоха нарастает стремление к внешней эффектности образов.»

Долгое время считалось, что де Хох умер в 1684 году в сумасшедшем доме. Однако в 2008 году выяснилось, что на самом деле это был его сын, которого тоже звали Питер. Дата смерти художника неизвестна

Эмманюэль Де Витте

Традиционной темой делфтской живописи стал интерьер. В этом жанре работал Эммануэль де Витте, живший в этом городе с 1642 года. Он писал как реальные, так и воображаемые интерьеры. В творчестве де Витте чувствуется желание вырваться из мира реальности в мир фантазии, мечты, причем в сугубо обыденных композициях.

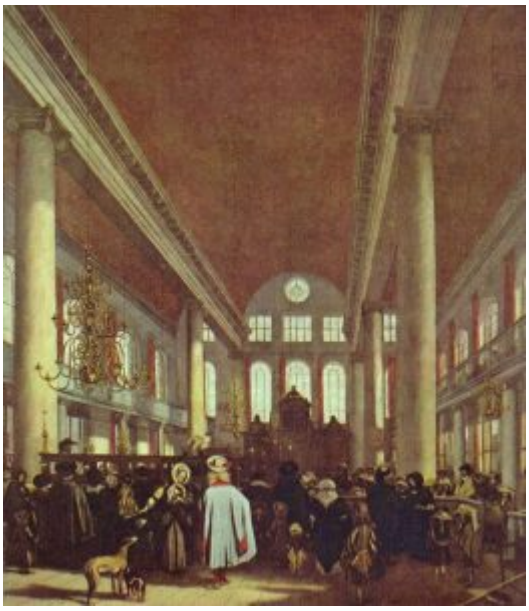
Эмануэль де Витте (нидерл. Emanuel de Witte или Мануэль де Витт, нидерл. Manuel de Witt, ок. 1617, Алкмар — 1692, Амстердам) — нидерландский художник.

В 1636 году был принят в Алкмаре в гильдию Св. Луки. Работал в Роттердаме, Делфте, в 1651 переехал в Амстердам. Потерял жену, в 1655 женился вновь. Супруга и её взрослая дочь от первого брака были в 1659 осуждены за воровство. Беременную жену изгнали из города, в 1663 она умерла — предположительно, от чумы.

Сам Витте отличался крайностями в поведении, был азартным игроком, задирой (известно о его драке с Герардом де Лересcом), то и дело влезал в долги, постоянно менял место жительства, разрывал контракты с торговцами живописью. После разрыва с очередным кредитором повесился зимней ночью на городском мосту, верёвка оборвалась, тело рухнуло в канал и было обнаружено только через несколько недель, уже весной.

Тем не менее. Тенденция к образному охвату явлений действительности в жанровой картине также нашла

свое преимущественное выражение в творчестве Эмануэля де Витте, более известного в качестве самого крупного представителя специфического для голландского искусства живописного жанра — изображений церковных интерьеров. Де Витте принадлежал к группе художников, которые остались на позициях реализма, когда господствующие вкусы и художественная мода резко изменились. Судьба живописцев, оставшихся в это критическое время верными реалистическим принципам и отказавшихся от уступок, была большей частью трагической. Забытыми, впавшими в бедность кончили свой жизненный путь Хальс, Рембрандт и другие мастера. Типичной в этом смысле была и судьба де Витте. Не склонный идти на компромиссы, он постоянно бедствовал и был вынужден сбывать свои картины за



Эмануэль де Витте. Португальская синагога в

бесценок; иногда он просто попадал в кабалу к домовладельцам и трактирщикам — ему приходилось отдавать им все свои произведения в оплату за получаемое мизерное содержание. Наконец, семидесятипятилетним стариком, выброшенный своим хозяином зимней ночью на улицу, де Витте повесился на перилах моста.

Амстердаме, 1680. Амстердам, Королевский музей



Эмануэль де Витте. Интерьер с женщиной у клавесина. Ок. 1668 г. Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген

Как мастер картин с изображениями церковных интерьеров де Витте далеко превосходил всех остальных голландских живописцев, работавших в данном жанре. Его многочисленные произведения этого типа изображают обычно интерьеры протестантских, реже католических церквей, в которых прихожане слушают проповеди, молятся, осматривают гробницы или просто проводят время в разговорах. Достоинства этих выполненных обычно в красивой серой тональной гамме картин не только в мастерском воспроизведении сложной архитектурно-пространственной структуры готических храмов, но прежде всего в их эмоциональной содержательности. Никто лучше де Витте не передавал поэтического настроения храмовых интерьеров, всегда воспринимаемых им в единстве с наполняющими их людьми.

Своеобразное промежуточное положение между церковными интерьерами и жанровыми сценами занимает его «***Интерьер с женщиной у клавесина***» (ок. 1668; Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген). Эта поразительная по живописной силе картина с изображением развертывающейся во фронтальной перспективе анфилады комнат дает пример того, как де Витте сумел внести пространственную динамику и остроту эмоционального переживания даже в специфический жанр интимных по своему характеру интерьерных композиций, который возник и развился в Дельфте.

Ян Вермеер

Ян Вермеер (**Вермеер Дельфтский**, нидерл. Jan Vermeer van Delft, 1632—1675) — нидерландский художник-живописец, мастер бытовой живописи и жанрового портрета. Наряду с Рембрандтом и Франсом Халсом является одним из величайших живописцев золотого века голландского искусства.



Спящая девушка. 1656—1657. Метрополитен-музей. Нью-Йорк

В русской искусствоведческой традиции более распространённым вариантом написания имени художника является *Вермеер Дельфтский*. Другие варианты — *Йоханнис ван дер Мер*, *Йоханнис вер Мер*, *Вермер Дельфтский*.

Ян был вторым ребёнком в семье и единственным сыном своих родителей. Его отец был родом из Антверпена, в 1611 г. переехал в Амстердам и работал ткачом по шёлку. В 1653 г. он женился, переехал в Дельфт и стал хозяином постоялого двора. Он продолжал заниматься шелкоткачеством, а также был зарегистрирован в делфтской гильдии Святого Луки в качестве торговца предметами искусства.

О жизни художника сохранилось очень мало сведений, неизвестно также имя его учителя. Можно предполагать, что в ранний период творчества Вермеер развивался под воздействием Кареля Фабрициуса. Известно, что Вермеер подолгу работал над каждой картиной, выполняя ее с необыкновенной тщательностью; вероятно, поэтому, несмотря на большой успех его произведений, ремесло живописца не могло обеспечить художника и его большую семью, и к концу жизни Вермеер был вынужден заняться торговлей картинами.

Известно, что 29 декабря 1653 г. Ян Вермеер был принят в гильдию Святого Луки. По условиям гильдии

членство в ней предваряли шесть лет серьёзного обучения живописи у мастера, состоявшего в гильдии. Ян Вермеер был знаком с художниками Леонартом Брамером и Герардом тер Борхом. На основании этого факта строились предположения о том, что Вермеер возможно состоял в обучении у одного из них. Кроме этого чрезвычайно распространена, но не имеет подтверждений гипотеза о том, что учителем Вермеера был художник Карел Фабрициус, в свою очередь ученик Рембрандта. Безусловно, огромное влияние на творчество Вермеера оказал голландский мастер жанровой живописи Питер де Хоох, проживавший в Делфте с 1652 по 1661 гг, что отразилось в картине «***Диана со***

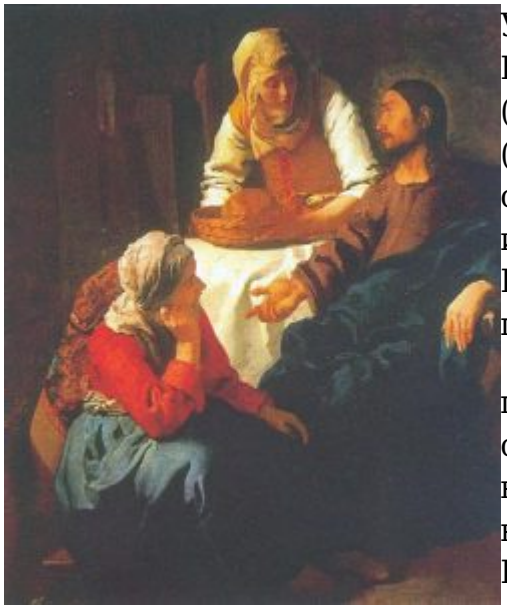


«Диана с нимфами» (Гаага,

спутницами (нимфами)». Его стиль нашёл дальнейшее развитие в полотнах Вермеера.

Маурицхейс)

Ян Вермеер был крупнейшим мастером Делфтской школы. Сохранилось всего лишь около сорока картин художника, но и они позволяют говорить о Вермеере как о великом «малом голландце». Среди его произведений есть городские виды, поражающие силой света и широтой, написанные без всяких условностей тогдашней панорамной живописи. Но большинство его картин представляют собой простые домашние эпизоды, традиционно относящиеся к бытовому жанру.



«Христос у Марфы и Марии» (Эдинбург, Национальная галерея)

Уже первые из дошедших до нас произведений Вермеера— созданные до 1656 г. «***Диана с нимфами***» (Гаага, Маурицхейс) и «***Христос у Марфы и Марии***» (Эдинбург, Национальная галерея) — привлекают своеобразным сочетанием возвышенного строя образов и одновременной близости их к реальной натуре. Последовавшее за ними большое крупнофигурное полотно «***У сводни***» (1656; Дрезден, Картинная галерея) свидетельствует о новаторских возможностях Вермеера. В голландской жанровой живописи не существует другого произведения, в котором с такой почти монументальной значительностью, так необыкновенно выпукло была представлена столь смелая и свободная по своей теме бытовая сцена, а характеры действующих лиц были бы очерчены с такой широтой и яркостью. Здесь достаточно



Сводница. 1656 год. Холст, масло. 143 × 130 см. Дрезденская галерея, Дрезден, Германия

сослаться хотя бы на сводню, изображенную как будто на втором плане, но в действительности являющуюся пружиной всего действия; в одном ее взгляде художник передал не только пронырливость и алчность, но и такую живую черту, как жадное любопытство. Смелой оригинальностью отмечено и необычное живописное решение картины с его контрастом трех крупных ярких пятен чистого цвета — киноварно-красной куртки кавалера, лимонно-желтой кофты девушки и ее белого платка. Однако многообещающие открытия этого полотна в условиях своего времени не могли получить дальнейшего продолжения, и Вермеер был вынужден обратиться к традиционному типу жанровой композиции

камерного
масштаба, в рамках
которого
развивалось отныне
его искусство.



«Служанка с кувшином молока»

Сюжетный репертуар зрелых и поздних произведений Вермеера как будто бы близок к работам других мастеров бытового жанра — например, Терборха и Метсю; действие их происходит в комнатах патрицианского дома — так же, как у Хооха. Излюбленные мотивы Вермеера — одинокая женская фигура в залитом солнечным светом интерьере (женщина занята чтением письма, примериванием ожерелья), двух- или трехфигурная композиция, где участники сцены связаны несложным действием (кавалер подает даме бокал вина, служанка вручает хозяйке письмо). Но лиризм Вермеера, поэзия его образов и сам изобразительный строй его обычно небольших по размерам работ —несравненно более высокого плана, нежели у других голландских жанристов. В его полотнах образы повседневности, не теряя своей жизненной убедительности, представляют вместе с тем картину прекрасного мира, исполненного особой гармонии и красоты. В основе изобразительного строя его произведений заложено присущее Вермееру повышенное чувство художественной организации, той высшей упорядоченности всех элементов художественного образа, которая прежде была достоянием только образов идеального характера и лишь у

Вермеера оказалась формой воплощения явлений реальной действительности. Его искусство характеризует прежде всего строгий отбор: Вермеер изображает только существенное, действительно необходимое, избегая отвлекающих подробностей. С этим выразительным лаконизмом неразрывно связана классическая ясность композиционного построения его картин, граничащая с математической точностью. В них нельзя изменить ни одной детали без того, чтобы не пострадала архитектоника целого. Специфический дар Вермеера — соединение необычайной остроты видения с мастерством художественного обобщения — придает каждому его мотиву одновременно и полноту жизненной убедительности и большую художественную значительность. Наконец, его драгоценная живопись, основанная на применении чистых цветов спектра в сочетании с тончайшей красочной нюансировкой, по праву ставит его в ряд величайших колористов мирового искусства.



Девушка с письмом (Дрезден, Картинная галлерея)

Лучшие произведения Вермеера созданы во второй половине 1650-х гг. При некоторых общих особенностях каждое из них отличается определенным замыслом, определенным живописным решением. Интимностью настроения, теплотой лирического чувства овеяна сложная по



Офицер и смеющаяся девушка. 1657—1659. Коллекция Фрика. Нью-Йорк

композиционным и пространственным приемам, мягкая по живописи «***Спящая девушка***» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В голландской жанровой живописи существуют бесчисленные изображения служанок, занятых работами по хозяйству, но только у одного Вермеера в его амстердамской «***Служанке с кувшином молока***» образ человека из народа приобрел черты спокойной внутренней силы, граничащей с подлинным величием. В «***Девушке с письмом***» (Дрезден, Картинная галлерея) и «***Офицере и смеющейся девушке***» (Нью-Йорк, музей Фрик) непосредственность видения, столь ярко проявившаяся в предшествующих полотнах, несколько отступает перед обобщающей тенденцией. Здесь, в мире безошибочно выверенных пропорций, строгих линий и сияющих красок, события и персонажи, не отличающиеся, в сущности, ничем примечательным, обретают своеобразную значительность. В

отмеченном особой полнотой «интерьерного» впечатления берлинском «***Бокале вина***» обычный для голландского бытового жанра мотив угощения кавалером дамы силой искусства Вермеера, магией прозрачных лучистых красок преображен в образ чистейшего лиризма.



Бокал вина. 1660. Холст, масло. 66.3 × 76.5 см. Берлинская картинная галерея, Берлин, Германия

Способность Вермеера к воссозданию сущности предметного мира средствами живописи поразительна. В особенности это относится к натюрмортным мотивам. Так в дрезденской «Девушке с письмом» дельфтское фаянсовое блюдо с яблоками и сливами, небрежно поставленное на столе, накрытом ярким восточным ковром, образует живописный фрагмент, поразительный по своей красоте и мощи. Техника Вермеера здесь необычайно сложна: яблоки и сливы возникают как бы в результате объединения в одно целое огромного множества крошечных мазков, своего рода мельчайших красочных точек, неописуемых по своему богатству и разнообразию. В амстердамской «Служанке с кувшином молока» с необыкновенной свежестью написаны лежащая в корзине коврига хлеба, положенные отдельно хлебные ломти, глиняная посуда и особенно льющееся из кувшина густое молоко; красочная масса становится здесь своего рода абсолютным выражением материальной сущности вещей. Едва уловимые мазки передают даже вибрацию света и воздуха



вокруг предметов. Свет, который вообще у Вермеера играет огромную роль, придавая его колориту черты своеобразного пленэризма, не только освещает и моделирует, не только содействует созданию эмоциональной атмосферы его картин — он как бы проникает в самую краску, озаряя ее изнутри, придавая вермееровскому колориту особую светоносность.

В эти же годы Вермеером созданы два пейзажа, относящиеся к лучшим произведениям не только голландской, но и мировой пейзажной

Вид Дельфта» (Гаага)

живописи, — «***Улочка***» (Амстердам), небольшая картина, воспроизводящая тихий уголок города, и «***Вид Дельфта***» (Гаага) — изумительное по силе чувства и красоте живописи изображение его родного города, освещенного лучами солнца, пробивающимися сквозь влажные облака.



Улочка. Около 1658. Холст, масло. 54х44 см. Амстердам. Рейксмузеум

Художник никогда не изображает сложных драматических ситуаций. В его картинах почти ничего не происходит. Но самую обыденную житейскую сцену он превращает в изысканное зрелище. В картинах Вермеера много солнечного света, воздуха. Человек и окружающая среда часто играют равнозначную роль. Четкое построение и упорядоченность всех элементов композиции, гармоничные сияющие краски очаровывают зрителя, который погружается в мир, где царствует покой, где медленно течет ничем не нарушаемая тихая жизнь, далекая от суеты повседневности.

Произведения Вермеера 1660-х гг. в своем большинстве уже не обладают прежней творческой мощью. Образы его героев становятся более изысканными, а их окружение — более богатым и нарядным («***Дама с жемчужным ожерельем»***;



Женщина с жемчужным ожерельем. 1662—1665. Масло,

Берлин). В известной «***Головке девочки***» (Гаага, Маурицхейс) теплая гамма уступила место холодному жемчужному тону; преобладающими стали сочетания лимонно-желтого с синим. Прежняя удивительно

Холст. 55 × 45 см. Берлинская картинная галерея, Берлин

осязательная красочная кладка, разнообразие фактурных приемов во многих картинах этих лет сменились ровной эмалевой поверхностью.



«Девушка с жемчужной серёжкой» (1665)

Порой композиции Вермеера сложны по замыслу. Такова, например, картина «***Искусство живописи***» (также известна как «Аллегория живописи», «Мастерская художника», «Художник и модель»). Поток падающего слева света, большая портьера, старомодный наряд художника за мольбертом придают полотну театральный оттенок. Античный костюм натурщицы, труба и книга в ее руках должны напомнить о Клио — покровительнице истории. Но усталое от долгого позирования, полусонное лицо приземляет образ. Так искусство и жизнь, идеальное и реальное, сталкиваются.



«Искусство живописи». Ян Вермеер Дельфтский, ок. 1666-1667 гг.

В последние годы творческой деятельности Вермеера, когда его искусство оказалось затронутым общим упадком голландской живописи, его жанровые сцены приобрели оттенок поверхностного анекдотизма («Любовное письмо», Амстердам, Рейксмузей); у него появляется надуманная аллегорическая композиция («***Аллегория веры***», Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Колорит его тускнеет, все заметнее становится сухой локальный цвет. Все же и в 1660-х гг. у Вермеера встречаются содержательные образы, в особенности в произведениях, связанных с темой творческого труда. Наиболее интересна среди них сложная и многоплановая по замыслу «***Мастерская живописца***» (Вена, Художественно-исторический музей), где Вермеер изобразил самого себя за работой над аллегорической композицией, а также две другие его картины — «***Географ***» (Франкфурт- на-Майне, Штеделевский институт) и «***Астроном***» (Париж, собрание Ротшильда), где, пожалуй, впервые в голландской жанровой живописи с такой степенью образной значительности были воплощены образы людей пытливой мысли и неустанных научных исканий.



Ян Вермеер Географ. Ок. 1668—1669 нидерл. De geograaf Холст, масло. 52 × 45,5 см Штеделевский художественный институт, Франкфурт



Аллегория веры. 1670-1672 нидерл. Allegorie op het geloof холст, масло. 114,3 × 88,9 см Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Астроном. ок. 1668 нидерл. De astronoom Холст, Масло. 51 × 45 см Лувр, Париж, Франция

Николас Маес (Мас)

Николас Мас (крещён в январе 1634, Дордрехт — похоронен 24 ноября 1693, Амстердам) — голландский художник, знаменитый своими портретами и жанровыми сценами, один из последних представителей Золотого века голландской живописи.



Женщина, ощипывающая утку, Музей искусств (Филадельфия)

Родился в семье богатого купца Геррита Маса и Иды Херман. По всей видимости, начал учиться живописи в Дордрехте. Около 1648 года приехал в Амстердам и поступил учеником в мастерскую Рембрандта, где оставался до 1653 года. Его ранние полотна, изображающие жанровые сцены в тёмно-красных тонах, настолько напоминают картины Рембрандта того же времени, что в нескольких случаях работы Маса в различных музеях были приписаны Рембрандту.

В 1653 году Николас Мас вернулся в Дордрехт и открыл собственную мастерскую. Вершиной его творчества считается период с 1655 по 1665 год, когда он в основном изображал жанровые сцены, происходящие в проходных комнатах с окнами. Этот аспект его творчества повлиял на художников делфтской школы, в особенности Яна Вермеера и Питера де Хооха, для которых интерьеры с боковым светом из окон стали основным мотивом творчества. Любимым сюжетом произведений Маса этого периода были читающие, молящиеся или спящие старые женщины.



Молящаяся старая женщина, Рейксмюзеум, Амстердам

Между 1665 и 1667 годом Мас посетил и, возможно даже некоторое время жил в Антверпене. Затем он вернулся в Дордрехт, а в 1673 году переехал в Амстердам, где и жил до самой смерти. В 1660-е годы он отошёл от стиля Рембрандта и начал писать портреты в ярких тонах, ближе к стилю ван Дейка, имевшие большой успех.

В работах Маса часто встречаются монограммы, как, например, кот, крадущий еду женщины. пока она молится перед ужином.

Его картины представляют собой сцены быта и отличаются силой и теплотой колорита, эффектным сочетанием красного цвета с черным и белым.

Герард Хаукгест



L’ambulatoire de la Nouvelle Église de Delft, avec la tombe de Guillaume le Taciturne, Gerard Houckgeest, vers 1651

Герард Хаукгест (1600- 1661) был голландским живописцем золотого века, специализировался на архитектурных сценах и церковных интерьерах.

Как полагают, он родился в Гааге, где, согласно РКД, он учился рисовать у Бартоломеуса Ван Бассена и работал в Гааге (1625-1635), Делфте (1635-1649), Стенбергене (1651-52) и Берген-оп-Зоме (1652-1669). Некоторые считают, что он провел некоторое время в Англии. Он специализировался в живописи воображаемых церковных интерьеров и ренессансных зданий. Умер в Берген-оп-Зом. Некоторые из его работ сейчас находятся в Маурицхейс.



Fantasia architettonica con figure (1638)

Художники Хендрик ван Влиет, Эмманюэль де Витте и Карел Фабрициус находились под влиянием его живописи. Он уважает в своих ранних работах правила Школы в Антверпене, где он учился. До 1650 года, он остается очень привержен стилю Бартоломеуса ван Бассена. Тем не менее, в 1640 году наступает переломный момент, чтобы избежать эффекта тоннеля в перспективе, как и его предшественники. В 1650 году он меняет представление внутренних помещений церквей, открывая новую главу в истории искусства. Он был очень быстро скопирован другими молодыми художниками Делфтской школы.

Хенрик Корнелис ван дер Влит

Хендрик Корнелис Ван Влит (1611/1612, Делфт — похоронен 28 октября 1675, Делфт) — нидерландский художник-пейзажист золотого века, известный в основном по его

церковным интерьерам.



Hendrick Cornelisz. van Vliet. Portrait of Michiel van der Dussen and His Family

Он учился под руководством своего дяди, Виллема ван дер Влита и был принят в гильдию живописцев св. Луки в Дельфте в 1632 году. Он был хорош в перспективе, но потом увлекся портретной живописью под руководством Михила Янса Ван Миревельта — писал портреты, продолжая в скромных погрудных изображениях.

Ван Влит начал с архитектурной живописи, особенно живописи церковных интерьеров. Перед ним архитектурная живопись была впервые освоена Питером Санредамом, который внедрил инновационные методы перспективы. К середине века архитектурная живопись получила большую популярность. Среди церквей, украшенных Ван Влитом — это церковь Петра в Лейдене, Ниуве-Керк (Новая Церковь) в Делфте, и в Аудекерк (Старая Церковь) в Делфте (Ван Влит хотел быть похороненным в ней в 1675 году). Эмануэль де Витте и Жерар Хаукгест, также украшали эти Делфтские церковные интерьеры.



Hendrick Cornelisz. van Vliet. Nieuwe Kerk, Delft, c.1650 with tomb of William the Silent

Глубокие пространства открываются обычно сквозь затененную арку переднего плана и по контрасту кажутся особенно светлыми и воздушными. Игра теней и света усиливает пластику архитектурных форм, которые выглядят еще массивнее рядом с немногочисленными маленькими фигурками людей. Частое у В. изображение могильщика и разверстой могилы вводит в картины популярную в XVII в. тему «memento mori» («помни о смерти»).

Также были весьма популярны картины из гробницы Вильгельма Молчаливого.

Особенности школы

Художники Карел Фабрициус, Эммануэль де Витте, Питер де Хоох — это только наиболее яркие, помимо Вермеера, живописцы из тех, что сформировали новый художественный мир Делфта XVII века.

Школа Делфта известна жанровыми сценами домашнего быта, изображениями церковных интерьеров, дворами и городскими улицами Делфта. Главные художники школы Делфта — Ян Вермеер, Питер де Хох, Карел Фабрициус, Джирард Хоукгест, Паулюс Поттер и Эммануэль де Витте. Сегодня Вермеер повсеместно считается величайшим художником школы, хотя каждый из художников перечисленных выше, занимает престижное место среди самых значительных живописцев золотого века голландской живописи. Некоторые историки искусства также выделяли школу Питера де Хоха.

Другие художники, которые, в большей или меньшей степени, были связаны со школой — Хендрик ван дер Берч, Корнелис де Ман, Anthonie Palamedesz, Эгберт ван дер Poel, Адам Пайнакер, Ян Стен, Якоб ван Велсен, Иоганн Верколж, Хендрик Корнелис ван Влит, Дэниел Восмаер и Джакоб Вутерсс Восмаер.

Основные качества, которые отличают картины Делфтской школы от картин других голландских школ — всепроникающее спокойствие, тщательное наблюдение за деятельность света, перспективы когерентности, измеренный состав и относительное безразличие к деталям ради деталей. Последнее является качеством, которое принесли fijnschilders (тонкие художники) из Лейденской школы на международную арену.

Делфтские художники использовали найденные ими новые приёмы в живописи для изображения домашних сцен, в которых стали появляться группы нарядно одетых бюргеров в вымощенных кирпичом двориках или на входных ступеньках, фигуры мужчин или женщин в интерьере своих комнат.

- http://www.essentialvermeer.com/fakes_thefts_school_of_delft_lost_sp/school_of_delft_one.html#.WQeOGfnyjDc
- https://www.theguardian.com/education/2001/aug/05/highereducation.news
- Киселёв А. — Шедевры мировой живописи. Голландская живопись XVII века(Шедевры мировой живописи)-2008
- Карл Вёрман. История искусства всех времён и народов. Том 3. Искусство XVI–XIX столетий
- Раздольская В. История искусства зарубежных стран. XVII-XVIII века. — 1988 — стр. 61
- Всеобщая история искусств, т.4 — 1963 — с. 386
- John Michael Montias,» Painters in Delft, 1613–1680″ — https://www.jstor.org/stable/3780525?seq=1#page_scan_tab_contents
- http://dislib.ru/iskusstvovedenie/2776-5-bitovoy-zhanr-delftskoy-shkoli-zhivopisi-1650-1690-h-gg.php
- Liedtke, Walter A. (2001). *Vermeer and the Delft School*. Metropolitan Museum of Art.
- http://evropeyskoe_iskusstvo.academic.ru/968/%D0%A4%D0%B0%D0%B1%D1%80%D

0%B8%D1%86%D0%B8%D1%83%D1%81