

Страница будущих «Платонов
и быстрых разумом Невтонов»

A page for the future 'Platos and quick thinking Newtons'

(M.V. Lomonosov) /

Die Seite der zukünftigen "Platons und schnell denkenden Newtons"

(M.W. Lomonosow)

УДК 75(492)Вермеер(084):75.041.5:75.02:791.31



Ходаковская А.Е.

Научные руководители:

Астахова Ольга Андреевна, Лосева Анастасия Станиславовна

Пространства живописи и кинематографа: живопись Яна Вермеера и фильм Питера Веббера

Ходаковская Анастасия Евгеньевна, ученица 9 класса школы № 1199 (Москва).

E-mail: hodylja@mail.ru

В статье анализируются художественные методы построения пространств кино и живописи на примере творчества голландского художника Яна Вермеера (1632—1675) и фильма «Девушка с жемчужной сережкой» (2003) режиссера Питера Веббера. Цель статьи — осмыслить возможности кино, основанного на сюжете, взятом из живописи. Одна из задач, стоящих перед автором, — понять, почему режиссер снял фильм о живописи Вермеера. Автор показывает, что, с одной стороны, «кинематографичность» живописи Вермеера усложняет задачу режиссера, с другой стороны, — упрощает, потому что с таким материалом легче работать: на каждой картине пространство уже выстроено, а все полотна Вермеера, вместе взятые, позволяют судить о закономерностях того, как это сделано.

Ключевые слова: живопись, кино, Ян Вермеер, Питер Веббер, свет, пространство.

Для изучения художественных методов построения пространств кино и живописи, рассмотрим в качестве примера творчество голландского художника Яна Вермеера (1632—1675) и фильм «Девушка с жемчужной сережкой» (2003) режиссера Питера Веббера [Девушка с жемчужной сережкой... 2003]. Фильм был снят по одноименной книге Трейси Шевалье (Girl With a Pearl Earring), вышедшей в 1999 г. (переведена на русский язык в 2009 г. [Шевалье 2009]).



Ян Вермеер (Ян Вермеер Дельфтский, Jan Vermeer van Delft, 1632—1675; деталь картины «Сводница», 1656, предположительно автопортрет). На врезке — «Девушка с жемчужной сережкой» (1665—1666)



Трейси Шевалье (Tracy Chevalier, р. 1962), американская писательница, магистр искусств. На врезке — обложка первого издания романа «Девушка с жемчужной сережкой» (London, HarperCollins UK, 1999)



Питер Веббер (Peter Webber, 1960), английский режиссер, дебютировавший экранизацией романа Т. Шевалье. На врезке — постер фильма «Девушка с жемчужной сережкой» (2003)

Изучив картины Вермеера, можно сделать вывод, что художник работает с тремя пространственными планами: в

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

начале творчества художнику более интересен средний план, т.е. интерьер, в котором существуют персонажи, потом — общий план (вид улицы, города в целом), далее крупный план, т.е. портрет. Эти три плана являются также способом организации киноязыка и в фильме развиваются параллельно. П. Вебер меняет планы по степени важности, степени внимания, которое он уделяет каждому из них.

Проведем анализ в соответствии с развитием живописи Вермеера и начнем со среднего плана. Примеры картин среднего плана: «Девушка, читающая письмо у окна» (1657), «Два кавалера и дама с бокалом вина» (1659), «Женщина с жемчужным ожерельем» (1664), «Женщина с кувшином у окна» (1664).



Девушка, читающая письмо у окна. 1657



Два кавалера и дама с бокалом вина. 1659



Женщина с жемчужным ожерельем. 1664



Женщина с кувшином у окна. 1664



Прерванный урок музыки. 1661



Женщина, пишущая письмо. 1665



Любовное письмо. 1667–1668

Эти картины Вермеера, запечатлевшие одно мгновение, всего лишь один миг жизни современников художника (примеры этого также — «Прерванный урок музыки», 1660, «Женщина, пишущая письмо», 1665, и «Любовное письмо», 1667–1668), можно сравнить со стоп-кадром фильма. Режиссер создает фильм, во многом опираясь на них. Эти стоп-кадры Вермеера Вебер разворачивает в истории, додумывает историю их создания. Примерам таких развернутых кадров и оказываются «Женщина с кувшином у окна», «Женщина с жемчужным ожерельем», «Два кавалера и дама с бокалом вина». Особенно это относится к картине «Женщина с кувшином», процесс создания которой довольно подробно показан в фильме.



«Женщина с кувшином у окна» (слева) и кадры из фильма (Скарлетт Йоханссон) (справа)

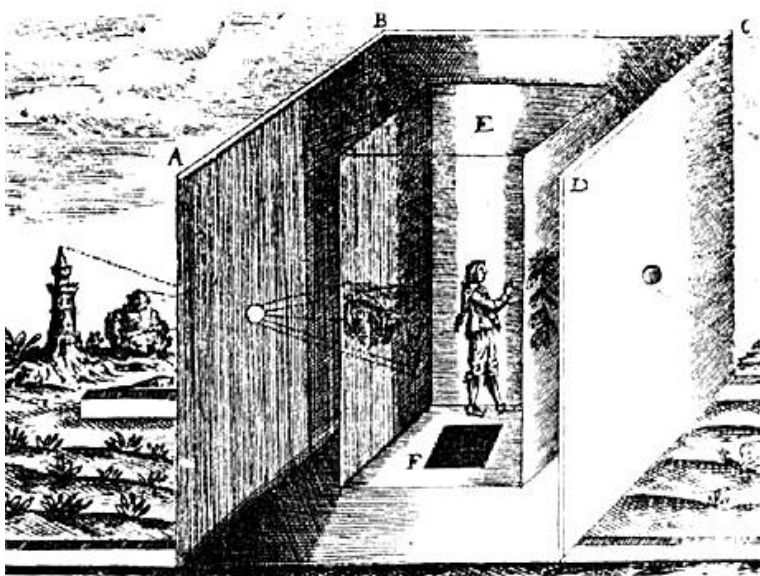
При написании «интерьерных» картин Вермеер пользуется камерой-обскурой² [Seymour 1964; Mills 1998; Wadum 1995].

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

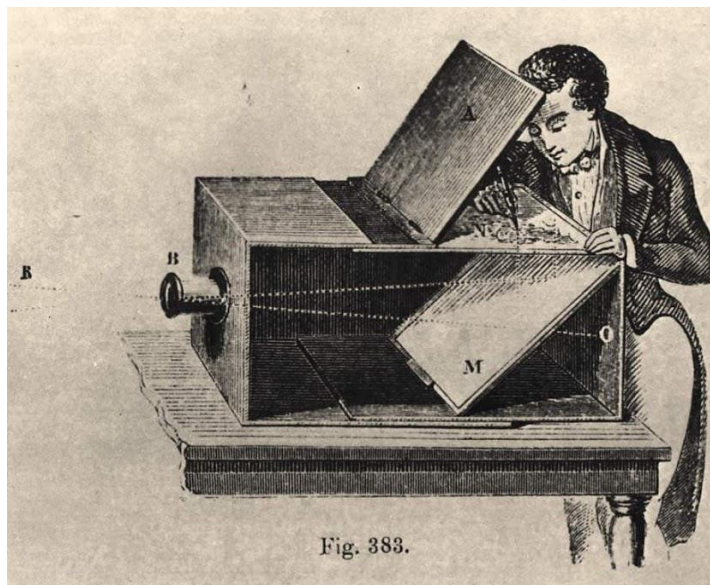
² Камера-обскура (лат. camera obscura — «темная комната») — светонепроницаемый ящик с отверстием в одной из стенок и экраном (матовым стеклом или тонкой белой бумагой) на противоположной стенке, позволяющий получать оптическое изображение объектов. Принцип работы камеры обскуры описал Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» (1470): «Когда изображения освещенных предметов попадают через малое круглое отверстие внутрь очень темной комнаты, то, поместив на некотором расстоянии от отверстия лист белой бумаги, вы обнаружите на ней все предметы в их соответствующих размерах и цветах. Они будут уменьшенных размеров и обращенными по причине вышеуказанного пересечения лучей. Изображение предмета, освещенного солнцем, будет казаться как бы нарисованным на бумаге, если взять тонкую бумагу и изображение рассматривать сзади» (цит. по [Темная комната... 2011]).

В свою очередь, фильм всегда создается при помощи кинокамеры, — таким образом, режиссер и художник пользуются похожими оптическими приборами для создания своих произведений, работают сходными инструментами.

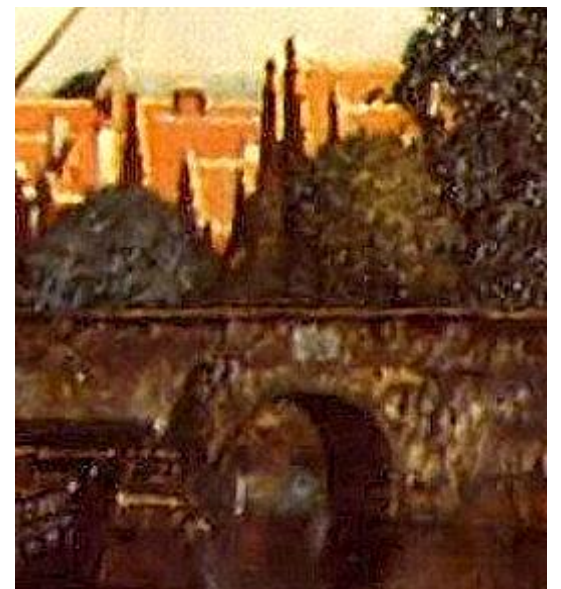
Этот прибор помогает художнику правильно выстроить светотеневую моделировку в работе и, как следствие, показать глубину замкнутого пространства. В фильме Вермеер говорит, что через линзу он видит картину, созданную светом. Пользуясь камерой обскуры, художник выстраивает пространство по шагам, раскладывает его на разные планы при помощи света. То есть свет для художника является средством построения пространства.



Камера обскуры.
Гравюра. 1646.



Переносная камера-обскура XVIII в.
(подобные камеры использовались в XVII в.)



Фрагмент пейзажа Вермеера, созданный при помощи камеры-обскуры

Веббер в фильме обращает наше внимание на это: Вермеер показывает Гриет камеру-обскуру, знакомит ее со своим методом работы (при помощи света моделировать пространство).



Камера-обскуры в фильме П. Веббера

Заметим, что в большей части работ Вермеера присутствует окно (неизменно с левой стороны), то есть свет на картине исходит из конкретного источника. Та же ситуация и при съемке любого фильма. Таким образом, и у Вермеера, и у Веббера свет всегда пространственно обусловлен.

В картинах Вермеера в качестве элементов интерьера часто используются картины других художников, географические карты, окна. Это своеобразная игра с пространством — таким образом Вермеер расширяет пространство изображаемого интерьера. И окно, и картина, и карта — это выход в «другой мир» из той комнаты, интерьер которой отображает художник.

**Ходаковская А.Е. Пространства живописи и кинематографа:
живопись Яна Вермеера и фильм ПИТЕРА ВЕББЕРА**



Карта на картинах Вермеера «Аллегория живописи» (1665—1666) (слева) и «Женщина, читающая письмо» (1662/63) (справа). Фрагменты.



Окно и карта на картинах Вермеера «Офицер и смеющаяся девушка» (1657) (слева) и «Женщина с кувшином у окна» (в центре) и «Женщина с лютней» (1662/63) (справа). Фрагменты.

Режиссер замечает эту особенность и неоднократно использует в фильме, показывая в кадре картины художника. В фильме мы не раз встречаем также кадры, где кто-либо из героев смотрит в окно.



Кадры из фильма П. Веббера: герои фильма, смотрящие в окно.

В начале фильма, когда служанка убирает мастерскую, она видит себя в зеркале. Окно, картина, зеркало является пространством в раме, а рама, в свою очередь, связана со структурированием пространства, как и камера-обскура.



Кадр из фильма П. Веббера: отражение главной героини в зеркале как часть структуры пространства

Конечно, нельзя сказать, что Питер Веббер просто копирует в фильме этот прием Вермеера. Но у режиссера появляется

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

возможность показывать картины художника в фильме о его же творчестве, допустить зрителя (и кинозрителя, и ближайшее окружение художника в его творческую мастерскую). Таким образом, Веббер детализирует творческий мир художника, делает его достоянием и других персонажей картины, и нашим. Кроме того, режиссер продлевает тот взгляд, который в случае произведений художника возможен только гипотетически, ведь на картинах мы можем только представить, что происходит за окном, а в фильме реализуется возможность показать нам это иное пространство и происходящее в нем.



Кадры из фильма П. Веббера:
пространство картин Веймеера

Пространство, в котором находится персонаж, Вермеер часто выделяет композиционно, высвобождает героя из окружающего его интерьера: как правило, эта зона более освещена (светом из окна), максимально очищена от предметов интерьера («Девушка, читающая письмо у окна», 1657, «Молочница», 1658, «Женщина с жемчужным ожерельем»). За счет этого возникает глубина пространства, объем. Пространственная глубина в картине возникает еще благодаря тому, что Вермеер часто пишет персонажей в углу комнаты («Молочница», «Два кавалера и дама с бокалом вина», «Женщина с кувшином» и т.д.).



Молочница. 1658



Пример «двойного смещения» в фильме П. Веббера: картина «Два кавалера и дама с бокалом вина», персонажи которой смещены в левый угол комнаты, в свою очередь также смещена в левую часть кадра.

В своих картинах художник тщательно вымеряет пространство, (просчитывает, под каким углом будут сходить линии плиток кафельного пола, где будет находиться точка схода этих линий и т.п.), за счет чего подчеркивается перспектива.

Вермеер при написании картин наносит краски тонкими слоями, так, чтобы основа просвечивала, иногда покрывает

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

каждый следующий слой лаком, то есть художник создает глубину пространства на полотне, выстраивает его заново, маленькими шагами. Эту особенность художника режиссер также демонстрирует в фильме: Вермеер рассказывает Гриет о методе такой работы на примере картины «Женщина с кувшином».

Вермеер очень серьезно, кропотливо относится к деталям интерьера. На картинах мы можем видеть, как тщательно прописаны ковры, карты и т.д. Эта черта художника также проиллюстрирована в фильме (есть отдельный кадр, где Гриет наблюдает, как Вермеер тонкой кистью пишет ткань ковра).



Кадры из фильма П. Веббера: Вермеер работает над картиной «Женщина с кувшином у окна»

Одна из задач, которую ставит перед собой Вермеер в картинах, напрямую связана с его любовью к деталям: он стремится показать разницу материалов, «передать» зрителю фактуру, ощущение поверхности — иными словами, передать визуально те контрасты, которые могут восприниматься только тактильно. В свою очередь, в фильме «Девушка с жемчужной сережкой» блестящий таз составляет контраст с шероховатой тканью платья героини (в том же фильме художник даже подмешивает в краску песок, чтобы достичь нужного эффекта — показать шероховатую кладку зданий в картинах «Улочка в Делфте», «Вид Делфта»).



Слева — «Вид Делфта» (1660).
Справа — «Улочка в Делфте» (1657)

Различия в фактуре невозможно передать без помощи света, гладкие поверхности отражают его лучше, чем шероховатые, значит, стремление художника в картинах передать эти различия связано с тем, что для него важен свет (как средство построения пространства). За этими устремлениями Вермеера стоит не просто желание живописного совершенства. Художник хочет показать нам другой, более глубокий взгляд на обыденные вещи, которые окружали его и современников, с этой целью он углубляется в замкнутое пространство.

Из изложенного выше можно сделать вывод, что для Вермеера оказывается наиболее важным выстроить пространство, структурировать, показать его глубину. Одним из главных инструментов художника при выполнении этой задачи является свет.

В кинематографе пространство также играет очень важную роль. Кинематограф не может обойтись без выстраивания пространства, так как одна из его задач — создать у зрителя ощущение реальности происходящего в кадре.

Свет для кино не менее важен, хотя бы потому, что любой фильм создается при помощи света. Он является одним из инструментов построения пространства в фильме, играет большую роль в его восприятии. Это одно из средств, при помощи которого кинематограф создает у зрителя иллюзию реальности происходящего.

Что касается деталей, они в кинематографе, и конкретно в этом фильме, играют одну из основных ролей, так как на них строится весь фильм, они создают образ, строят кадр. В конце концов, сюжет фильма завязывается вокруг одной детали — жемчужной серьги. Можно сказать, что интерес Вермеера к моделировке пространства при помощи света, любовь к деталям

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

и т.д. — это «кино-черты» художника. Глубина пространства, его сложность (в силу создающихся при помощи света разных планов) более естественна в кинематографе, еще и поэтому живопись Вермеера можно назвать кинематографичной.

Если мы обратим внимание на сюжеты картин Вермеера, то увидим, что он часто пишет сцены обольщения («Два кавалера и дама с бокалом вина»), сцены написания и получения любовных писем и т.п. Но при взгляде на произведения художника мы даже не останавливаем свое внимание на сюжете, думаем о нем в последнюю очередь. Кроме того, картины Вермеера, несмотря на сюжеты, мало говорят о человеческих отношениях.

Если же мы остановим внимание на сюжетной линии фильма, то увидим очень запутанную, сложную историю человеческих отношений. У Вермеера частые ссоры с женой, у него много детей (15 за 22 года супружеской жизни художника [Montias 1991; Wood 2013]) и не хватает денег, чтобы кормить семью, поэтому состоятельная теща Вермеера постоянно вмешивается в его семейные дела... В фильме показаны сложные отношения художника и его модели (Гриет), а также отношения заказчика картин — Ван Рейвена с художником и служанкой. Эта история во многом ассоциируется с принадлежащей Вермееру картиной «Сводница» (1656), где сюжет строится на человеческих отношениях, осложненных денежными проблемами.



Сводница. 1656.

Сюжет фильма во многом напоминает сюжеты картин Вермеера. И режиссер, как и художник, раскрывает сюжетную линию так, что она не создает никакого эстетического отторжения; по сути, она — о художественном творчестве, о цвете, свете, пространстве, хоть и строится на сложных, порой негативных и далеко не возвышенных взаимоотношениях между людьми. У Веббера персонажи «оживают», не покидая «эстетического пространства Веймеера», режиссер создает в фильме тонкие, сложные взаимоотношения, о которых своей живописью Вермеер говорит не так много. Таким образом, кино развивает линию человеческих взаимоотношений, углубляя собственное пространство.

Теперь перейдем к общему плану в живописи Вермеера. Мы можем привести только два примера: это картины «Улочка в Делфте» (1657) и «Вид Делфта» (1660). «Вид Делфта» является еще одним доказательством того, что Вермеер стремится показать пространственную глубину, так как здесь мы видим несколько проемов («колодцев»), уходящих вглубь картины. Общий план в фильме — это вид улиц, по которым ходит главная героиня, рынок, каналы и т.д.



Кадры из фильма П. Веббера: общий план (улицы и каналы Делфта)



Интересно, что Веббер картину общего плана Вермеера «Вид Делфта» трактует как крупный план, так как показыва-

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

ет кадр, в котором мы видим только облака — и ничего больше.



Вид Делфта. Фрагмент.



Кадр из фильма П. Веббера:
небо, которое видит Гриет из окна мастерской Вермеера

Поэтому перейдем теперь к крупному плану. В живописи Вермеера к нему относятся картины «Девушка в красной шляпе» (1665), «Портрет девочки» (1666) и, конечно, «Девушка с жемчужной сережкой».



Девушка в красной шляпе. 1665



Портрет девочки. 1666



Девушка с жемчужной сережкой. 1665

Заметим, что режиссер акцентирует смену интересов Вермеера (с общего плана на крупный). В фильме Вермеер показывает Гриет ее незаконченный портрет, и Гриет своей фразой «Вы смотрите внутрь меня» отмечает для себя и для зрителя смену интересов, а значит и смену планов в творчестве художника.

Героиня картины «Девушка с жемчужной сережкой» выглядит так, как будто ее только что окликнули: об этом говорит резкий поворот ее головы, взгляд (на зрителя), даже приоткрытый рот (как будто она что-то отвечает — хотя это может быть свидетельством и личного интереса к окликнувшему: такие же чувственные приоткрытые губы мы видим и на картине «Девушка в красной шляпе»). Значит, картина — это стоп-кадр, причем взятый крупным планом. Именно этот стоп-кадр становится интересом режиссера, сюжет и книги, и фильма выстроен именно на нем. Веббер, как до него Т. Шевалье, придумывает свою историю, отталкиваясь от портрета.

Нельзя сказать, что в фильме в большом количестве присутствует крупный план, несмотря на то, что он является одним из самых выразительных средств кинематографа: Веббер сохраняет право на этот крупный план за Вермеером, оставляя неразгаданной загадку портрета.

Возможно, правда, что разгадка отчасти в самой главной героине фильма — шестнадцатилетней Гриет. Ее отец, который зарабатывал, расписывая плитку, ослеп и больше не мог кормить семью. Дочери пришлось пойти служанкой в семью Вермеера, и вскоре оказывается, что девушка, выросшая в доме, где отец занимался художественным ремеслом, не похожа на других, по-другому смотрит на вещи. Служанка подолгу смотрит на картины художника, наблюдает, как он работает. Видя интерес Гриет, художник «знакомит» ее с камерой-обскурой, с методом своей работы.

Служанка очень трепетно относится к мастерской художника, которую должна убирать; сначала она боится даже зайти внутрь, при уборке не сдвигает с места ни один предмет. Однажды она спрашивает разрешения у госпожи помыть окна в мастерской. Увидев удивление жены художника, служанка отвечает: «Это может изменить свет». Когда Гриет до блеска чистит серебряную миску, она замечает, как отражается солнце на ее поверхности, и начинает пускать солнеч-

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

ные зайчики — чувство света, приемы овладения им у нее отчасти уже присутствуют.

Кроме того, Гриет обладает чувством пространства, понимает, как оно должно быть выстроено. Так, в фильме Гриет отодвигает стул с переднего плана «Девушки с кувшином», объясняя это тем, что главная героиня «как будто заперта», — и это пространственное решение принимает Вермеер.



Кадры из фильма П. Веббера:
эскиз «Женщины с кувшином у окна» со стулом и окончательный вариант картины без стула

Художник в фильме замечает способности служанки и однажды спрашивает, нравится ли ей его картины. На что Гриет отвечает: «Все в неправильных цветах». Позже Вермеер задает ей вопрос: «Какого цвета облака?», — и Гриет отвечает ему так, как он и сам видит: «Желтого, голубого, серого», хотя на первый взгляд облака белого цвета. Иными словами, служанка умеет зрительно раскладывать сложный цвет на простые, а, значит, чувство цвета также от природы уже заложено в Гриет. Увидев это, Вермеер доверяет ей смешивать цвета для своих картин.

Вышеописанное объясняет, почему у Гриет и Вермеера сложился творческий союз, почему у художника появилось желание «учить» ее: в служанке частично заложено то, что является для Вермеера наиболее важным, — чувство пространства, света и цвета. Служанка и художник оказались похожи и хорошо понимают друг друга.

Заметим здесь, что на протяжении всего фильма Гриет сопровождает белый цвет. Режиссер часто показывает кадры, где служанка среди белых простынь, стирает белое белье или кадры, где она или Вермеер в ее присутствии смотрят через оконное стекло (его полупрозрачность — это тоже оттенок белого цвета). Есть в фильме и кадр, в котором служанка до блеска чистит серебряную миску и пускает солнечные зайчики — серебро дает белый блик, да и сам солнечный свет воспринимается также как белый. Также и первая краска, о которой рассказывает ей Вермеер, — цинковые белила...



Кадры из фильма П. Веббера: Гриет и белый цвет

В фильме мастерская Вермеера, которую убирает Гриет, является самым освещенным — залитым белым светом — помещением с не закрытыми коврами и обивкой — белыми — стенами. Наконец, сама служанка лишь в первый день ходит в бежеватой-белой косынке, а потом — в белом накрахмаленном чепце.

Есть в фильме и несколько кадров, где белый цвет заполняет все, превращаясь в сияние, — это кадры, в которых Гриет

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

просыпается на освещенном солнечным светом чердаке, а также кадры, где она идет с мясником Питером по аллее.



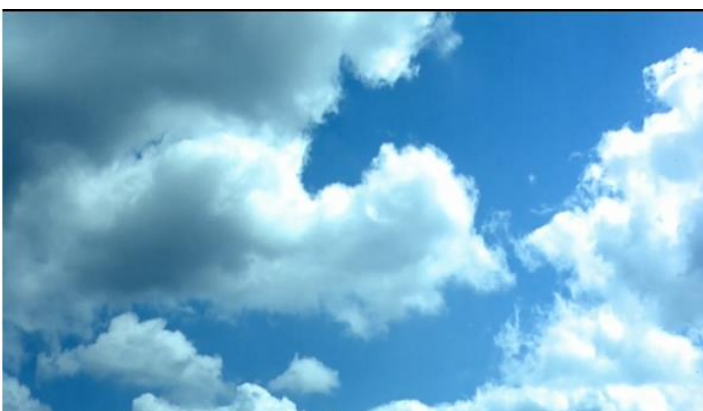
Кадры из фильма П. Веббера:
белый солнечный свет на чердаке дома Вермеера (слева) и в аллее (справа)

Серьги госпожи, которые надевает служанка, жемчужные, белого цвета, — так белый цвет, пройдя через весь фильм, материализовался в серьгах, обрел свою форму. До этого он был лишь фоном, воздухом и светом, наполняющим пространство, полупрозрачным стеклом окон, а теперь приобретает объем и занимает свое место в картине, создает равновесие в композиции (так о серьгах говорит в фильме Вермеер).

Возникает же тема белого цвета в разговоре Гриет и Вермеера, когда художник спрашивает ее: «Какого цвета облака?», — и сперва служанка отвечает: «Белого». В этом кадре наше видение меняется вместе с видением Гриет: сначала мы смотрим, как и она, на белые облака, но потом и она, и мы начинаем понимать, что хочет сказать ей художник. Так, поняв, Гриет говорит: «Нет, не белого! Серого, желтого, голубого...», — и, как бы подводя итог: «У облаков есть цвета!», — и сама улыбается своему открытию. В этот момент мы, как и Гриет, начинаем видеть облака (и не только облака) глазами художника.

Задавая этот вопрос, Вермеер учит Гриет по-другому, глубже смотреть на самые простые вещи, — на те, которые мы видим каждый день (облака). Одновременно художник расширяет главной героине (и зрителю) горизонт восприятия — в буквальном смысле слова, т.к. белый цвет физиологически расширяет поле зрения и зрительно расширяет само пространство [Прокопенко и др. 2006]. Зритель (и режиссер) также учится вместе с главной героиней, через нее художник (и режиссер) общается с нами: зритель учится видеть так, как видит художник, а режиссер, в свою очередь, учится у художника проникать в суть вещей, смотреть на них глубже, учиться вниманию к обыденным вещам.

В этом диалоге режиссер выражает идею живописи художника: белого цвета нет. Это доказывает Гриет своим ответом на вопрос Вермеера, это доказывает Вермеер в своей картине «Вид Делфта», где облака именно таких цветов, которые назвала служанка: серый, голубой, желтый. Здесь мы можем наблюдать интересное явление, связанное с различием в передаче цвета в живописи и в кинематографе: в фильме облака все же в основном белого цвета, хотя Гриет видит составляющие их цвета (она смотрит и видит «живописно», а не «кинематографично»), но тучи «Вида Делфта» и даже гораздо более «белые» облака «Улочки в Делфте» написаны красками именно тех цветов, которые она перечислила.



Кадр из фильма П. Веббера: облака, которые видит Гриет из окна мастерской Вермеера



Вид Делфта. Фрагмент.



Улочка в Делфте. Фрагмент.

С одной стороны, мы сталкиваемся с противоречием: утверждается, что белого цвета не существует, но, тем не менее, главную героиню этот цвет сопровождает на протяжении всего фильма. На самом же деле на протяжении всего фильма режиссер доказывает это утверждение Вермеера, так как все время предлагает, показывает нам разные оттенки белого, — и глаз зрителя сопоставляет эти оттенки, собирает их, и мы сами (так как именно к этому подводит нас режиссер) делаем вывод, подтверждающий мысль художника. Белый цвет — не просто «сложносоставной», т.е. восприни-

**Ходаковская А.Е. Пространства живописи и кинематографа:
живопись Яна Вермеера и фильм Питера Веббера**

мающийся человеческим глазом в результате наложения простых цветов; в фильме мы видим его как «относительный»: режиссер постоянно обращает наше внимание на то, что предметы белого цвета в зависимости от освещения могут приобретать различные оттенки. Так, золотистым цветом отливают выбеленная стена мастерской Вермеера и белый холст на подрамнике, голубым кажется белый снег, а вывешенное сушиться белое белье — то бежевым, то бледно-лиловым, то отливающим лимонной желтизной. Однако утверждение «белого нет» принадлежит импрессионистам (19 в.) (см.: [Волков 1965]). Таким образом, режиссер акцентирует мысль о том, что Вермеер, художник 17 в., этой идеей, с одной стороны, опережает свое время, а, с другой, является наследником Леонардо да Винчи, который писал: «Мы можем сказать, что почти никогда поверхности освещенных тел не бывают подлинного цвета этих тел... Если ты возьмешь белую полоску, поместишь ее в темное место и направишь на нее свет из трех щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной» (цит. по [Волков 1965, с. 18–19]).



Кадры из фильма П. Веббера: различные оттенки белого цвета при различном освещении

Режиссер выделяет тему «не существования» белого, так как смотрит на живопись Вермеера из 21 века, и это — вывод самого режиссера, сделанный им на основании анализа вермееровской живописи и вложенный им в уста художника в фильме. Иными словами, не художник формулирует это утверждение, а Питер Веббер.

Конец фильма как бы собирает те цвета, о которых говорилось на его протяжении. Один из последних кадров: перед Гриет серьги, т.е. материализовавшийся белый цвет, но здесь же и напоминание о том, что его нет, потому что серьги лежат на голубой и желтоватой ткани, а это цвета облаков, как она сама раньше сказала. Можно сказать, что этот кадр является итогом, обобщением живописной идеи в этом фильме.



Кадр из фильма П. Веббера: жемчужные серьжки на сине-желтой ткани

На протяжении фильма мы не раз видим лицо Гриет, мы наблюдаем процесс создания картины, но, когда на экране наконец появляется само полотно Вермеера (в конце фильма, как некий итог), мы видим, что на ней изображена «другая девушка», хотя и очень похожая. При всей своей «похожести» героиня, созданная режиссером из этого портрета, не соот-

**Ходаковская А.Е. Пространства живописи и кинематографа:
живопись Яна Вермеера и фильм Питера Веббера**

ветствует точно своему прообразу. Веббер оставляет тайну этого портрета не разгаданной, сохраняет тайну Вермеера.

Возможно, это связано с тем, что Гриет для написания этой картины приходится меняться, делать то, что она делать не привыкла, нарушать свои принципы: позировать, облизывать губы, надевать серьги госпожи и т.д. Кроме того Вермеер научил ее видеть глубже: он изменил ее представления о сути вещей, а значит, изменил и ее сознание. В свою очередь, и художник испытывает трудности при написании картины (уговоры распустить волосы, ссоры с женой, проблемы с Ван Рейвеном, отсутствие денег и т.д.). Но важнее другое. Фраза служанки «Вы смотрите внутрь меня» дает понять, что созданный Веббером Вермеер и не ставит перед собой задачу соблюсти портретное сходство, ему важнее создать образ. Все эти факторы частично влияют на «непохожесть» девушки у Вермеера и у Вебера.

Несмотря на то, что на протяжении всего фильма мастерская Вермеера является наиболее освещенным пространством, художнику понадобилось писать Гриет на темном фоне. Скорее всего, это связано с желанием художника сосредоточить внимание зрителя на персонаже, а также с тем, что впервые он увидел служанку в темном помещении, в полумраке, и теперь образ Гриет в его мыслях именно такой. Вермееру этот черный фон нужен еще для того, чтобы поддержать баланс в композиции, чтобы светилось лицо и глаза, чтобы акцентировать смену планов в его творчестве.

Вермеер использует в своих картинах свет в основном для того, чтобы показать перспективу, выстроить пространство. Это же происходит и в фильме: после того, как Вермер попросил служанку смешивать для него краски, она «переехала» из подвала на чердак (по инициативе художника). В фильме передан световой контраст между чердаком и подвалом: в подвале всегда тусклое освещение, в фильме это помещение всегда показано в темных, даже мрачных тонах. Здесь Гриет слышит разговоры господ, шум, плач ребенка, мешающий уснуть, здесь тесно, так как с ней ночует вся прислуга. Чердак, напротив, очень просторный, он освещен солнцем, здесь Гриет одна, сюда не проникают ни шум, ни разговоры.



Кадры из фильма П.Веббера: в подвале (слева) и на чердаке (справа)

Фактически, мы можем говорить, что в данном случае режиссер с помощью света отмечает и новый период в жизни героини, и отношение к произошедшей перемене: Веббер развил «линию света» в большей степени, чем это сделал художник. У режиссера свет оказался не только выполняющим вспомогательную функцию по отношению к пространству, но и средством передачи ощущений, внутреннего состояния персонажа.

Чердак и подвал можно сравнить с двумя полюсами «мира» Гриет: один телесный, земной, другой — творческий, возвышенный. Эти полюса составляют контраст друг другу — они противопоставлены именно по освещенности, — но существуют только вместе, обе эти противоположности являются частью жизни героини фильма. Примерами единства таких полюсов являются также встреча Гриет с Питером в кабаке, цветовой гаммой и зрительными ассоциациями напоминающем подвал, и ее прогулка с Питером зимой по аллее, залитой солнечным светом, сияние которого вызывает ассоциацию с чердаком.



Кадры из фильма П. Веббера: Гриет в кабаке (слева) и в зимней аллее (справа)

Таким образом, в фильме мы наблюдаем «цвето-световое» осмысление режиссером творчества Вермеера, развитие одной из ведущих черт его живописи — и эту световую линию режиссер развивает, опираясь на пример конкретного произведения Вермеера. Но Вермеер использует свет как средство не только построения пространства, но и раскрывает с его

**Ходаковская А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

помощью внутренний мир героини: на полотне «Девушки с жемчужной сережкой» свет подчеркивает глаза, губы героини, отсутствие света (т.е. черный фон) акцентирует наше внимание на личности героини, из-за этого ее глаза как будто светятся. Свет, который содержит в себе сережка, создает баланс в композиции, перекликается со светом глаз девушки. Этот свет также концентрирует нас на внутреннем мире персонажа, а не на пространстве.



Слева — Гриет, позирующая Вермееру (кадр из фильма П. Веббера).
Справа — «Девушка с жемчужной сережкой» Вермеера.

* * *

Итак, внутри собственного художественного пространства, выстроенного вокруг сюжета живописного полотна, кино, ориентируясь на живопись, создает сложную историю отношений между героями. Фильм имеет гораздо больше возможностей для этого и развивается сюжет человеческих отношений дальше, чем живопись. Но главное в этих взаимоотношениях — именно этому у живописи «учится» кино (и учит нас с помощью главной героини фильма «Девушка с жемчужной сережкой») — видеть обыденные вещи и «обычных» людей «по-иному» — так, как видит художник, а не обыватель (так в жемчужной сережке и Вермеер, и Гриет видят баланс композиции, тогда как жена Вермеера — лишь материальную ценность, что, в частности, усугубляет конфликты художника с женой). И в таком видении живопись по-прежнему сохраняет преимущество по сравнению с кино.

Кроме того, становится понятно, почему режиссер выбрал сюжет, связанный с полотном именно Вермеера: живопись великого голландца кинематографична сама по себе. Это, с одной стороны, усложняет задачу режиссера, с другой стороны, упрощает, потому что такая живопись родственна кино, они говорят на одном языке. В данном же случае живопись Вермеера диктует свои правила фильму и требует от режиссера соблюдения тех рамок, которые задает ему: на каждой картине Вермеера пространство уже выстроено, а все полотна художника, вместе взятые, позволяют судить о закономерностях того, как это сделано. В то же время, хотя множество кадров в фильме Вебера можно вставить в раму, сделав из них картины, «экранизация» Вермеера не помешала тому, что фильм остался фильмом, а не стал серией кадров-картин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965.
2. Гальперин А. Глубина резко изображаемого пространства при кино-и фотосъемке. М.: Искусство, 1958.
3. Девушка с жемчужной сережкой / Girl with a Pearl Earring [Электронный ресурс] // TvCok.ru. 2003. 31 авг. Режим доступа: <http://www.tvcok.ru/film/devushka-s-zhemchuzhnoj-serezhkoj-2.html>
4. Тазартес М. Вермеер. М.: Омега-Пресс, 2011.
5. Темная комната или история камеры-обскуры [Электронный ресурс] // Классная физики. 2011. 22 июля. Режим доступа: <http://class-fizika.spb.ru/index.php/igr/12-cam>
6. Прокопенко В.Т., Трофимов В.А., Шарок Л.П. Психология зрительного восприятия: Учебное пособие. СПб: СПбГУИТМО, 2006.
7. Шевалье Т. Девушка с жемчужной сережкой. М.: Эксмо, 2014.
8. Шнейдер Н. Ян Вермер. М.: Арт-Родник, 2010.
9. Ямпольский М.Б. Пространство живописи в пространстве кинематографа // Декоративное искусство СССР. 1986. № 5. С. 39–43.
10. Ямпольский М.Б. О воображаемом пространстве фильма // Ученые записки Тартуского университета. 1988. Вып. 831. С. 127–142.
11. Bailey M. *Vermeer*. London: Phaidon Press, 2011.

**ХОДАКОВСКАЯ А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

12. Caoduro E. "Heritage Film: Nation, Genre and Representation Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic." *Screen* 54.2 (2013): 290–293.
13. Cibelli D.H. "'Girl with a Pearl Earring': Painting, Reality, Fiction." *Journal of Popular Culture* 37.4 (2004): 583–592.
14. Mills A.A. "Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations." *Leonardo* 31.3 (1998): 213–218.
15. Montias J.M. *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
16. Morel P. "'Look at me': The Camera Obscura and the Apprenticeship of the Gaze in Tracy Chevalier's Girl with a Pearl Earring." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 44.2 (2011): 67–83.
17. Rizq R. "Finding the Self in Mind: Vermeer and Reflective Function." *Psychodynamic Practice* 11.3 (2005): 255–268.
18. Safit I. "Animating Vision: Visual Adaptation in Girl with a Pearl Earring." *Comparatist* 30.1 (2006): 52–67.
19. Schneider N. *Jan Vermeer, 1632–1675: Veiled Emotions*. Moscow: Art-Rodnik Publisher, 2014. (In Russian).
20. Seymour C. "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura." *Art Bulletin* 46.3 (1964): 323–331.
21. Sobchack V. "The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision." *Quarterly Review of Film and Video* 12.3 (1990): 21–36.
22. Steadman P. *Vermeer's Camera, the Truth Behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
23. Wadum J. "Johannes Vermeer (1632–1675) and His Use of Perspective." *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium, University of Leiden, Netherlands, 26–29 June 1995*. Eds. A. Wallert, E. Hermens, and M. Peek. Getty Conservation Institute, 1995, pp. 148–154. PDF-file. <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/historical_paintings.pdf>.
24. Wood A. *Johannes Vermeer*. New York: Rosen Publishing Group, 2013.
25. Wood A. "Re-Animating Space." *Animation* 1.2 (2006): 133–152.

Цитирование по ГОСТ Р 7.0.11–2011:

Ходаковская, А. Е. Пространства живописи и кинематографа: живопись Яна Вермеера и фильм Питера Веббера [Электронный ресурс] / А.Е. Ходаковская // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. — 2014. — Т. 7. — Вып. 1. — Стационарный сетевой адрес: 2227-9490e-aprov_r_e-ast7-1.2014.31

SPACES OF PAINTING AND CINEMA: JOHANNES VERMEER'S PAINTING AND PETER WEBBER'S FILM

Anastasia E. Khodakovskaya, pupil of 9th class, School No 1199 (Moscow)
E-mail: hodylja@mail.ru

"Girl with a Pearl Earring" is one of the most famous and mysterious paintings of Johannes Vermeer. Peter Webber's film of the same name is not simply one of the versions of creating of this painting. This film aimed at to solve some creative tasks: (i) expand the 'freeze-frame' of Vermeer's picture, (ii) show features of Vermeer's paintings, (iii) show the formation of a creative personality. All these three problems are interesting to researchers both by themselves, and because one of the interesting problems is the reconstruction of painting space in cinema with the help of cinematographic tools. So, historically conditioned relations of artistic methods of painting and cinema determine actuality of this topic consideration.

In my article I attempted to compare the methods of constructing the space in the painting by Vermeer with techniques that Peter Webber uses for similar purposes. Thus, the subjects of my research are: (i) the influence of the art methods of painting on the development of cinema, and (ii) picturesque and cinematic technique for constructing space on the example of the art of painter Johannes Vermeer (1632–1675) and the film "Girl With a Pearl Earring" (2003) directed by Peter Webber. For this purposes, I use the method of comparative analysis, which helped to find similar characteristics in the works of Vermeer and Webber. I also appeal to some well-known aspects of the perception of color and light. The purpose of my article is to comprehend what film develops based on the painting. One of the objectives is to understand why Webber made a film about the paintings of Vermeer.

The most important thing for Vermeer is to build the space, showing its depth. One of the main tools of the artist when performing this task is to light. In the cinema space also plays a very important role. Vermeer creates a depth of space, building it in small steps. This feature Webber also shows in the film. In my article, I try to show how the director gradually reveals Vermeer's artistic techniques, especially those associated with the reproduction of color, light and detail, as well as the way in which the protagonist's worldview changes during the film, and she becomes Vermeer's creative partner. Special attention I pay to the white color and its transformation during the film, until white color does not materialize in white pearl earrings.

The plot of the film is much like a painting by Vermeer. Both the director and the artist reveals the storyline so that it does not create

**ХОДАКОВСКАЯ А.Е. ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФА:
ЖИВОПИСЬ ЯНА ВЕРМЕЕРА И ФИЛЬМ ПИТЕРА ВЕББЕРА**

any unpleasant experiences, in reality, it's about color, light, space, and is based on the relationship of people. But the film develops a line of human relationships, deepening its own space. I conclude in the film we see 'color-light' director's comprehension of Vermeer's creative and development of one of the leading features of his painting — and the Webber develops this 'color-light' line, based on the example of a particular Vermeer's work. However Vermeer uses light as a tool not only for modeling space; the artist reveals the inner world of the heroine by means of light. Cinema, based on painting, creates a complex history of relations between the characters. The film has much more possibilities for this, and cinema develops the storyline of human relationships further than painting. However the main in this relationship is to learn ones to see ordinary things and 'ordinary' people 'in a different way' — to see them as the artist is able. Here painting still retains an advantage over the cinema.

Keywords: painting, cinema, Johannes Vermeer, Peter Webber, light, space.

References:

1. Bailey M. *Vermeer*. London: Phaidon Press, 2011.
2. Caoduro E. "Heritage Film: Nation, Genre and Representation Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic." *Screen* 54.2 (2013): 290–293.
3. Chevalier T. *Girl With a Pearl Earring*. Moscow: Eksmo Publisher, 2014. (In Russian).
4. Cibelli D.H. "'Girl with a Pearl Earring': Painting, Reality, Fiction." *Journal of Popular Culture* 37.4 (2004): 583–592.
5. "Dark Room or a History of the Camera Obscura." *Physics of Classroom*. N.p., 22 July 2011. Web. <<http://class-fizika.spb.ru/index.php/igr/12-cam>>. (In Russian).
6. Galperin A. *Depth of Sharply Imaged Space under Filming and Photography*. Moscow: Iskusstvo Publisher, 1958. (In Russian).
7. Mills A.A. "Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations." *Leonardo* 31.3 (1998): 213–218.
8. Montias J.M. *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
9. Morel P. "'Look at me': The Camera Obscura and the Apprenticeship of the Gaze in Tracy Chevalier's Girl with a Pearl Earring." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 44.2 (2011): 67–83.
10. Prokopenko V.T., Trofimov V.A., Sharok L.P. *Psychology of Visual Perception*. St. Petersburg: St. Petersburg State University Publisher, 2006. (In Russian).
11. Rizq R. "Finding the Self in Mind: Vermeer and Reflective Function." *Psychodynamic Practice* 11.3 (2005): 255–268.
12. Safit I. "Animating Vision: Visual Adaptation in Girl with a Pearl Earring." *Comparatist* 30.1 (2006): 52–67.
13. Seymour C. "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura." *Art Bulletin* 46.3 (1964): 323–331.
14. Sobchack V. "The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision." *Quarterly Review of Film and Video* 12.3 (1990): 21–36.
15. Steadman P. *Vermeer's Camera, the Truth Behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
16. Tazartes M. *Vermeer*. Moscow: Omega-Press Publisher, 2011. (In Russian).
17. Volkov N. *The Color in the Painting*. Moscow: Iskusstvo Publisher, 1965. (In Russian).
18. Wadum J. "Johannes Vermeer (1632–1675) and His Use of Perspective." *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium, University of Leiden, Netherlands, 26–29 June 1995*. Eds. A. Wallert, E. Hermens, and M. Peek. Getty Conservation Institute, 1995, pp. 148–154. PDF-file. <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/historical_paintings.pdf>.
19. Webber P., dir. "Girl with a Pearl Earring." *TvCok.ru*. N.p., 31 Aug. 2003. Web. <<http://www.tvcok.ru/film/de-vushka-s-zhemchuzhnoj-serezhkoj-2.html>>. (In Russian).
20. Wood A. *Johannes Vermeer*. New York: Rosen Publishing Group, 2013.
21. Wood A. "Re-Animating Space." *Animation* 1.2 (2006): 133–152.
22. Yampolsky M.B. "Space of Painting in the Space of Cinema." *Decorative Arts of the USSR* 5 (1986): 39–43. (In Russian).
23. Yampolsky M.B. "On the Imaginary Space of the Film." *Scientific Notes of Tartu University* 831 (1988): 127–142. (In Russian).

Cite MLA 7:

Khodakovskaya, A. E. "Spaces of Painting and Cinema: Johannes Vermeer's Painting and Peter Webber's Film." *Elektronnoe nauchnoe izdanie Al'manakh Prostranstvo i Vremya* [Electronic Scientific Edition Almanac Space and Time] 7.1 (2014). Web. <2227-9490e-aprov_r_e-ast7-1.2014.31>. (In Russian).