Ю. А. ТАРАСОВ

Голландский натюрморт XVII века



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ю. А. Тарасов

ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII века

ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2004

ББК 85.147
Т19

Рецензенты: *А. Н. Немилов*, докт. искусствоведения (СПбГУ), *М. Н. Соколов*, докт. искусствоведения (НИИ Российской академии художеств)

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
С.-Петербургского государственного университета

Тарасов Ю. А.

Т19 **Голландский натюрморт XVII века.** — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2004. — 166 с.
ISBN 5-288-02803-6

Настоящая книга — результат многолетней работы автора, посвященной проблемам голландской живописи XVII столетия (монография Ю. А. Тарасова «Голландский пейзаж XVII века» вышла в 1983 г.). Исследование основных этапов каждого вида голландского натюрморта (цветочный натюрморт, «накрытые столы», «завтраки» «суета сует» и др.) сопровождают сведения о жизни и творчестве мастеров этого жанра. Анализируются многочисленные произведения, хранящиеся как в отечественных, так и в зарубежных музеях, в том числе и в частных коллекциях, особую ценность представляют сделанные автором атрибуции.

Для искусствоведов и историков зарубежной культуры, а также учащихся высших учебных заведений гуманитарного профиля.

ББК 85.147

На обложке фрагмент картины Адриана Корте «Крыжовник на столе»

Федеральная целевая программа «Культура России»:
подпрограмма «Поддержка полиграфии
и книгоиздания России»

© Ю. А. Тарасов, 2004
© Издательство
С.-Петербургского
университета, 2004

ISBN 5-288-02803-6

Введение

«Когда в искусстве заходит речь о термине „натюрморт“, то вспоминают прежде всего о замечательных мастерах, которые уже в XVII веке в Голландии разрабатывали в этом жанре искусства самые разнообразные его виды», — писал в своей книге «Рембрандт и его современники» один из крупнейших исследователей голландского искусства XVII века Вильгельм фон Боде.[1] Эти «самые разнообразные виды» голландского натюрморта имели вначале каждый свое особое название, ибо сам термин «натюрморт», или как его называли голландцы «stilleven» (тихая жизнь), стал употребляться в Голландии лишь в середине XVII века («Натюрморт Эверта ван Алста», — указано в одной из инвентарных описей распродажи картин, составленной около 1650 г.).[2] А в первой четверти и даже в середине XVII столетия, пока не появился и окончательно не утвердился в художественной практике термин «натюрморт», голландцы называли подобные картины по основному изобразительному мотиву: «маленький завтрак», «закуска», «курительные трубки на столе», «маленький банкет», «накрытый стол», «букет цветов», «охотничьи трофеи», «кухня», «рыбы на столе» и т. д. Все они, за исключением созданного в университетском Лейдене жанра «ученого» натюрморта и получившего название «суета сует», демонстрировали атрибуты бюргерского быта, символы поддержания жизни и неистощимость богатства земли. Термин же «тихая жизнь» впервые в голландской литературе можно встретить в книге ученика Рембрандта Самюэла ван Хогстратена «Введение в высокую школу живописи» (1678), а сходный с ним термин «неподвижные вещи» — у другого известного историографа немецкого и голландского искусства XVII века Иоахима фон Зандрарта в его работе «Немецкая Академия».[3] Иначе говоря, под натюрмортом голландцы подразумевали изображение неподвижной натуры (лишенной способности двигаться) или натуры, обладавшей этим свойством, но сохранявшей неподвижность в момент изображения. Вот почему наряду с фруктами, цветочными букетами, книгами, музыкальными инструментами, посудой, снедью, уснувшей рыбой и битой дичью в голландских натюрмортах XVII века можно увидеть и изображения живых насекомых, птиц, змей и ящериц.

В натюрморте, как, может быть, ни в каком другом жанре голландской живописи, за исключением разве пейзажа, отразились стремления голландского бюргерства к увековечиванию в искусстве облика родины, родного дома, своей деловитости и благосостояния. Тот культ частного быта, который преобладал в среде голландского бюргерства, в немалой степени определял подход художников к изображаемым мотивам. Авторы натюрмортных постановок заботливо расставляют посуду, цветы и фрукты, как бы представляя их зрителю. Этот композиционный принцип превалирует как в

ранних скромных «завтраках», отражающих пуританские вкусы демократических кругов первой половины столетия, так и в натюрмортах второй половины XVII века с их пышными букетами, серебряной и фарфоровой посудой или битой дичью, говорящих о принадлежности владельцев этих вещей к самым состоятельным слоям голландского общества.

Другим благоприятным фактором для развития в Голландии натюрмортной живописи был небывалый для небольшой страны уровень достижений в общественных науках, математике, физике и естествознании. Во многих голландских городах (Лейден, Утрехт, Бреда, Амстердам) с конца XVI — начала XVII века успешно функционировали университеты, которые стали центрами активной научной деятельности. В этот период в Голландии работало много прекрасно оснащенных типографий, в которых печатались лучшие научные труды. В 1617 г. в Амстердаме было опубликовано третье издание сочинения Коперника, годом ранее занесенного Ватиканом в список запрещенных книг. Начиная с 1635 г. несколько раз издавались «Диалоги о двух величайших системах мира» Галилея. Во всем мире славились голландские географические атласы, во вводных (космографических) разделах которых излагалась система Коперника. В 1606 г. Генеральные штаты Нидерландов предложили 100 000 флоринов тому, кто сможет дать удобный метод определения координат. Эту задачу решил Декарт, переселившийся в 1629 г. в Голландию и проживший там около 20 лет. Если для мореплавателей того времени нахождение широты места по высоте солнца в полдень не представляло затруднений, то определение долготы по принципу: разница долгот двух точек земного шара равна разнице их времен, требовало наличия точного прибора времени. И такой прибор был создан в середине XVII века. В 1657 г. Генеральные штаты выдали знаменитому голландскому ученому Хёйгенсу привилегию на маятниковые часы. Не менее значительными были и другие научные достижения голландцев. В зоологии получили известность исследования Левенгука, который при помощи изготовленного им микроскопа изучал инфузорий и других мельчайших животных, труды по анатомии и классификации насекомых Сваммердама, а также работы Стевина по гидростатике и теории алгебраических уравнений. Любопытно, что в это же время точными и прикладными науками занимался и ряд видных политических и общественных деятелей. Так, например, великий пенсионарий Голландии Ян де Витте, почти четверть века руководивший внутренней и внешней политикой страны, был автором первой статистической таблицы смертности, использовавшейся для вычисления пожизненных рент. Бургомистр Амстердама Гудде, профессионально занимавшийся математикой, предложил метод решения уравнений третьей степени. Главный брандмейстер Амстердама Хейден, являвшийся к тому же одним из ведущих живописцев голландского городского пейзажа и известным мастером натюрморта, был и изобретателем наконечника для пожарного шланга. А Спиноза, великий голландский философ, проявил себя и в области прикладных технических вопросов — шлифовке линз. Значительные достижения голландской науки и техники выдвинули эту страну в ряд наиболее передовых государств, способствовавших прогрессу мировой культуры.

И, наконец, живопись натюрморта в Голландии опиралась на богатые художественные традиции, уходящие своими корнями в искусство нидерландского Возрождения. Среди наиболее ранних примеров натюрмортного мотива в алтарной композиции можно назвать центральную и правую створки так называемого «Алтаря Мероде» **Робера Кампена** (ок. 1375–1444, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), где художник представляет зрителю картину жилища нидерландских бюргеров XV века, с его чистотой и уютом, где по традиции многие предметы обладают скрытым значением. Так, умывальник,

полотенце и белые лилии в фаянсовом кувшине символически изображают непорочность Девы Марии, сам кувшин — символ святого духа, подсвечник и свеча — символы Богоматери и Христа, а мышеловка олицетворяет ловушку для дьявола. Однако для Кампена эти предметы представляют еще большую ценность сами по себе, и он благоговейно любуется каждой, даже самой мелкой деталью этих вещей, тщательно передавая их объемы и фактуру. И хотя к передаче пространства художник подходит еще эмпирически, все вещи в его картинах настолько материальны и весомы, что уже одно их сопоставление скрадывает ошибки в перспективном построении.

Вслед за Кампеном один из его последователей — **Петрус Кристус** (ок. 1410–1472/1473) в созданной для корпорации золотых мастеров Антверпена картине «Св. Элигий» (Нью-Йорк, Собрание Роберта Лемана) перенес место действия во вполне конкретную обстановку. Святой изображен здесь в образе ювелира, продающего обручальные кольца молодой паре. Нимб над его головой почти незаметен, а маленькое помещение лавочки передано очень тщательно и приближено к зрителю и как бы вводит его в этот мир. Создав один из первых образцов полужанра-полунатюрморта, Кристус дал толчок его распространению не только в нидерландской живописи, но и в голландском искусстве следующего, XVII столетия.

Но самые значительные достижения на пути создания жанра натюрмортной живописи были сделаны в конце XV столетия, когда появились первые «чистые» натюрморты. Все они были реверсами религиозных композиций. Одна из наиболее ранних таких картин — «Натюрморт с черепом» **Рогира ван дер Вейдена** (1399/1400–1464), написанный на оборотной стороне левой створки его знаменитого «Триптиха семейства Брак» (после 1450, Париж, Лувр). Натюрмортная группа здесь состоит всего из трех предметов: щита с гербом семейства Брак и символов бренности человеческой жизни — черепа и осколка кирпича. Все эти вещи обрамляет рама, вдоль которой тянется написанная по-французски эпитафия: «Смотрите же все, гордые и жадные, мое тело было прекрасно, а теперь оно корм для червей». Другой тип натюрмортной постановки можно видеть в «Натюрморте с молитвенником, полотенцем и умывальником» (ок. 1470, Амстердам, Антиквариат Я. Гаудстиккера, 1933) неизвестного нидерландского мастера, являющимся оборотной стороной композиции «Мадонна с младенцем», бывшей, очевидно, в свою очередь, центральной створкой алтаря. И умывальник, и висящее на стене полотенце имеют здесь тот же символический подтекст, что и в упоминавшейся выше картине Кампена. И, наконец, еще одним прототипом «чистого» натюрморта являются «Цветы в кувшине» (ок. 1490, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса) **Ганса Мемлинга** (ок. 1433–1494), написанные на оборотной стороне «Портрета молодого человека». Обе эти композиции были частями боковой створки алтаря, в середине которого находилось изображение мадонны с младенцем.[4] И в мадридских «Цветах в кувшине» мы встречаемся с религиозной символикой: узор из крестов на ковре, монограмма Христа (IHS) на тулове кувшина, белые лилии — символ девственной чистоты Марии и фиолетовые ирисы — символ Марии Матери скорбящей.

Традиция создания портретов с изображением черепа на оборотной стороне картины сохранилась и в XVI столетии, примером чему служит «Натюрморт» (1517, Париж, Лувр) **Яна Госсарта** (1478–1533), прозванного по месту рождения Мабюзе. Этот натюрморт написан на оборотной стороне портрета канцлера Жана Каронделя — правой части двухстворчатого складня, на левой створке которого изображена Мадонна с младенцем. Компоновка натюрморта очень проста и состоит всего из одного предмета — положенного в каменную нишу черепа, над которым на развевающейся ленте написано по-латыни изречение Св. Иеронима (ок. 340–420): «Не рассудительны те, кто не дума-

ет о грядущей смерти». Внизу, по нижней кромке основания ниши, выбито крупными буквами по-латыни: MATURA — безвременная (смерть).

Мастера близких к Нидерландам областей Германии, находившиеся в орбите влияния нидерландской живописной школы, также использовали аналогичные иконографические мотивы. Так, например, к подобному типу натюрморта с мотивом черепа, исполненного на реверсе живописного портрета, обратился и немецкий мастер, работавший с 1515 г. на Нижнем Рейне, преимущественно в Кёльне, испытавший сильное влияние нидерландской живописи, — **Бартоломеус Брейн Старший** (ок. 1493–1555). Два таких натюрморта Брейна имеются в собраниях Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге и Государственного музея Крёллер — Мюллер в Оттерло. Первый из них композиционно очень схож с картиной Госсарта — такое же изображение положенного в каменную нишу черепа с приколотым под ним бумажным листом с эпитафией на нижнерейнском диалекте: «Ничто не защитит от смерти, поэтому живите так, как хотели бы умереть». Сам портрет на оборотной стороне этого натюрморта, переведенного в XIX в. на холст, не сохранился, но о том, что он существовал, можно судить по второму натюрморту Брейна, который написан на оборотной стороне портрета Иоанны Луизы Тиссиер (1524) и состоит из предметов, символизирующих бренность земной жизни. Здесь представлены череп, подсвечник с угасшей свечой (символ оборвавшейся жизни) и дощечка с прикрепленным к ней булавками листом бумаги с латинским девизом: «Все подвластно смерти, смертью испытывается все сущее».

К началу XVI века восходит и традиция составления цветочных гирлянд, обрамляющих сцены, иллюстрирующие священное писание. Примером этого может служить миниатюра «Благовещение» (1505–1539, Лондон, Британский музей), исполненная неизвестным нидерландским мастером, обрамление которой состоит из белых лилий и фиолетовых ирисов. Подобные гирлянды являются по сути реминисценциями орнамента средневековых миниатюр из побегов многоцветного акантового листа, как бы ограждающих священное изображение от окружающего его греховного мира.

Как и в случае с Бартоломеусом Брейном Старшим, трудно проиллюстрировать дальнейшее развитие нидерландского цветочного натюрморта без обращения к работам немецких художников, живших в сопредельных с Нидерландами землях Германии, и прежде всего к деятельности пионера цветочного натюрморта **Лудгера том Ринга Младшего** (Мюнстер, 1522 — Брауншвейг, 1584), работавшего в 1562–1565 гг. в Вестфалии, о чем свидетельствуют даты трех его подписанных монограммой, исполненных на дереве картин из Музея искусства и истории культуры земли Вестфалия в Мюнстере. «Что представляют из себя эти доски? Являются ли они декоративными панно или створками домашнего алтаря, о чем свидетельствуют их парные размеры и символика цветов, имеющая прямое отношение к жизни Марии? Может быть, они фрагменты какой-то большой композиции? И ведь нет никакого сомнения в подлинности дат, проставленных на цветочных вазах», — писал об этих натюрмортах их первый исследователь Я. Г. ван Гелдер.[5] Действительно в двух из этих трех натюрмортов, «Цветочная ваза с белыми лилиями и фиолетовыми ирисами» и «Цветочная ваза с фиолетовыми и желтыми ирисами», датированных 1562 г., изображены алебастровые вазы с букетами из белых лилий и фиолетовых и желтых ирисов — символов девственности и скорби Богоматери. И такая символика могла бы служить основанием для оценки этих картин как произведений с религиозным содержанием. В то же время выбитая на каждой из ваз часть латинского изречения: «In herbis» (в травах) — на первой и «In verbis» (в словах) — на второй, говорят о том, что эти картины имеют прямое отношение к аптекарскому делу. Ван Гелдер пытался расшифровать и третий фрагмент латинской

фразы, начало которой «in la...» присутствует на первой из ваз, и прочитал ее как in la(bore) (в работе).[6] В 1952 г. Челль Бострём опубликовал в своей статье полный правильный текст этой латинской фразы, принадлежащей естествоиспытателю и врачу Парацельсу (1493–1541): «In herbis, in verbis, in lapidibus» (В травах, в словах, в камнях).[7] Все вышесказанное позволяет утверждать, что обе эти картины создавались как декоративные створки шкафа для кабинета аптекаря. Подобного рода шкафы, на створках которых имелись изображения растений или животных, изготовлялись еще задолго до Лудгера том Ринга Младшего и, как показывает так называемое «студиоло» (или «студия», от итальянского слова «studio» — комната для занятий) герцога Урбино Федериго да Монтефельтро, — прообраз современного естественно-научного музея, созданное в 1479–1482 гг. в его дворце в Урбино (Палаццо Дукале), — стояли они не только в кабинетах аптекарей и врачей, но и во дворцах знати. В шкафах таких «студиоло» или «ост-индских кабинетов», как их называли в Голландии, хранились драгоценные камни, кристаллы, экзотические овощи и фрукты, чучела животных и другие экспонаты природоведческого характера.

Вероятно, утилитарную функцию нес и третий мюнстерский натюрморт «Ваза с цветами» (1565), например, как предполагает Ван Гелдер, для маскировки стенной ниши.[8] Представленное в этой картине изображение букета цветов в вазе, помещенного в каменную нишу, стало прообразом «чисто ботанических» натюрмортов в голландской живописи XVII века. То, что мы не видим среди цветов этого букета тюльпанов, гиацинтов, фритиллярий и нарциссов, почти всегда встречающихся в подобных картинах начала XVII века, вовсе не случайно, а объясняется тем, что до середины 1560-х годов они еще не получили распространения в Германии. Так, например, тюльпан был привезен в эту страну из Турции в 1559 г., гиацинт — в 1562 г., нарцисс — в 1565 г., а фритиллярия — только в 1574 г.[9] Эти даты, интересные сами по себе для истории ботаники, позволяют утверждать, что не ранее 1565 г. были созданы три других натюрморта мастера, где мы встречаемся с изображением нарцисса: «На кухне» (ранее в Берлине, Музей кайзера Фридриха, картина погибла при пожаре в конце второй мировой войны), «Букет цветов» (частное собрание) и «Букет цветов в глиняной вазе» (Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия). Лишь последняя из этих картин не имеет подписи, но и в ней, как в двух других, обращает на себя внимание ставший центром цветочной аранжировки мотив ориентированных по четырем странам света нарциссов, прозванных в свое время пасхальными колокольчиками и символизирующих воскресение Христа.

К «ботаническим» натюрмортам тяготеют и произведения придворного мастера императора Рудольфа II **Георга Хуфнагела** (Антверпен, 1542 — Вена, 1600). Один из его цветочных натюрмортов можно видеть среди полотен собрания австрийского эрцгерцога Леопольда Вильгельма, изображенного Давидом Тенирсом Младшим (1610–1690) в картине «Австрийская коллекция собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма» (1653, ранее в Вене, Собрание барона Альфонса фон Ротшильда, пропала в годы второй мировой войны, после аншлюса Австрии). На раме этого натюрморта крупными печатными буквами выведено имя мастера. В этой же коллекции находились и другие натюрморты Хуфнагела, о чем можно судить по каталогу собрания эрцгерцога, опубликованному А. Бергером: «Фарфоровая кружка с розами и другими цветами и четырьмя абрикосами», «Голубая фарфоровая кружка с красными розами» и «Голубая фарфоровая кружка с белыми розами и другими цветами».[10] Все эти картины были вмонтированы в черные эбеновые рамы и были написаны на пергаменте акварельными красками. В этой же технике исполнены «Ваза с цветами, раковины и насекомые» (Нидерланды,

частное собрание), «Цветы в вазе и насекомые» (Оксфорд, Музей Ашмолин), обе части диптиха с изображением насекомых и моллюсков (1591, Лилль, Музей Лилля) и серия из восьми зоологических миниатюр, отличающихся филигранностью прорисовки мельчайших деталей (Берлин, Государственные музеи, Кабинет гравюр).

Исполненная Хуфнагелом серия из десяти гротесков с эмблемой амура (1594/1595, Вена, Альбертина), бывшая, по-видимому, проектом оформления кунсткамеры, созданной Рудольфом II в Праге, а также декоративное обрамление из причудливо переплетающихся элементов флоры и фауны панорамного «Вида на Севилью» (1573, Брюссель, Королевская библиотека) — еще одно проявление драгоценного качества искусства Хуфнагела, акцентирующего внимание зрителя на красоте и эмоциональной выразительности созданий природы.

Настоящим пособием по биологии могут служить рисунки с натуры животных и растений мастера, входящие в серию «Наглядные образцы, исполненные Георгом Хуфнагелом» и награвированные в 1592 г. во Франфурте-на-Майне его сыном Якобом (Антверпен, 1575 — Голландия, ок. 1630). Плоды граната, яблони и сливы соседствуют в этих листах, хранящихся в одном из частных собраний, с экзотическими растениями, а саранча, муравей и бабочка-крапивница — с гигантским жуком-носорогом.

К XVI столетию относится и появление первых «закусок», «маленьких банкетов», «накрытых столов», первоначальный этап существования которых еще был тесно связан с библейскими сценами и, в частности, с темой «Тайной вечери». Характерным образцом подобных сцен может служить центральная часть триптиха «Таинство причастия» (1464/1467, Лувен, Церковь св. Петра) **Дирка Баутса** (1410/1420–1475). Его сюжет взят из евангелия св. Луки: «И взяв хлеб и благодарив, преломил и подал им, говоря: сие есть Тело Мое, которое за вас предается; сие творите в Мое воспоминание. Также и чашу после вечери, говоря: сия чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается» (От Луки святое благовествование, 22: 19, 20).

Библейские сцены, даже отодвинутые на задний план композиции, еще долгое время служили основным средством мифологизации окружающей действительности, которую ожидал увидеть в картине воспитанный на Библии голландский зритель.

Наиболее ранним примером развития темы «накрытого стола» является «Натюрморт» (ок. 1550, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена) неизвестного антверпенского мастера. Изображение накрытого для завтрака стола занимает почти всю площадь этой картины. Здесь и кувшин с вином (или пивом), и тарелка с нарезанной селедкой, и квашня с тестом для оладий, и сами уже выпеченные оладьи, и каравай хлеба с воткнутым в него ножом. Над столом висит дюнный пейзаж, на переднем плане которого изображено раскачивающееся на ветру тело повешенного. Рядом с картиной к стене прикреплена гравюра с завернувшимся левым верхним углом. В центре ее представлена сидящая на фоне зеркала сова, а по верхней и нижней кромкам листа идет текст голландской надписи: «Добрый день, брат» и «Эйленшпигел». Изображение совы (по-голландски — эйл) и зеркала (по-голландски — спигел) и само имя Эйленшпигела, состоящее из двух голландских слов, обозначающих сову и зеркало, — это несомненный намек на любимый персонаж народных притч — Тиля Эйленшпигела (Уленшпигела).[11] Фигура же повешенного — явное указание на те жертвы, на которые шли участники движения Реформации. Столь же откровенный символический подтекст имеют и предметы натюрмортной группы этой картины. Так, кувшин с вином (пивом) и хлеб олицетворяют здесь тело и кровь Христа, рыба — еще один символ причастия, а торчащая из каравая хлеба рукоятка ножа указывает на раскол христианской церкви и кровавую борьбу, которая сопутствовала этому расколу. В аналогичном смысле можно интерпре-

тировать и отрезанную и отставленную от остальных кусков разрезанной селедки ее голову как символ разрыва с главой католической церкви — папой римским.

Двумя-тремя десятилетиями позже другим неизвестным мастером был написан «Натюрморт со сценой искушения Христа» (ок. 1580, Гаага, Служба разрозненных художественных собраний в Нидерландах). Сама сцена искушения состоит из двух частей и показана в картинах, висящих на стене перед столом. На правой картине мы видим фигуру человека, держащего двумя руками поднос с хлебом, на левой — толпу людей на вершине холма. Выступивший из нее вперед человек указывает рукой стоящему рядом с ним Христу на открывшуюся с вершины панораму. Обе картины весьма точно иллюстрируют евангельские тексты об искушении Христа, удалившегося в пустыню после крещения, дьяволом, который предложил ему повелеть «камню сделаться хлебом» и соблазнявшего его принять от дьявола власть над всеми царствами вселенной, которые он показал ему с высокой горы «во мгновение времени».[12] Мотив искушения очень органично сопрягается с главной частью картины — изображением богато сервированного стола. В мотиве снеди, что в изобилии здесь выставлена, еще полнокровнее раскрывается содержание этих двух библейских сцен. Даже само расположение предметов и их освещение ровным матовым светом призвано подчеркнуть равнозначность всех частей композиции.

Первые прообразы голландских «кухонь», «битой дичи», «рыб на столе» и «рынков» вышли из мастерских **Питера Артсена** (ок. 1508–1575) и его ученика и последователя **Йоахима Бёккелара** (ок. 1530 — ок. 1573). При всей близости к историческим полотнам в таких картинах Артсена, как «Лавка мясника со сценой бегства в Египет» (1551, Упсала, Картинная галерея университета; 1551, Роли, Северная Каролина, Музей искусств), «Натюрморт со сценой посещения Христом дома Марфы и Марии» (1552, Вена, Музей истории искусств; 1553, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена; 1566, Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт со сценой „Христос и грешница“» (Стокгольм, Национальный музей), «Торговец дичью» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Сельский праздник» (1550, Вена, Музей истории искусств), «Рыночная сцена» (Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца), есть та объективность восприятия натуры и та предметная ясность воспроизведения, которые заставляют вспомнить натюрмортные композиции следующего столетия. Так же как и в рассмотренных выше натюрмортах из Роттердама и Гааги,[13] религиозная сцена оказалась здесь оттесненной на задний план, а весь передний план занимает изображение кухонных припасов — подлинного изобилия красок и форм.

Почти «чистыми» натюрмортами выглядят и такие картины Бёккелара, как «Женщины с овощами» (1559, Братислава, Словацкая национальная галерея), «На рынке» (1564) и «Сцены страстей Христа» (обе в Москве, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Христос в доме Марфы и Марии» (1566, Амстердам, Рейксмюсеум) и «Рыбный рынок» (1570, Стокгольм, Национальный музей), «Натюрморт со сценой Христос в Эммаусе» (Гаага, Морицхейс), «Мясная лавка» (Неаполь, Национальная галерея Каподимонте) и «Рыночная сцена» (Кёльн, Музей Вальрафа-Рихарца), где человеческие фигуры оттеснены на задний план демонстрируемым зрителю изобилием снеди.

К созданному Артсеном и Бёккеларом типу натюрморта примыкают и такие жанровые сцены следующего столетия, как «рыбные рынки», «рыбные лавки» и «рынки», примером которых могут служить «Рыбный рынок» (1627, Дордрехт, Музей) **Якоба Герритса Кейпа** (1594–1651/1652), «Рынок в порту» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) **Эманюэла де Витте** (ок. 1617–

1692), «Рыбная лавка» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), написанная одним из последователей Артсена, и «Новый рынок в Амстердаме» (1666, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) **Бартоломеуса ван дер Хелста** (1613–1670). Интерес к показу выложенного перед покупателями улова делает чуть ли не ведущей роль натюрмортной группы этих произведений. Причем мотив уснувшей рыбы или подвешенной мясной туши связан с персонажами картин не только сюжетно, но и в иконологическом плане. Аналогичная связь явственно прослеживается и на примере венского «Сельского праздника» Артсена, стокгольмского «Рыбного рынка» Бёккелара и двух его московских картин: «Сцены страстей Христа» и «На рынке». Сопоставление эротических сцен в этих произведениях с мотивами битой дичи или уснувшей рыбы явно перекликается с библейским образом карающей за грехи десницы Божьей: «Вот, Я пошлю множество рыболовов, говорит Господь, и будут ловить их; а потом пошлю множество охотников, и они погонят их со всякой горы и со всякого холма и из ущелий скал. Ибо очи Мои — на всех путях их; они не скрыты от лица Моего, и неправда их не сокрыта от очей Моих» (Книга пророка Иеремии, 16: 16, 17).

Намеком на кару за адюльтер является и мотив связки луковиц, которую держит в руке молодая женщина, увлекаемая пожилым мужчиной. Такую, например, сцену мы видим в гравюре, помещенной в книге эмблем великого голландского поэта Якоба Катса (1577–1660), сопровождаемую латинской надписью: «nuda movet lachrimas» («раздевание приводит к слезам»).[14] Аналогично воспринимается и эпизод с торговцем, предлагающим связку луковиц кухарке, в стокгольмской картине Артсена «Натюрморт со сценой „Христос и грешница“».

Несколько иными семантическими оттенками обладают мотивы эрмитажной картины Артсена «Торговец дичью», доносящие до нас отзвуки бушевавших в Нидерландах церковных споров. Водруженная торговцем на голову кадушка с сельдью является здесь символом приобщения к истинной христианской вере (слово «рыба» по-гречески состоит из пяти букв, начинающих слова греческой фразы: «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель»), а молоко в двух ведрах у ног торговки символизирует божественное слово и духовную пищу. И все же ни у Артсена, ни у Бёккелара этот морализм не носит навязчивого характера, позволяя сделать вывод, что даже в рамках дидактического сюжета существовали предпосылки для развития «чистых» видов натюрморта.

Глава I

РАННИЙ ГОЛЛАНДСКИЙ ЦВЕТОЧНЫЙ НАТЮРМОРТ

Исходную точку раннего голландского натюрморта XVII века следует искать еще в границах XV–XVI столетий, когда он был частью исторической или жанровой композиции. И в дальнейшем, в тех случаях, когда натюрморт сохранял связь с религиозной картиной, он вместе с ней занимал видное место в иерархии жанров голландской живописи, как это было с произведениями мастеров цветочного натюрморта, обрамлявших роскошными цветочными или фруктовыми гирляндами фигурки Богоматери и Христа. «Картины с изображением цветов и фруктов и другие подобные виды живописи относятся к первому разряду произведений искусства», — писал Самюэл ван Хогстратен, сравнивая наиболее известных мастеров цветочного натюрморта своего времени — Даниела Сегерса и Яна Давидса де Хема — со знаменитейшими живописцами античного мира, работавшими во второй половине V в. до н. э., Зевксисом и Паррасием.[1]

В тех же случаях, когда мастера натюрморта непосредственно обращались к повседневной реальности, их картины оценивались как произведения низкого жанра. Об этом можно судить не только по ценам на картины, но и по той градации, какая представлена в книге Хогстратена, где живопись подразделена на три категории в зависимости от ее тематики. К первой, высшей категории Хогстратен отнес аркадские сцены и пейзажи с пастухами и животными, ко второй — ночные пейзажи, сцены пожаров и жанровые итальянизирующие сцены (бамбоччата, от прозвища основателя этого жанра Питера ван Лара — Бамбоччо — карапуз), а к третьей, самой низкой — портреты, кухонные сцены и натюрморты.[2]

Среди видов натюрмортного жанра одним из первых выделился в самостоятельную ветвь цветочный натюрморт. Вполне закономерно, что интерес к миру растений, вызвавший появление цветочного натюрморта, нашел благодатную почву именно в Голландии — в силу сложившихся к тому времени естественных, научных и эстетических потребностей общества. Монотонность голландского пейзажа, лишенного лесов, большие территории плодородной земли, отвоеванной у моря, вызвали, наряду с распространением огородничества, широкое развитие в стране садоводства и цветоводства, заметно способствовавших оживлению довольно однообразного низменного ландшафта. Отражая реальные черты жизни и быта голландского народа, натюрморт с цветами и фруктами воспевал щедрость голландской земли и труд цветоводов, прославившихся выведением множества сортов тюльпанов и других разнообразных видов цветов: ландышей, незабудок, фиалок, гвоздик, гладиолусов, роз и гиацинтов. Не только профессиональные огородники и садоводы, но и многие зажиточные горожане имели за городом участки земли с садом и огородом, где и проводили в кругу семьи теплые дни лета. Как видно на картине Яна ван дер Хейдена (1637–1712) «Голландский садик» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), типичный голландский сад состоял из плоского партера, разбитого на клумбы в форме

геометрических фигур, с густо рассаженными в них цветами. Крестообразно пересекающиеся дорожки были усыпаны песком и мелким щебнем красного, белого или желтого цвета. Аллеи украшались мраморными статуями, а сквозные галереи и беседки, увитые ползучими растениями, служили защитой от палящего солнца. Одним из самых знаменитых был сад Генри Мунтинга в Гронингене, приобретенный после смерти владельца городским муниципалитетом и насчитывавший до 15 000 декоративных растений.

Почти столь же знаменит был и амстердамский сад Яна и Гаспара Каммелинов. Фруктовые сады менее зажиточных голландских бюргеров были устроены попроще, но также имели прямоугольную форму, а на пересечении диагоналей участка стоял маленький деревянный домик, окруженный плодовыми деревьями и грядками с цветами. Часто в саду устраивалась деревянная оранжерея, в которой выращивали абрикосы, персики и столовый виноград. Осенью излишки овощей и фруктов несли на рынок, где процесс их продажи превращался в настоящий праздник.

Сбегайтесь, лакомки, на праздник плодосбора!
Свой жадный аппетит вы утолите скоро:
Уже готовы днесь фруктовые сады
Вам даровать свои различные плоды, —

писал Якоб Катс в стихотворении «О древесных плодах с нежной кожурой».[3]

На рынках продавалось множество цветов. Особенно славились цветы из-под Харлема, где особый состав почвы позволил развернуть настоящий цветочный промысел. Самое горячее время наступало для цветоводов в начале года, ибо уже в марте, апреле и мае тюльпаны, нарциссы и гиацинты поступали на рынок. Да и в наши дни луковицы цветущих растений и срезанные и горшечные цветы в стоимостном выражении превышают экспорт знаменитого голландского текстиля. Если роза, лилия, ирис, гвоздика, виола, маргаритка, нигелла, розмарин, анемон, календула, левкой, мальва и жимолость выращивались в Голландии со времен античности, то многие другие цветы появились там в конце XV–XVI веках. Историки ботаники установили, что садовый лютик стали культивировать в голландских садах в 1480 г., пион и бархатцы — 1542 г., сирень — 1554 г., травяной колокольчик — 1561 г., гиацинт — 1562 г., нарцисс и адонис — 1565 г., примулу — 1570 г., фритиллярию — 1572 г., дельфиниум — 1578 г., садовые незабудки — 1581 г., тюльпан — 1593 г., декоративную калину — 1594 г., крокус — 1597 г. И лишь некоторые из садовых цветов пришли в Голландию в XVII столетии: трехцветный вьюнок (1623), красный вьюнок (1629), аквилегия (1635), настурция (или, как ее называли голландцы, ост-индская вишня) (1684 г.).[4]

Первое место среди голландских цветов занял выходец из Персии — тюльпан, луковицы которого привез в Голландию управляющий Ботаническим садом в Лейдене, француз по национальности, Шарль де л'Эклюз или, как его стали звать на его новой родине, Карел Клузий (1526–1609). Его соотечественник, агроном Оливье де Серр (1539–1619), писал о нем: «Выращивать редкие породы цветов мы научились у Шарля де л'Эклюза, разводившего их в огромном количестве с изумительной заботой в садах Лейдена в Голландии, куда он перевез сорта из Индии и других далеких стран: и за эту милую особенность получил название „отца цветов", как, впрочем, и за свои достойные всяческих похвал добродетели».[5]

Привезенные Клузием луковицы тюльпанов вызвали восторг и массовое увлечение этим цветком, пиком которого стали 1632–1636 гг., когда спекуляция луковицами тюльпанов привела к небывалому взлету цен. Отрезвление от «тюльпановой горячки», охватившей все голландское общество, наступило так же внезапно, как и началось, и произошло это 3 января 1637 г., когда один из цветоводов, купив луковицу тюльпа-

на за 1250 флоринов, не смог ее потом продать. Цены на луковицы резко упали, и к концу апреля этого же года самая дорогая из них уже стоила не 5 тысяч, а лишь 50 флоринов.[6]

Помимо тюльпанов Клузий страстно призывал к разведению других новых для его времени цветов, привезенных из-за рубежа, таких, как фритиллярии из Афганистана, бархатцы из Перу и гиацинты с берегов Средиземного моря. Из сохранившихся писем художников Клузию следует, что он часто заказывал картины с изображением вновь появившихся в стране цветов.[7] Подбор разных по времени цветения растений в одном букете и тщательность их изображения в таких случаях определялись уже не только эстетическими, но и естественно-научными, чисто ботаническими интересами самого заказчика этих картин.

Наиболее характерным примером произведений, отражающих натуралистическую любознательность, не имеющую ничего общего с традиционной символикой цветов, явились натюрморты **Якоба (Жака) де Гейна Младшего.** «Он родился в Антверпене в 1565 г. Родители Жака были родом из Утрехта. Отец его был редкий по искусству живописец по стеклу. Он умер в расцвете сил около пятидесяти лет от роду. Жаку в то время было лишь семнадцать лет, но он уже настолько был сведущ в живописи по стеклу, что докончил все работы, начатые его отцом. Он приступил к писанию масляными красками и для начала написал с натуры маленькую вазу с цветами, которая и теперь еще находится в собрании господина Хендрика ван Оса в Амстердаме: она исполнена очень тщательно и как первое произведение — удивительна. Хотя высшим его желанием было писать фигуры, однако он решил повторить сделанный опыт еще раз и принялся писать большой горшок с цветами, имея намерение исправить все, что ему не нравилось в первой картине. Итак, он изобразил большой горшок с букетом цветов, причем употребил на это много старания и терпения. Эту картину купил император (Рудольф II. — *Ю. Т.*) вместе с маленькой книжкой, в которой де Гейн выполнил с натуры этюды цветов и различных мелких животных».[8] Карел ван Мандер в своем очерке привел всего несколько дат, связанных с жизнью Якоба де Гейна Младшего. Позднее было установлено, что в 1580 г. художник вместе с родителями приехал в Утрехт, в 1585 г. он учился у Х. Голциуса в Харлеме, в 1591–1595 гг. проживал в Амстердаме, где женился в 1595 г. Затем вместе с семьей переехал в Лейден и жил там до 1598 г., а в 1598 г. стал членом гильдии св. Луки в Гааге (гильдии художников назывались в честь Св. Луки, которому приписывали первое изображение Христа и Богоматери). В этом же городе он умер в 1629 г.[9]

Из слов первого биографа голландских художников Карела ван Мандера следует, что темой ранних натюрмортов Якоба де Гейна Младшего была ваза с цветами. Можно предположить, что цветочный натюрморт, судя по первоначальным успехам, занял значительное место в творчестве мастера, однако до настоящего времени дошло всего несколько его картин: одноименные «Цветы в стеклянной вазе» (1612, Гаага, Морицхейс; 1613, Гаага, Исторический музей; 1613, частное собрание), «Букет в нише» (1615, Лондон, частное собрание), «Цветы» (Амстердам, Рейксмюсеум; Провен, Франция, Муниципальный музей). Вытянутый вертикальный формат его работ, многоярусное расположение цветущих растений и звучный, но не переходящий в резкую пестроту колорит создают впечатление величавой торжественности и монументальности. Еще одной характерной их особенностью является логически продуманный порядок восприятия натюрмортной группы. Начало его — сорванные цветы в левом нижнем углу картины. Далее взгляд зрителя, подчиняясь ритмическому строю натюрморта, переходит от цветочной вазы к центральной части композиции, границы которой очерчены в

гаагской и лондонской картинах кромкой ниши. Подобный прием, унаследованный от миниатюрной живописи, стал излюбленным у мастеров цветочного натюрморта. И, наконец, во всех этих картинах использован принцип контраста, выражающийся в чередовании крупных и мелких цветов. Наиболее монументальной выглядит композиция, датированная 1615 г. В ней прежде всего бросается в глаза центральное положение стебля лилии, высоко вознесшейся над основной массой букета. Этому вертикальному акценту вторят складки шторы, свисающие вдоль кромок ниши и еще более усиливающие величаво торжественный характер натюрмортной группы. Исключительное умение мастера отобрать среди множества растительных форм нужный цветок лилии, ландыша, розы, нарцисса, тюльпана или ириса сохранило в их изображении свежесть непосредственного впечатления. Возможно, именно этот натюрморт упоминается в опубликованном Ван Регтереном Алтеной завещании Йоханнеса Втенбогарта, составленном в 1641 г., где речь идет о картине «в раме из эбенового дерева», изображающей большой букет, увенчанный гроздью цветов лилии. О популярности творчества мастера среди современников свидетельствует небывало высокая их цена. Так, например, 3 апреля 1635 г. одна из таких его картин была продана за 1000 флоринов.[10]

К сожалению, искусство Якоба де Гейна Младшего не оказало столь большого воздействия на развитие цветочного натюрморта, как творчество его современника Амбросиуса Босхарта Старшего — основателя настоящей династии мастеров этого вида живописи. Из последователей Якоба де Гейна Младшего можно назвать лишь Яна Баптиста ван Форненбурга и Якоба Ваутерса Восмара.

Благодаря публикации 1931 г. Х. Э. ван Гелдера мы теперь знаем, что родившийся где-то около 1585 г. в Гааге **Ян Баптист ван Форненбург** в 1629 г. вступил в гаагскую гильдию св. Луки и умер в своем родном городе в 1649 г. Самая ранняя его картина «Букет цветов» (1608, Лондон, Аукцион Фостера, 15.12.1937) исполнена еще в декоративно-плоскостной манере ранних цветочных натюрмортов. О том, насколько сильна была приверженность мастера к этим архаическим традициям, свидетельствуют написанные в 1620-х годах на пергаменте два его цветочных натюрморта: «Ваза с цветами и улитка» и «Ваза с цветами» (обе в Дрездене, Кабинет гравюр).[11] В каждой из этих двух парных композиций присутствует и «скрытое» значение темы «суеты сует», говорящей о тленности всего земного. Об этом напоминают представленное на туловах ваз изображение опирающейся на череп согнутой в локте рукой обнаженной женщины в печальной позе, а также лежащие на мраморном плинте каждого из столиков сорванные цветы. Подобными же зашифрованными картинами типа «суета сует» являются и четыре других известных цветочных натюрморта мастера: «Цветы» (1621, Гаага, Исторический музей) и «Букет цветов в нише» (1630(?), Цюрих, Галерея Давида Х. Кётсера), «Букет цветов» и «Букет цветов с ящерицей» (обе в Мюнстере, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия), где упавшие на плинт головки и лепестки цветков символизируют скоротечность существования букета, иллюстрируя слова Библии: «Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава» (Книга пророка Исаии, 40: 7). Цветочные букеты этих картин, составленные из тюльпанов, нарциссов, роз и веточек физалиса (пёсьей вишни), написаны очень живо, почти иллюзорно. В цюрихском натюрморте ползущие ящерица и стрекоза по краю плинта и свисающий с него бумажный листок с монограммой мастера, состоящей из двух соединенных вместе букв J и B, являют собой настоящие элементы классической «обманки». Художник явно стремился привлечь внимание зрителя к своей подписи с помощью ярко-красных пятен сургучных оттисков печати, в трех местах проставленных по краям бумажного листа. Такую же роль указателя подписи масте-

ра играет мотив ящерицы и во втором мюнстерском натюрморте, где идентичная по начертанию монограмма представлена на ребре плинта.

В художественных кругах еще более известной фигурой был **Якоб Ваутерс Восмар.** По словам биографа голландских художников XVII века Арнольда Хаубракена, «Якоб Ваутерс Восмар происходил из старинного рода и родился в Лейдене в 1584 г. (здесь, как мы увидим ниже из его же текста, Хаубракен, возможно, допускает описку, называя Лейден вместо Делфта. — *Ю. Т.*). В начале своей живописной карьеры он стал пейзажистом, но позднее полностью посвятил себя живописи цветов, в которой добился больших удач. В юности он посетил Италию и возвратился оттуда в 1608 г., когда ему было уже 24 года, в свой родной город Делфт, где он, несмотря на службу офицером городской стражи, продолжал заниматься своим искусством до смерти в 1641 г.».[12]

Написанная на маленькой дощечке картина «Насекомые» (1639, Гаага, Антиквариат С. Нейстада, 1959) свидетельствует о том, что помимо цветочных натюрмортов мастер писал маслом и штудии с изображением насекомых, запечатлевшие их жизнь и фазы превращений. Широко использовался Восмаром антураж из насекомых и в его цветочных натюрмортах. Так, в картине «Букет цветов» (Амстердам, собрание Виллема М. Й. Рюссела) можно увидеть муху, бабочку-крапивницу, стрекозу, пчелу и бабочку-капустницу. Причем все эти насекомые размещены по периметру ниши, в которой стоит букет в вазе. Особое пристрастие имел Восмар к сорту тюльпана «Императорская корона», его изображение можно видеть не только в картине из собрания Рюсселла, но и в «Вазе с цветами» (1616, Роттердам, Собрание Тёйнцинга), «Букет цветов в стенной нише» (1618, Амстердам, Собрание Х. Ветзлара) и «Цветах» (Орлеан, Музей истории и археологии). Другой характерной чертой картин Восмара является непременное присутствие в них мотива поникшей розы. Помимо названных здесь натюрмортов этот же мотив встречается и в «Букете» (ранее в Париже, Галерея К. Бенедикта). Букеты Восмара невольно наводят на мысль, что собранные цветы в букете олицетворяют все этапы человеческой жизни — от раннего детства до дряхлой старости.

Такую же ярко выраженную органическую связь человека с природой мы находим и в работах проживавшего в столице Зеландии — Мидделбурге — **Амбросиуса Босхарта Старшего.** Он родился в 1573 г. в Антверпене. Вскоре после его рождения семья из-за религиозных преследований переехала в Мидделбург. В 1593 г., в возрасте двадцати лет, он уже был членом правления гильдии живописцев этого города, а в 1597, 1598, 1603, 1604, 1612 и 1613 гг. был ее деканом.

С 1616 по 1619 г. художник проживал в городе Утрехте, а в 1619–1621 гг. — в городе Бреда. Умер Босхарт в 1621 г. в Гааге. Амбросиус Босхарт Старший стал основателем целой династии мастеров натюрмортов с цветами и фруктами, куда, помимо его самого, входили три сына (Йоханнес, Абрахам и Амбросиус), два шурина (Йоханнес и Балтасар ван дер Асты) и зять (Иеронимус Свертс). Все они оказали существенное влияние на развитие этого вида натюрморта не только в самом Мидделбурге, но и в Утрехте, Амстердаме и Харлеме.

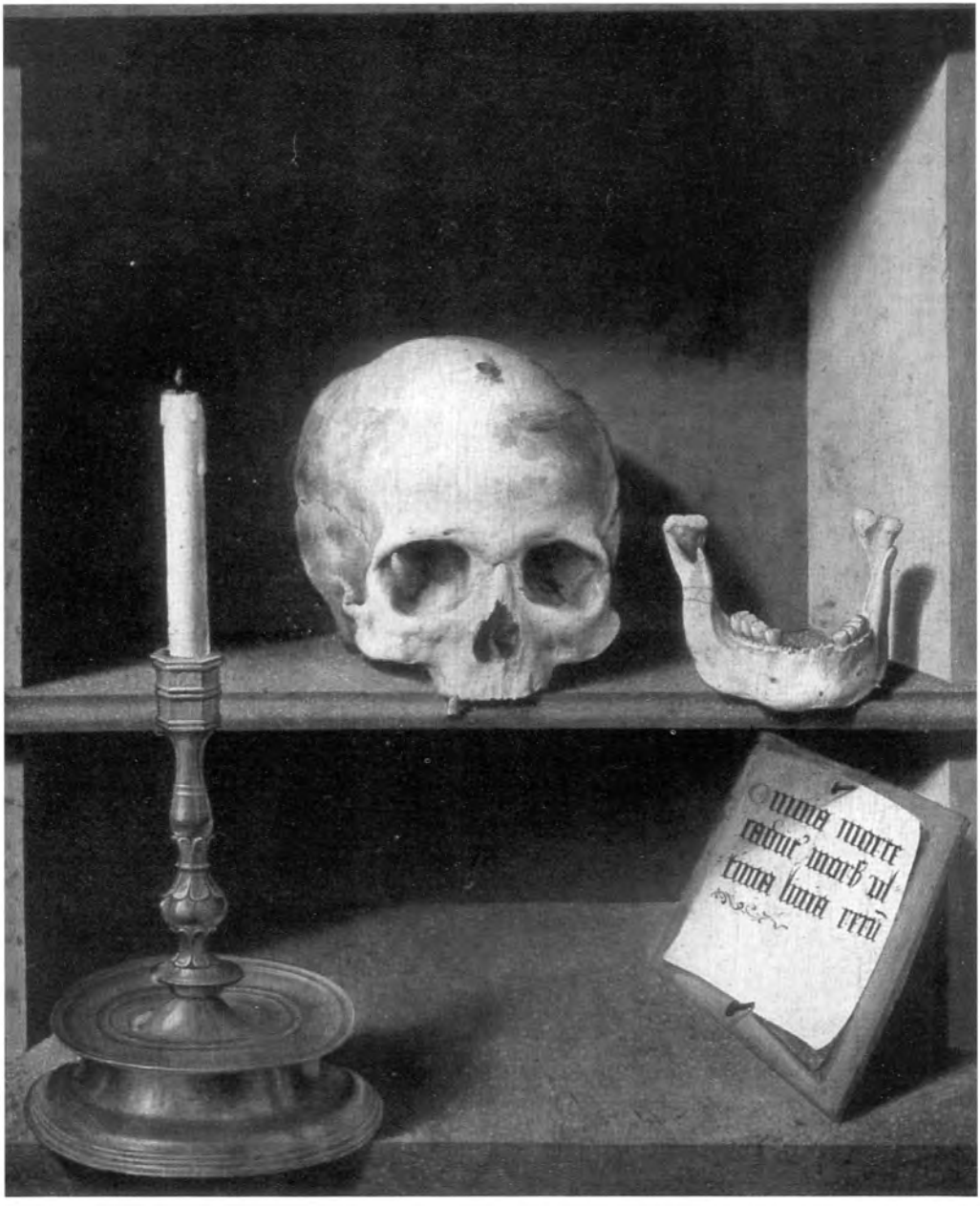
В четырех одноименных самых ранних сохранившихся датированных произведениях Амбросиуса Босхарта Старшего — «Букет в вазе» (1606, Кливленд, Музей искусств; 1607, ранее в собрании Р. Нортмана, Маастрихт; 1609, Вена, Музей истории искусств; 1610, Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур) — цветочные букеты аранжированы еще очень плоскостно и симметрично. Подобное расположение растений напоминает имевшие хождение во времена Амбросиуса Босхарта Старшего листы жившего в конце XVI в. в Антверпене гравера Адриана Колларта из серии «Цветоводство» и лишний раз говорит

о заказном характере подобных картин, предназначенных для иллюстраций новейших ботанических открытий.

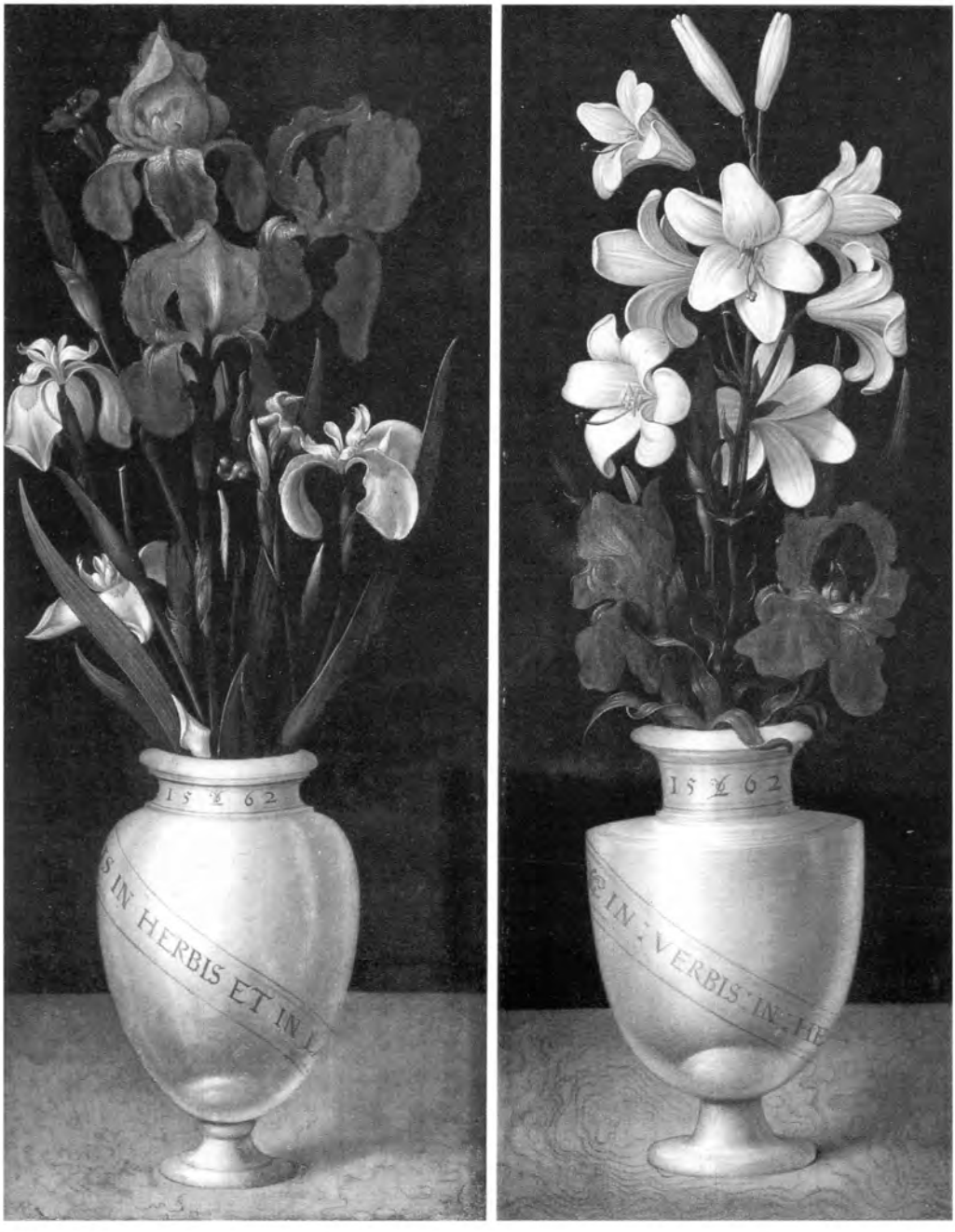
Здесь можно легко идентифицировать среди растений розу, тюльпан, крокус, календулу, саксифрагу, аквилегию, нарцисс, анемон, лилию, фритиллярию и гиацинт. Натуралистическая тщательность исполнения предметов натюрмортной группы сближает венскую картину Босхарта с произведениями знаменитого фламандского живописца Яна Брейгела Бархатного (1568–1625), выполнявшего по заказам натурные штудии с экзотических декоративных растений. О получении таких заказов можно судить по письму художника к миланскому кардиналу Федерико Борромео (апрель 1606 г.).[13] Как установил Лауренс Бол, по просьбе Карела Клузия подобные же штудии с живых растений делал и Амбросиус Босхарт Старший. Причем, как это следует из писем Босхарта к Клузию, мастер исполнил их гораздо раньше Яна Брейгела Старшего, еще в 1596–1597 гг.[14]

Эти картины были написаны, когда Босхарту было уже далеко за тридцать. Если же учесть, что уже в двадцатилетнем возрасте художника избрали в правление гильдии св. Луки в Миддельбурге, то временной промежуток в 16–20 лет, вплоть до создания венской картины, остается белым пятном в творческой биографии мастера. Исправить это положение можно, лишь обратившись к недатированным работам живописца, в особенности к тем, которые по тем или иным причинам оказались вне контекста работ авторов, затрагивающих проблему голландского цветочного натюрморта. Здесь, прежде всего, необходимо указать на «Цветы в стакане» (ранее в Дортмунде, Собрание Беккера) и вновь определенную нами картину Амбросиуса Босхарта Старшего «Цветы в вазе» (Ульяновск, Областной художественный музей).[15] Ранее последний натюрморт считался произведением художника голландской школы Конрада Рупела (1678–1748), жившего и работавшего в Гааге (в 1724 г. он вступил там в гильдию св. Луки). Однако известные цветочные букеты Рупела из Королевской академии художеств в Лондоне и Картинной галереи в Касселе, датированные соответственно 1715 и 1723 гг., по своей колористической гамме и композиционной структуре существенно отличаются от ульяновской картины. Композиция ее довольно асимметрична, а общее число видов цветов здесь почти в три раза меньше, чем в венском натюрморте. Ульяновский натюрморт обнаруживает наибольшее сходство иконографических мотивов с дортмундской картиной. Для аранжировки букета в ульяновской и дортмундской картинах выбраны близкие по окрасу цветы: белый ирис, бело-красный тюльпан, левкой, анютины глазки и пионы. Цветочные стебли в обеих картинах более короткие и кривые, чем подобные прутьям стебли в венском натюрморте. Идентичны здесь и чередования светлых и темных пятен картин, заметно отличающиеся от плавного, почти орнаментального распределения этих пятен в венской работе. И, наконец, наше предположение о временно́й близости этих натюрмортов подтверждается характером их перспективного построения, близкого традициям «плоскостной» живописи XVI столетия. Если каменная плита и стоящая на ней ваза написаны с высокой точки зрения, то в противоречии с этим сам букет развернут на плоскости так, как если бы мы видели его не сверху, а находились непосредственно перед ним. Подобная особенность стиля этих картин свидетельствует о том, что обе работы Босхарта принадлежат к наименее изученному раннему периоду деятельности замечательного мастера.

К миддельбургскому периоду творчества Босхарта относятся и натюрморты «Китайская ваза с цветами» из музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде и «Корзина с цветами» (1614) из Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе. В первом представлена та же фарфоровая ваза с бронзовым золоченым основанием, что и в венской картине. А среди



Бартоломеус Брейн Старший. Натюрморт типа «суета сует» на реверсе портрета Иоанны Луизы Тиссиер. 1524. Дерево, масло. 61×51 см. Оттерло, Государственный музей Крёллер—Мюллер.



Лудгер том Ринг Младший. Цветочная ваза с фиолетовыми и желтыми ирисами. 1562. Дерево, масло. 63,8×26,6 см. Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалии.

Лудгер том Ринг Младший. Цветочная ваза с белыми лилиями и фиолетовыми ирисами. 1562. 63,4×24,6 см. Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалии.



Питер Артсен. Рыночная сцена. Дерево, масло. 127×85 см.
Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца.



Питер Артсен. Лавка мясника со сценой бегства в Египет. 1551. Дерево, масло. 115,5×169 см.
Северная Каролина, Роли, США, Музей искусств.



Йоахим Бёккелар. Натюрморт со сценой «Христос в Эммаусе». Дерево, масло. 110×69 см. Гаага, Морицхейс.



Якоб де Гейн Младший. Цветы в стеклянной вазе. 1613. Медь, масло. 39,5×28,8 см. Частное собрание.



Амброзиус Босхарт Старший. Букет в вазе. 1606. Медь, масло. 35,6×29,3 см.
Кливленд, Музей искусств.



Амброзиус Босхарт Старший. Цветы в стеклянной вазе в оконной нише.
Дерево, масло. 64×46 см. Гаага, Морицхейс.



Амброзиус Босхарт Старший. Букет цветов. Дерево, масло. 66×51 см.
Мюнхен, Старая пинакотека.



Амбросиус Босхарт Старший. Цветы в вазе. Дерево, масло. 52,5×36 см.
Ульяновск, Областной художественный музей (атрибуция автора).



Балтасар ван дер Аст. Корзина с фруктами. Дерево, масло. 14,3×20 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.



Бальтасар ван дер Аст. Корзина с фруктами. Дерево, масло. 20×28 см. Частное собрание.



Бальтасар ван дер Аст. Цветы и раковины. Дерево, масло. 24×34,5 см. Лондон, Собрание П. К. В. М. Дресманна.



Рулант Саверей. Букет в нише. 1603. Медь, масло. 29×19 см. Утрехт, Центральный музей.



Рулант Саверей. Цветы в вазе. 1611. Дерево, масло. 25×17 см. Англия, частное собрание.



Ханс Боллонгиер. Тюльпаны в вазе. 1639. Дерево, масло. 68×54,5 см. Амстердам, Рейксмюсеум.

аксессуаров второго натюрморта, помимо бабочки-крапивницы и бабочки-репейницы, украшающих постановку мадридской картины, мы видим еще пчелу и стрекозу.

Заказы на такие картины с цветочными букетами художник продолжал получать и в Бергене-оп-Зоме, где он проживал в 1615 г., и в Утрехте, куда он переехал на следующий год, и в г. Бреда, где он жил с 1619 г. Эволюцию стиля художника наглядно демонстрируют такие поздние датированные произведения, как «Натюрморт с персиками» (1620, Прага, Национальная галерея) — единственный из известных натюрмортов Босхарта типа «накрытых столов», и великолепный экземпляр «роскошного букета» — «Цветы в вазе» (1620, Стокгольм, Национальный музей). Композиция пражской картины в соответствии с традициями этого вида натюрмортного жанра строго симметрична. На столе, слева от металлического блюда с персиками, лежит румяное яблоко с усевшейся на нем мухой, а справа, на таком же расстоянии от блюда с персиками, положена небольшая груша. Точка зрения повышена, и зритель смотрит как бы сверху на всю поверхность стола. Если пражская картина невелика по формату (29×45 см), то стокгольмский натюрморт — одно из наиболее крупноформатных произведений художника (129×85 см). В стокгольмской доске мы вновь встречаемся с той же вазой из китайского фарфора с позолоченной бронзовой ножкой, которая украшает натюрмортную группу луганской картины. Причем и здесь художник располагает цветы в вазе так, чтобы они не закрывали ее кобальтовый узор, и откровенно любуется контрастным сопоставлением голубой поверхности тулова и огненно-золотистого чеканного орнамента ножки вазы. Подобный переход — от миниатюрных картинок к сравнительно крупным форматам — вполне объясним повышенной оплатой за крупноразмерные работы. Однако заработка живописца было явно недостаточно, Босхарту приходилось заниматься еще и посреднической деятельностью в торговле картинами. «Я, Абрахам Деккер, художник, житель Амстердама, признаю свой долг Амбросиусу Босхарту, торговцу из Мидделбурга, в сумме 2100 гульденов за одну крупную партию маленьких картин разных мастеров, которую я купил у Амбросиуса Босхарта, и обязуюсь выплатить долг до 14 марта 1614 г. Абрахам Янсен Деккер», — читаем мы в одной из сохранившихся долговых расписок. Из другой долговой расписки, помеченной 9 декабря 1615 г., следует, что за поставленную партию товара Амбросиусу Босхарту причиталась сумма в 1350 гульденов.[16]

Исполненные преимущественно в утрехтский период малоформатные натюрморты Босхарта с изображением букета цветов в фарфоровой или стеклянной вазе во многом еще напоминают ранние произведения художника из Ульяновска и Дортмунда. Но композиции их стали более четкими, а сам букет выглядит более симметричным и составлен из меньшего числа растений. Исчезли и погрешности в перспективном построении. Это хорошо видно на примере таких картин, как «Цветы в стеклянной вазе» (1617, Стокгольм, Музей Халльвюл; Париж, Лувр), «Цветы в китайской вазе» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Букет цветов» (Мюнхен, Старая пинакотека) и парных, написанных на медных дощечках, одноименных картинок «Букет цветов в стеклянной вазе» (Франкфурт-на-Майне, Исторический музей), а также натюрмортов «Цветы в стеклянной вазе» (1618, Копенгаген, Государственный музей искусств), «Цветы в стакане» (1619) и «Букет в стеклянной вазе» (ранее обе в Дортмунде, Собрание Беккера).

Последние два года своей жизни Босхарт жил в городе Бреда и писал главным образом небольшие натюрморты с изображением букета в стеклянной вазе, поставленной на полку стенной ниши или подоконник сводчатого окна, за которым расстилается панорамный пейзаж. В эту группу картин входят «Букет в стеклянной вазе на подо-

коннике» (1619, Стокгольм, Собрание Эйнара Пермана), «Цветы в стеклянной вазе в оконной нише» (1620, Париж, Лувр; Гаага, Морицхейс), «Букет в стенной нише» (Вассенар, Собрание Сиднея Яна ван ден Берга), «Букет цветов в стенной нише» (Вадуц, Собрание князя Лихтенштейна), «Ваза с букетом роз в арке окна» (Амстердам, Собрание Х. Ветзлара) и «Букет в стакане» (Париж, Галерея Ж. Эрбрана, 1937). Все эти произведения, как правило, отличает ограниченное число растений, участвующих в аранжировке букета, причем одним присуща светлая красочность колорита, другим — сдержанность цветовой гаммы. Сама идея противопоставления живой природы, кусочек которой виден сквозь «амбразуру» окна, и принесенных из сада растений, отторгнутых у природы и помещенных в тяжеловесное каменное обрамление, была вызвана, по-видимому, стремлением нагляднее продемонстрировать символы бренности (цветы) и вечности (нетленный камень). Пример подобного воплощения идеи «суеты сует» — «Натюрморт с персиками» (1620, Прага, Национальная галерея). Эта картина — подлинный шедевр позднего творчества Босхарта. Изъеденные гусеницами листья плодов, муха, прилетевшая на запах сладкого сока, и созревающие в разное время яблоки, груши и персики лишний раз подчеркивают мысль о бренности всего земного. Аксессуары названных здесь поздних произведений Босхарта показывают, что эти работы вполне могут быть отнесены к типу натюрмортов «суета сует». Ведь цветы скоро увянут, а плоды сгниют, раковина покроется пылью, а жизнь мухи и бабочки — всего лишь краткий миг в метаморфозе превращений этих насекомых. «Практика учит нас, что многие вещи будут выглядеть лучше, чем в натуре, если мы будем распознавать их не сразу, а оставим замаскированными и затемненными», — писал современник Босхарта Якоб Катс.[17] Эта идея, по-своему претворенная в живописи, была близка Босхарту.

Непосредственными продолжателями традиций Босхарта в живописи раннего цветочного натюрморта стали братья жены Амбросиуса Босхарта — Йоханнес и Балтасар ван дер Асты. Наследие младшего из них **Йоханнеса (или Ханса) ван дер Аста** почти не изучено. Его кисти приписывается в настоящее время лишь одна картина, атрибутированная Лауренсом Болом, — «Букет цветов» (Ричмонд, США, Собрание Яна Лаверже).[18] Картина имеет монограмму художника I. V. A. Первая буква этой монограммы не J, как должно быть в соответствии с современными правилами орфографии, а I, так как в XVII столетии имя Johannes писалось часто как Iohannes. Напоминающая малоформатные работы Босхарта простотой композиции и приглушенностью цвета ричмондская картина написана еще более тщательно, почти сухо. Среди цветов этого букета мы встречаем тот же бело-красный тюльпан, белую розу, желтую аквилегию и фиолетово-голубой колокольчик, как и в цветочных натюрмортах Босхарта. Однако в отличие от работ последнего, плита, на которой стоит китайская ваза с букетом, имеет заметные трещины и сколы передней кромки.

Для развития голландского цветочного натюрморта более значительной оказалась деятельность старшего из братьев — **Балтасара ван дер Аста.** Родился он в Миддельбурге в 1593 или 1594 г., в 15 лет стал сиротой и был взят в семью Амбросиуса Босхарта Старшего. В 1619 г. Балтасар ван дер Аст переехал в Утрехт, где в том же году был принят в гильдию св. Луки. Жителем этого города он оставался до 1629 г., а с 1632 г. и до своей смерти (в 1657 г.) жил в городе Делфте.

Наиболее ранняя датированная картина Балтасара ван дер Аста — «Фрукты на столе» (1610, Париж, Собрание Кёна), написанная им в возрасте 16–17 лет. Насколько устойчивой оказалась найденная в этой работе композиционная схема, показывают исполненные им значительно позже «Корзина с фруктами» (1622, Роли, Северная Каролина, Музей искусств; Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея, частное

собрание), «Блюдо с фруктами» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея) и «Тарелка с плодами и раковины» (1630, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Изображая в центре стола корзину с цветами или блюдо с фруктами, художник аккуратно раскладывает вдоль его кромки раковины, цветы и плоды.

Другим приемом демонстрации богатства природы и ее единства с человеком стало для Аста его обращение к цветочному натюрморту. Самые ранние его цветочные натюрморты относятся к началу 1620-х годов: «Цветы в стакане» (1622, Амстердам, Антиквариат Д. А. Хогендейка), «Цветы в китайской вазе» (1623, Оксфорд, Музей Ашмолин), «Цветы в вазе» (Амстердам, Собрание Х. Ветзлара), «Цветы в стеклянной вазе, раковины и насекомые» (Париж, Лувр), «Корзина с цветами» (Париж, Лувр), «Натюрморт с веткой цветущей яблони» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Розы и ирис» (Гаага, Служба разрозненных художественных собраний). Почти все они имеют в составе своих аксессуаров, помимо ползающих насекомых, еще и экзотические раковины. Иногда раковины или даже живые птицы становятся основным изобразительным мотивом: «Натюрморт с раковинами и фруктами» (Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена; Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония, Картинная галерея), «Морские раковины и фрукты» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Раковины» (Гаага, Морицхейс), «Натюрморт с фруктами, цветами и попугаем» (Амерсфорт, Музей Флехите), «Натюрморт с фруктами и двумя попугаями» (1623, Копенгаген, Государственный музей искусств), «Тарелка с плодами и раковины» (1630) и «Попугай на раковине» (обе в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж).

Особую экспрессивность придает изображение попугаев его третьей эрмитажной картине «Натюрморт с фруктами». От былой упорядоченности в расстановке предметов натюрмортной группы здесь нет и следа. Взгляд зрителя переходит от попугаев, опрокинувших корзину с фруктами, к центру стола, заваленного плодами, а затем и на упавшие на пол гроздья винограда и плоды персиков.

Появление в натюрмортах с фруктами в качестве вспомогательных деталей изображения раковин, живых насекомых и птиц было реминисценцией традиций ранних натюрмортов со скрытым значением изображаемых предметов. В этих картинах цветы и живые птицы могли выступать как символы райской жизни, освобожденные от необходимости борьбы за свое существование, что вполне в духе слов евангелиста Матфея: «Взгляните на птиц небесных: они не сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их... И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, ни прядут (От Матфея святое благовествование, 6: 26, 28). Эти же аксессуары вместе с изображением фруктов и солнечного света могли олицетворять продержавшиеся до XVII столетия представления, идущие от космологической теории Аристотеля, в соответствии с которыми подлунный мир состоит из земли, воды, воздуха и огня. Так, например, раковины могли олицетворять воду, солнечный свет, падающий на раковины, — огонь, фрукты и ягоды — землю, а попугаи, бабочки и мухи — воздух. В свою очередь, зашифрованное изображение четырех стихий указывало на мысль о бренности всего сущего, делая эти картины своеобразными натюрмортами типа «суета сует». Эта внешняя, умозрительная «философичность» предметов натюрмортных постановок Аста дает возможность и для религиозного истолкования его произведений. Так, пять одноименных картин «Цветы, фрукты и раковины на столе» (1621, Амстердам, Рейксмюсеум; 1622, Роли, Северная Каролина, США, Музей искусств; Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея; Дессау, Анхальтская картинная галерея; Стокгольм, Национальный музей), а также «Фрукты и цветы на столе» (Амстердам, Антиквариат Д. А. Хогендейка), «Ваза с цветами и корзина с

фруктами» (Лондон, Галерея Юджина Слаттера), «Цветы и раковины» (Лондон, Собрание П. К. В. М. Дресманна) позволяют интерпретировать цветы как символ рая, экзотические раковины — как намек на грехопадение Адама и Евы, вино в бокале, виноградную гроздь и бабочку — как олицетворение искупительной жертвы Христа и его Вознесения.

То, что умозрительно, с намеком на скрытое значение изображалось в натюрмортах с цветами и фруктами, предстает живой реальностью в натюрмортах Аста с одиночными растениями, таких, как его «Тюльпан „Летняя краса“ в вазе» (Золинген, Галерея Мюлленмайстера). В этой картине трогательно передана красота и хрупкость срезанного цветка, и передана очень убедительно для современного зрителя в силу простоты и жизненности сюжета, не претендующего на дидактику.

Прожив по тем временам долгую жизнь (73 года), Аст оставил после себя богатое творческое наследие. Даже сейчас, спустя почти три с половиной столетия после смерти художника, ему приписывают более 125 произведений.

«Мой отец Амбросиус Босхарт Старший... имел трех сыновей, ставших мастерами натюрморта с цветами и фруктами. Один из них — Амбросиус, второй — Йоханнес, третий — Абрахам Босхарт», — писала дочь Амбросиуса Босхарта Старшего Мария (в замужестве Свертс).[19] Когда в 1621 г. умер Амбросиус Босхарт Старший, его сыновьям Амбросиусу Младшему, Йоханнесу и Абрахаму было соответственно 12, 10 и 8 лет. Наиболее ярко талант художника проявился у признанного в семье вундеркинда — **Йоханнеса Босхарта.** Он родился в Мидделбурге в 1610 или 1611 г. и умер после 1629 г., по-видимому в Дордрехте, едва дожив до 18 лет. Слава его таланта не померкла и два десятилетия спустя после его смерти: в Дордрехте было написано стихотворение, в котором зрелище картин в эбеновых рамах с изображением цветов и фруктов, кисти Йоханнеса Босхарта, названо величественным.[20] Уже в возрасте 16–17 лет юный мастер, не соблазняясь религиозно-философскими поисками своих современников — живописцев цветочного натюрморта, — обратился непосредственно к натуре. Поэтически ее переживая и творчески интерпретируя, художник написал в эти годы такие картины, как «Цветы в вазе» (1626, Амстердам, Антиквариат братьев Дау), «Ваза с цветами и блюдо с фруктами» (1626, частное собрание), «Корзина с фруктами» (1626, Оттерло, Музей Крёллер — Мюллер), «Корзина с фруктами и бабочка-адмирал» (1627, Париж, Собрание Ш. Нейрода), «Корзина с цветами и блюдом с фруктами» (1627, Лондон, Галерея Юджина Слаттера, 1943) и «Корзина с садовыми цветами» (Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена). Явно выраженной плоскостности картин отца Йоханнес противопоставляет объемную, почти строго геометрическую расстановку предметов. Расположение вещей по диагонали картины вместе с заметно выделяющейся графичностью контуров и матово-металлическим тоном колорита — отличительные черты его живописной манеры.

Тема лирической связи жизни человека и природы особенно звучит и во вновь определенной нами написанной на дубовой доске маленькой картинке (25,2×18,5 см) Йоханнеса «Букет в стакане» (Смоленск, Государственный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник). Основываясь на атрибуции М. Я. Либмана, эту картину, вплоть до настоящего времени, относили к кругу работ фламандца Яна Брейгела Старшего (1568–1625). Правда, в каталоге выставки картин, отреставрированных Всероссийским художественным научно-реставрационным центром им. И. Э. Грабаря, дана и вторая атрибуция этого натюрморта и говорится, что, по мнению И. В. Линник, автором его является Амбросиус Босхарт Старший.[21] Однако анализ эстетических качеств памятника и привлечение материала аналогий позволяют усомниться в правильности

приведенных в смоленском каталоге атрибуций. Такие работы Яна Брейгела, как «Ваза с цветами» (Милан, Картинная галерея Амброзиана), «Цветы в стакане» (ранее в Дортмунде, Собрание Беккера), «Букет цветов» (Стокгольм, Национальный музей), а также рассматривавшиеся выше работы Амбросиуса Босхарта Старшего, написаны еще с использованием приемов плоскостной живописи: цветочная ваза изображена таким образом, как будто зритель смотрит на нее сверху вниз, букет же передан так, как если бы он видел его прямо перед собой. Да и само построение букета, плоскостное и многоярусное у Яна Брейгела и Амбросиуса Босхарта Старшего, заметно отличается от объемного и трехрядного в смоленском букете. Не заметили авторы вышеуказанных атрибуций и имеющейся в правом нижнем углу картины четкой монограммы мастера из двух соединенных вместе букв I и B — монограммы, которую вполне правомерно отнести к имени Йоханнеса Босхарта, ибо, как уже говорилось выше, в соответствии с тогдашним правописанием это имя писалось как Iohannes, а не Johannes, как сейчас. Сочетание стилистических и документальных данных позволило установить авторство этого замечательного смоленского памятника.

Самый младший из братьев — **Абрахам Босхарт** — родился в Мидделбурге в 1612 или 1613 г. и умер в 1643 г. в Утрехте. В истории цветочного натюрморта он может рассматриваться скорее как эпигон, следовавший в русле творческих поисков своих братьев. Это хорошо видно на примере картин «Букет цветов» (Дюссельдорф, Галерея Ханса Бамманна, 1937) и «Цветы в вазе» (Амстердам, Антиквариат Денейс, 1942). От утонченных, хотя и во многом еще архаичных, но передающих в полной мере сочность и свежесть только что сорванных цветов в «Букетах» его отца они заметно отличаются прежде всего своей грубоватой разработкой светотени.

Гораздо продолжительнее, чем у его трех братьев, была творческая деятельность **Амбросиуса Босхарта Младшего.** Он родился в Арнемейдене под Мидделбургом в 1609 г. Как явствует из документов, в феврале 1634 г. в Утрехте художник женился. А из книги погребений церкви св. Екатерины г. Утрехта следует, что 19 мая 1645 г. в этой церкви был похоронен «господин Амбросиус Босхарт, живописец, проживавший на Столбяной улице».[22] Живописная манера его лучших работ, например, таких, как «Блюдо с фруктами и кувшин с длинным носиком» (Амстердам, Собрание А. А. Босхарт), «Натюрморт с фруктами и кузнечиком» (Гаага, Антиквариат Ханса М. Крамера, 1981), яркостью колорита и четкой выписанностью деталей напоминает аналогичные по тематике картины его дяди — Балтасара ван дер Аста. Как и у Аста, эти натюрморты Амбросиуса Босхарта Младшего показывают плодотворность соединения стремления к достоверности частностей и тяги к декоративности. Присутствуют в картинах Босхарта и скрытые намеки. Так, предметы натюрмортной группы амстердамской и гаагской картин являются явными символами грехопадения прародителей (яблоко, кузнечик), искупительной жертвы Христа (виноград и рёмер с вином) и Вознесения (бабочка). А в другом его известном натюрморте — «Суета сует» (1643, ранее в Монте-Карло, Собрание Схапа) художник вводит целый набор предметов, символизирующих тщету людской суеты или являющихся знаками бренности: закрытый крышкой рёмер, глобус и ваза с тюльпанами и розами символизируют ушедшую молодость с ее мирскими радостями, страницы раскрытой книги — прожитые годы, а раковина намекает на ту оболочку, что остается от ушедшей жизни.

Иной, весьма своеобразный тип «суеты сует» виден в маленькой картине Амбросиуса Босхарта Младшего «Мертвая лягушка» (Париж, Фонд Кустодия, Собрание Ф. Лугта).

В более поздний период, как это можно судить по датам создания произведений, художник охотно писал небольшие картины с изображением букетов цветов. Таковы

«Букет» (1635, Утрехт, Центральный музей) и «Букет цветов» (Амстердам, Собрание С. Е. П. Полак-Шварц). Резкие контрасты света и тени, выделение ударами света роз и тюльпанов, несущих основную декоративную нагрузку, указывают на то, что в своем позднем творчестве Амбросиус Босхарт Младший весьма успешно использовал приемы объемной светотеневой моделировки утрехтских караваджистов.

К школе Амбросиуса Босхарта Старшего может быть отнесен и **Рулант Саверей,** являвшийся помимо этого одним из главных представителей пейзажной живописи позднего мальеризма и раннего барокко. Он родился в 1576 г. в Куртре, во Фландрии. С 1604 г. работал для императора Рудольфа II в Праге, а в 1614–1615 гг. — для короля Матвея в Вене. С 1616 г. художник жил в Амстердаме, а в 1619 г. поселился в Утрехте, где и умер в 1639 г.

Сложение стиля ранних цветочных натюрмортов Саверея происходило еще в те годы, когда он служил при дворе Рудольфа II, исполняя заказы для императорской кунсткамеры на изображение ботанических и зоологических курьезов. Широко известны его картины пражского периода на мифологические и библейские темы с изображением животных: «Орфей среди зверей» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Земной рай» (Вена, Музей истории искусств), «Ноев ковчег» (Варшава, Национальный музей). Фигуры животных и пейзажные фоны этих картин исполнены по зарисовкам с натуры. Хаубракен в своей книге о Саверее пишет: «Его отец, Якоб Саверей, был также хорошим художником и учил его писать рыб, птиц и других животных. Правда, вскоре это поле деятельности показалось ему недостаточно широким. Поэтому он наряду с подобными картинами стал исполнять также пейзажи, особенно северные виды со скалами и водопадами. Между тем ему помог счастливый случай, когда император Рудольф, увидев его картины, был настолько восхищен ими, что пригласил его к себе на службу. Тогда у Саверея появилась возможность отправиться вместе со своим господином в Тироль, где он должен был зарисовать с натуры все наиболее восхитительные виды гор и водопадов и для того, чтобы, набравшись впечатлений от природных ландшафтов, использовать их в своей дальнейшей работе. Так Саверей смог зарисовать все, что он видел, в альбом, чтобы потом писать по эскизам картины. Он делал эти рисунки пером, задний план — карандашом и подцвечивал акварелью, или же все сразу исполнял в цвете. Эти эскизы он использовал впоследствии при создании пейзажей, которые он написал для императорской галереи в Праге и которые были воспроизведены в гравюрах на меди Гиллисом Саделером и его учеником Изаком Майором. Когда же в 1612 г. император умер, Саверей отправился в Голландию, где он исполнил для любителей живописи множество больших и маленьких картин».[23]

Помимо отца, учителем Саверея был и его брат — Жак Саверей, о чем пишет историк голландского искусства Карел ван Мандер, указывая, что «и по манере, и по искусству» Рулант Саверей очень напоминал своего учителя.[24] Свои натюрморты с букетами цветов Рулант Саверей начал писать, вероятно, под влиянием Жака. Как можно судить по инвентарной описи собрания Яна Арентса ван Нардена, составленной в 1637 г., картины Жака с подобной тематикой втрое превышали по цене аналогичные произведения даже такого известного мастера, как Амбросиус Босхарт Младший.[25] Большинство дошедших до наших дней цветочных натюрмортов Руланта Саверея: «Букет в нише» (1603, Утрехт, Центральный музей), «Цветы в вазе» (1611, Англия, частное собрание), «Цветы в нише» (1615, Франкфурт-на-Майне, Антиквариат Хельбига, 1936), «Ваза с цветами в нише» (1617, Берлин, Антиквариат П. Граупе, 1935), «Букет в нише» (Копенгаген, Государственный музей искусств), «Ваза с цветами в нише с ящерицей» (1621, Лондон, Музей Виктории и Альберта), «Букет в нише» (1624, Утрехт, Центральный

музей) и «Ваза с цветами в нише» (1627, Шверин, Государственный музей), «Букет цветов» (Вадуц, Собрание кн. Лихтенштейна) — написаны по одной и той же композиционной схеме цветочного букета в нише, разработанной Амбросиусом Босхартом Старшим.

Босхартовским натюрмортам созвучна и символика самого раннего из этих букетов — утрехтского, по существу настоящей «суете сует», где аллюзиями на бренность и краткость земной жизни являются как сам букет, так и его антураж (навозная муха, стрекоза, бабочка-бражник мертвая голова, мотылек, ящерица и жук-могильщик). Причем утрехтская картина — отнюдь не хитроумный ребус, а образное отражение щедрой роскоши природы, где равноценными по значимости выступают и насекомые, и ящерицы, и каждый цветок в букете: роза, фритиллярия, левкой, тюльпан, ирис, орхидея, аквилегия, незабудка или анютины глазки и др., всего более 50 видов декоративных растений. Помимо насекомых и ящериц мы видим среди антуража и птиц (голубого зимородка и попугая какаду), и земноводных (лягушку и жабу).

Одной из вершин живописного творчества Саверея стала и небольшая шверинская картина — последнее произведение художника в этом виде цветочного натюрморта. В ней в максимальной степени оказалась смягченной пестрота колорита за счет общего зелено-желтого тона и мягких переходов светотени, позволяющих почти осязаемо почувствовать воздушную среду окружающего интерьера.

Сопоставление поздней утрехтской и шверинской картин с ранними произведениями Руланта Саверея показывает, что букет в его картинах стал со временем заметно объемнее, а по силуэту более удлиненным. Вместо же пестрой босхартовской гаммы окончательно возобладал зелено-желтый тон, объединяющий все компоненты картины. Совершенно непохожа на эти изображения букета в стенной нише написанная на дереве маленькая картина Руланта Саверея «Натюрморт с розой, кузнечиком и мышью» (Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур). Кажущееся внешне случайным расположение составляющих натюрмортную группу элементов умело подчинено здесь контрастному световому решению и композиционному построению, выделяющих основной мотив — цветок розы. И хотя и в этом случае мы встречаемся с олицетворениями идей бренности и земной суеты, особое очарование придает натюрморту не умозрительная символика, а впечатление объемности, достигнутое пограничным цветовым контрастом разных по светосиле живописных участков цветка и темного фона стола.

Следы влияния искусства Амбросиуса Босхарта Старшего видны не только в Мидделбурге и Утрехте, но и в Амстердаме, где, по-видимому (судя по архивным материалам), некоторое время жил художник. В одном из нотариальных протоколов, составленном 16 июля 1614 г. в Дордрехте, упомянуты имена торговца Амбросиуса Босхарта из Амстердама, владельца судна, на котором перевозился товар, Михеля Хессельса и поручителя Лудольфа ван Линзениха. Эти же имена фигурируют и в более позднем протоколе, составленном 31 января 1615 г. в Бергене-оп-Зоме, городе, куда переехал на жительство Амбросиус Босхарт Старший, подтверждая тем самым, что речь в первом из протоколов идет не об однофамильце, а о самом знаменитом живописце.[26] Обе даты нотариальных документов позволяют утверждать, что, по крайней мере, в течение шести месяцев в 1614 г. Амбросиус Босхарт жил и работал в Амстердаме и мог оказать воздействие на творчество таких местных мастеров цветочного натюрморта, как Антони Клас I, его однофамилец Антони Клас II и зять Амбросиуса Босхарта Старшего — Иеронимус Свертс.

Из всех троих лишь **Антони (или Тенис) Клас I,** родившийся в Амстердаме в 1592 г. и умерший в 1636 г., подходит по возрасту в ученики Босхарту во время пребыва-

ния последнего в Амстердаме (в 1614 г. Антони Класу I было 22 года). Единственная его известная картина — «Букет цветов» (1634, Амстердам, Антиквариат Д. А. Хогендейка, 1955) — вполне ассоциируется с картинами Амбросиуса Босхарта Старшего, написанными в традициях ботанического натюрморта. Предмет изображения здесь один и тот же — те же самые розы, тюльпаны и т. д., и они столь же распластаны в одной плоскости наподобие ботанического гербария. Это впечатление плоскностности не нарушает даже перспективное сокращение кромки каменной плиты стола, на котором поставлена стеклянная ваза с цветами.

Почти одновременно с Антони Класом I в Амстердаме в духе традиций Амбросиуса Босхарта Старшего работал **Антони Клас II,** родившийся в Амстердаме в 1606 или 1608 г. и умерший в 1652 г. Не ясно, какие родственные отношения соединяли двух тезок, во всяком случае это не были родительские связи, ибо когда родился Антони Клас II, Антони Класу I было всего 14–16 лет. Все три известные в настоящее время картины Антони Класа II — «Букет» (1634, Амстердам, частное собрание), «Цветы в вазе» (1639, Швеция, частное собрание) и «Букет в нише» (1641, ранее в Берлине, Галерея Шефера) — показывают, что мастер сделал в них шаг вперед по сравнению с несколько архаичными натюрмортами Антони Класа I, воспринимавшего с благоговейным восхищением красоту каждого отдельного цветка или даже его части, в ущерб впечатлению целостности композиции. В противовес своему тезке Антони Клас II так подбирает краски, что создается впечатление колористического единства, но в то же время сохраняется и изящество проработки деталей.

Амстердамцем был и зять Босхарта, муж его дочери Марии — **Йеронимус Свертс** (1603–1636). Свадьба «Йеронимуса Свертса из Амстердама, 24 лет, художника, проживающего на набережной Цветочного канала, и Марии Босхарт, ранее проживавшей в Мидделбурге», состоялась в Амстердаме 8 марта 1627 г.[27] 2 декабря 1629 г. при крещении Йеронимуса, первого ребенка от этого брака, в Старой церкви Амстердама присутствовали его бабушка, вдова Амбросиуса Босхарта Старшего — Мария ван дер Аст, вместе со своим братом — художником Балтасаром ван дер Астом. А когда 6 марта 1633 г. в той же церкви крестили дочь Йеронимуса — Маргрит Свертс, то на обряде крещения присутствовал ее дядя — Абрахам Босхарт.[28] Все это свидетельствует о том, что семейный союз династии Босхарт — ван дер Аст был достаточно прочен.

До настоящего времени имелись сведения лишь об одной из картин Йеронимуса Свертса — «Корзине с цветами» (1626, Лондон, Аукцион Кристи, 1931). В ее композиции обыграны мотивы плетеной корзины с цветами, рассыпанными по столу фруктами, ракушками и сидящим рядом с корзиной попугаем какаду. Даже по фотографии чувствуется, как много в этой маленькой картине обаяния, сколь она привлекает к себе своей безыскусственной простотой передачи разнообразия форм и красок. Глубокий коричневый фон этого натюрморта, отливающий матовым металлическим блеском, содержит широкую гамму тончайших оттенков. Такая монохромность палитры была обусловлена стремлением Свертса, как и других живописцев семьи Босхарт, к цветовому обобщению объемов, к лапидарности живописи.

Вполне вероятно, что благодаря деятельности Антони Класа I, Антони Класа II и Йеронимуса Свертса влияние искусства Амбросиуса Босхарта Старшего испытали и живописцы лежащего в 20 километрах от Амстердама города Харлема — центра голландского цветоводства и огородничества. Правда, в этот начальный период голландского цветочного натюрморта известно лишь имя одного харлемского мастера, работавшего в этом жанре, — **Ханса Боллонгиера,** родившегося в Харлеме около 1600 г. и умершего после 1670 г. Уже самая ранняя известная его картина «Цветы и фрукты»

(1629, Стокгольм, Национальный музей) показывает, что художник был активным приверженцем утрехтского караваджизма. Резкие удары света выхватывают из полумрака головки цветов розы и тюльпана из стоящего на столе букета, скользят по пирамиде из трех персиков, рельефно выделяющейся на фоне погруженной в тень плоскости стола. Этот излюбленный прием утрехтских караваджистов — привлечение для моделировки объемов сильных контрастов света и тени, обыгрывание ударов света во мгле — отныне становится важной частью образного языка цветочных натюрмортов Боллонгиера.

В таких более поздних натюрмортах, как «Букет в стеклянной вазе» (1633, Схиплейден, Нидерланды, Собрание В. Бринкмана), «Тюльпаны в вазе» (1639, Амстердам, Рейксмюсеум), «Букет» (1644, Харлем, Музей Франса Халса) и «Ваза с цветами в стенной нише» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), Боллонгиер еще более смело, чем в стокгольмской картине, использует светотень как основной инструмент для трактовки взаимоотношений вещей, образующих натюрмортную группу.

Решение сюжета в этих цветочных букетах довольно интимно, а сами натюрмортные группы слишком замкнуты. Гораздо более широкими и открытыми композициями являются его «Фрукты на столе», о чем можно судить по картине 1650 г. (ранее в Амстердаме, Антиквариат Ван Димена). Рассыпанные на каменной плите стола ягоды смородины и вишни дают представление о богатстве и щедрости голландской природы.

Дата смерти художника пока еще точно не установлена, и ее определяют приблизительно, исходя из даты последней его известной картины — «Ваза с тюльпанами» (1670, Лондон, Галерея Юджина Слаттера, 1943).

В самом же Мидделбурге, после отъезда из него Амбросиуса Босхарта Старшего со своими шуринами ван дер Астами, живопись цветочного натюрморта продолжала существовать и развиваться благодаря деятельности его верного последователя — **Кристоффела ван ден Берге.** Как и Рулант Саверей, этот мастер известен не только своими натюрмортами, но и пейзажами, написанными в позднеманьеристическом духе.

Родился Кристоффел ван ден Берге около 1590 г. В 1619 г. он стал членом правления гильдии св. Луки в Мидделбурге, а в 1621 г. был избран ее деканом. Умер мастер после 1642 г. Натюрморты Кристоффела ван ден Берга современники оценивали столь же высоко, как и картины Амбросиуса Босхарта Старшего. Так, например, в посмертном инвентаре ювелира Арта Конинка, отца пейзажиста Филипса Конинка, составленном 13–17 апреля 1639 г., наряду с цветочным натюрмортом Амбросиуса Босхарта Старшего упоминается и подписанная монограммой C. V. B. «Ваза с цветами» Корнелиса ван ден Берге (здесь составитель инвентаря допустил искажение имени мастера).[29] В художественном наследии живописца сохранилось всего два полностью подписанных натюрморта: «Букет в стенной нише» (1617, Филадельфия, Музей искусств) и «Натюрморт с битой дичью и фруктами» (1624, Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти), которые являются отправной точкой для атрибуции (на основе стилистического анализа) двух других натюрмортов его кисти — «Букет цветов» (Амстердам, Антиквариат Ван Димена, ранее в собрании Гилберта Кана) и «Ваза с цветами» (Берлин, Аукцион Х. К. Л. Хильдебрандта, 1912). При всем внешнем сходстве этих двух картин как с подписными, так и с приписываемыми Амбросиусу Босхарту Старшему работами, обе они ясно показывают, как трансформирует Берге живописные приемы Босхарта, особенно в проработке деталей. Цветочные стебли в этих произведениях своей прямизной напоминают прутья и не похожи на искривленные стебли букетов Босхарта, к тому же они очень четко просвечивают сквозь воду и стекло вазы. Лепестки тюльпанов в картинах Берге заметно длиннее, венчики роз менее раскрыты, а главное, в букете присутствует изображение настурции. Последнюю стали разводить в Мидделбурге уже после отъ-

езда Амбросиуса Босхарта Старшего в Утрехт. Это был очень характерный, нигде не встречающийся сорт — «малая настурция».

Из подписанных монограммой CV. В натюрмортов Кристоффела ван ден Берге в настоящее время известен «Букет из роз, тюльпанов и левкоев на каменной плите» (Париж, Галерея Ж. О. Легенхёка) и «Суета сует» (Гаага, Антиквариат С. Нейстада, 1968). В последней картине изображение вазы с букетом из роз и левкоев на каменной плите можно легко идентифицировать как символ бренности и краткости человеческой жизни. Правомерность подобной интерпретации сюжета картины подтверждают сопутствующие букету вещи, находящиеся на расположенной рядом с первой плитой еще одной каменной плите: рёмер, бутыль с вином, табакерка, огниво, курительная трубка, карты и возглавляющий эту пирамиду череп. Все они являются здесь аллюзиями на те увлечения, какие толкают человека в объятия смерти. Художник писал эту картину, явно желая запечатлеть увиденное во всей полноте, динамике и жизненной трепетности: вспыхивающие белые отблески света на вазе, рубиновый жар лепестков роз и рефлексы на бутыли с вином сообщают натюрморту легкий ритм движения. Какая-то светозарная лучистость пронизывает его, чувствуется воздух, мягкой волной вливающийся вместе со светом сквозь комнатное окно, присутствие которого зритель ощущает лишь по световым бликам на вазе и бутыли.

Если Берге, ставший после отъезда Босхарта главой мидделбургской школы натюрморта, искал правду зрительного образа с помощью передачи света и воздуха, то наиболее близкий к нему местный живописец — **Йоханнес Гударт** — интересовался общей живописностью экзотических, главным образом энтомологических аксессуаров, сопутствующих цветочному букету. Родившийся в 1617 г. в Мидделбурге, художник и умер в этом городе в 1668 г., и был похоронен в Новой церкви. Так же, как и Берге, помимо цветочного натюрморта, он работал и над пейзажной темой и стал одним из видных позднеманьеристических пейзажистов, утверждавших глобальную «космическую» концепцию природы. Появление энтомологических аксессуаров в картинах Гударта, помимо стремления передать «красивый» кусок натуры, возвести экзотическое изображение до уровня искусства, объясняется и чисто научными интересами мастера, профессионально занимавшегося энтомологией. Свой тридцатилетний опыт исследования мира насекомых он подытожил в вышедшем в 1660–1669 гг. трехтомном капитальном труде «Метаморфозы природы», иллюстрированном более чем 150 гравюрами с изображением насекомых.[30] При их описании Гударт пользовался не только естественнонаучными, но и чисто эстетическими оценками. «Крылатая букашечка была так красива, что на нее было приятно смотреть, крылья были большие, но так черны, как будто написаны кистью художника, и у края их, ближе к голове, сверкали два глаза, крылья отливали цветом морского жемчуга, ее брюшко было светло-зеленым с переходом в голубое», — пишет, например, Гударт о ночной бабочке большой павлиний глаз.[31]

И в живописи кисть художника неизменно направлял аналитический ум биолога. Все три известных в настоящее время натюрморта Гударта — «Ваза с цветами» (Мидделбург, Ратуша), «Маленький букет цветов в китайской вазе» (Роттердам, частное собрание) и «Китайская ваза с цветами» (Харлем, Собрание К. Й. Х. Хога) — предельно убедительно передают натуру. Причем каждый элемент композиции поразительно индивидуален и неповторим, хотя одновременно идеально представляет свой предметный ряд (будь то цветы или насекомые.) Наиболее «населенной» насекомыми из этих трех картин является роттердамская, как бы иллюстрирующая гударовские «Метаморфозы природы». В ней на каменном плинте, наряду с изображением кузнечика, мы видим ползущую со своей раковиной улитку, летающих насекомых: пчелу, ноч-

ного мотылька и бабочку-адмирала. Композиция этих картин и точка зрения на натюрмортную группу наилучшим образом способствуют внимательному зрительскому рассмотрению. Изображения не бросающихся сразу в глаза деталей картины — своеобразный сюрприз для зрителя, начинающего ее восприятие именно с этих персонажей натюрморта. Одновременно ювелирная точность их исполнения — показатель художественного мастерства Гударта-живописца и энтомолога. Видимо, и во времена Гударта цветочный натюрморт утверждал свое право на существование близостью к естественнонаучным и философским исканиям ученых. Так пытливый интерес к достоверности передачи натуры приводит к двойственности, двуплановости натюрмортов этого времени.

Помимо насекомых антуражем двух других названных картин Гударта являются также птицы: мертвый зяблик — в мидделбургской картине и лазоревка, поймавшая мотылька, — в харлемском натюрморте. Что особенно покоряет в этих работах Гударта — это удивительно мягко, свежо переданная светящаяся оранжевая золотистая дымка, смягчающая пестроту красного, желтого, голубого, белого и оранжевого, заставляющая вспомнить написанные позднее цветочные натюрморты Яна Давидса де Хема. Колористическая гармония достигнута единством светового состояния, увиденного в натуре.

Иной вариант достижения композиционного единства картины использовали дордрехтские мастера натюрморта с цветами и фруктами, опиравшиеся на организующую роль светотени. По сведениям Арнольда Хаубракена, в Дордрехте наиболее известными мастерами натюрмортной живописи были **Бартоломеус Абрахамс Асстейн** (Дордрехт, 1607(?)–1667 или позднее), **Абрахам ван Калрат** (Дордрехт, 1642 — Дордрехт, 1722), активно занимавшийся «живописью фигурных сцен и натюрмортов с фруктами»[32] и отец знаменитого пейзажиста и анималиста Алберта Кейпа **Якоб Герритс Кейп** (Дордрехт, 1594 — Дордрехт, 1651/1652). В таких натюрмортах Асстейна, как «Букет цветов» (Лондон, Галерея Юджина Слаттера), «Корзина с цветами» (1628, частное собрание), «Цветы и фрукты на столе» (1632, Париж, Галерея Ги Стена), «Ваза с цветами в стенной нише» (1635, частное собрание) и «Фрукты на столе» (1647, Стокгольм, Антиквариат Х. Буковского, 1930), форма вещей вылеплена главным образом светотенью. Цвет в этих картинах не меняет своего основного локального качества ни в освещенных местах, ни в тени, лишь высветляясь или затемняясь, а цветовые оттенки даже в самых темных местах не утрачивают своей изысканности.

Столь же точное соответствие изменениям освещенности показывает локальный цвет и в картинах «Натюрморт с персиками и виноградом» (Гаага, Морицхейс) Абрахама ван Калрата и «Цветущие тюльпаны» (1638, Ворден, Нидерланды, Собрание А. Старинга) Якоба Герритса Кейпа. Оба мастера проявили необыкновенную наблюдательность, умение зафиксировать малейшие изменения силы и положения источника света. Причем, в отличие от картин Асстейна, цвет утрачивает здесь локальный характер, подчиняясь колористическому целому. И если Калрат достиг этого с помощью приглушенного, почти мглистого колорита, то Кейп не нивелирует полностью пятна отдельного цвета, а последовательно распределяет по картине в определенном ритме, передающем подлинную музыку цвета.

На примере раннего цветочного натюрморта можно видеть, как умело использовали его повествовательный ресурс голландские мастера, обращаясь непосредственно к зрителю авторской аранжировкой букета. Еще полнокровнее эти специфические повествовательные функции натюрморта раскрылись в своеобразном виде этого жанра — живописи «накрытых столов».

Глава II

«СЕРВИРОВАННЫЕ СТОЛЫ» И ИХ ПЕРЕХОД К НАТЮРМОРТАМ ТИПА «ЗАВТРАКИ»

В то время как цветочный натюрморт, благодаря деятельности семейного клана Босхартов, почти одновременно успешно развивался в Мидделбурге, Утрехте, Делфте и Гааге, родиной и центром «накрытых столов» был лишь один город — Харлем.

Предпосылкой появления этого вида натюрмортной живописи стало желание увековечить традиционные встречи горожан — участников так называемых стрелковых гильдий, сопровождавшихся корпоративными банкетами, которые устраивал город отслужившим свой срок стрелкам. Групповые портреты участников подобных застолий заказывали художникам еще в первой трети XVI века. «Групповой портрет стрелков» (1533, Амстердам, Исторический музей) Корнелиса Тёниссена (работал с 1533 по 1561 г.) и «Праздничный званый обед» (частное собрание) Лукаса ван Валкенборха (ок. 1533–1597) — типичные примеры. Постепенно из таких произведений выделился в самостоятельную тему натюрмортной живописи мотив накрытого стола, символизирующего идею товарищеского единения стрелков, воплощающую настроения умов целого поколения участников войны за независимость Голландии.

Естественно, что от числа и общественного положения гостей зависела и сервировка самого стола. Наиболее распространенной закуской у голландцев того времени была та, что не требовала тщательного приготовления. «Масло, сыр, ветчина — все это не вызывает особых хлопот при подаче на стол», — отмечал побывавший в начале XVIII века в Голландии французский путешественник Пьер Сартр.[1] Не случайно соседи голландцев — немцы называли их сыроедами. Сыр был одним из важнейших предметов экспорта. Наиболее известны были сорта сыра из городов Лейдена, Гауды и Тессела. Столь же велика была и слава сливочного масла, особенно изготавливаемого в Делфте и Лейдене, употреблявшегося не только в пищу с хлебом, но главным образом для приготовления горячих блюд. Великий голландский поэт Якоб Катс писал в стихотворении «Похвала голландскому маслу»:

Все, что написано о масле было прежде,
Рекомендую я перечитать невежде:
Известно ли кому в моей родной стране,
Что масло здешнее — везде в большой цене?
Молочный сей продукт не ценят зачастую,
Но возношу ему хвалу я не впустую;
Ведь масло доброе, сбивален наших дар,
Признаньем мировым прославленный нектар!
Готов поспорить я: подобного вовеки
Не знали римляне и не вкушали греки!
Голландия, тебе для блага дал господь
Продукт, что радует и укрепляет плоть![2]

Сортов хлеба, с которыми выставляли на стол замечательное голландское масло, было также несколько: пшеничный, ржаной, ячменный, гречневый, овсяный и даже гороховый. Самым дорогим был пшеничный хлеб, ежедневно употреблять который могли лишь состоятельные люди.

Вместе с хлебом, маслом и сыром подавалось пиво, бывшее национальным напитком. Наиболее знаменитым было харлемское пиво. В начале XVII века пивоварни Харлема производили его ежегодно около четверти миллиона гектолитров.[3]

В торжественных случаях стол украшали дичь, фрукты, слегка разбавленное водой рейнское красное вино (заправленное корицей, имбирем и гвоздикой) и белое вино (также настоенное на корице). И, наконец, на стол подавали пирог, который отличался от современных домашних пирогов и представлял собой то, что мы сейчас называем кондитерскими изделиями. В некоторых голландских городах даже существовали гильдии кондитеров, членами которых были продавцы, пекари и владельцы кондитерских цехов. В этих цехах пекли бисквиты, а из сливок, яиц и сахара готовили крем для пирогов и тортов, которые посыпались тертым сыром и корицей, украшались дольками яблок и ягодами черешни. Наиболее популярным среди кондитерских изделий у голландцев был так называемый турецкий пирог, или пирог с ежевикой. Наряду с пришедшими в Голландию из Франции глазированными каштанами, он являлся одним из символов материального достатка. Менее состоятельные слои горожан ограничивались покупкой более дешевых, но не менее вкусных и питательных пирогов со шпиком, патокой, конфитюром, изюмом и т. д. Исследователь повседневной жизни голландцев XVII века А. В. Франкен насчитал 41 сорт подобных выпечек.[4] А ведь это была только незначительная часть того богатого ассортимента продуктов, какие были доступны простому голландцу в XVII столетии!

Если кухонный стол голландской хозяйки имел для удобства мытья каменную доску, то обеденный деревянный покрывался свежевыглаженной скатертью и поверх нее отороченной кружевами столовой дорожкой. В центре обеденного стола возвышалось блюдо с пирамидой из полуголовок сыров. Рядом на блюдах из китайского фарфора или оловянных тарелках ставили жареную индейку, окорок ветчины, омара или пирог с ежевикой. Отдельные тарелки занимали разрезанная на дольки селедка, булочка и кулек с перцем. Вино к обеду подавали в похожем на современный кофейник кувшине с длинным носиком, а пиво — в глиняном кувшине. Стеклянных бокалов для пития вина, помимо самых разнообразных типов рюмок, было несколько основных видов. Самыми объемными среди них были рёмер и беркемайер, ножки которых украшали полусферические выпуклости — букли, являющиеся стилизованным изображением виноградной грозди. Отличались эти бокалы лишь формой чаши: бочкообразной в первом случае и в виде перевернутого усеченного конуса — во втором. Иногда стеклянный бокал ставился на фигурную подставку из золоченой бронзы, что усиливало декоративный эффект сервировки. Помимо рёмера и беркемайера стол часто сервировали: высокий граненый бокал с делениями — мерный бокал или пас-бокал (от голландского слова passen — мерить), высокий, расширяющийся кверху, конический бокал, напоминающий флейту, который так и называли флёйт-бокал и, наконец, так называемый венецианский бокал в форме перевернутого вершиной вниз конуса, длинную ножку которого украшали два спиралевидных завитка или стилизованных морских конька.

Среди предметов сервировки голландского стола важное место занимала серебряная посуда, часто становившаяся даже основным мотивом натюрмортной постановки в так называемых «роскошных» натюрмортах.

Чаще всего в натюрмортных постановках доминантой становилась пришедшая из

Италии еще в эпоху Высокого Возрождения ваза для подачи к столу фруктов и плодов в маринаде и рассолах — тацца (от итальянского слова tazza — чашка), использовавшаяся на своей родине в Италии как сосуд для вина. Интересно, что, появившись почти в это время в России, этот тип вазы получил тогда название «разсольник», от названия угощения — «разносол».

Другим популярным предметом роскошной сервировки, имевшим немецкое происхождение, был стеклянный или серебряный колокольчатый кубок с высокой крышкой — акелей — от латинского названия лугового растения aquilegia (аквилегия или водосбор). И тацца и серебряный акелей-бокал декорировались непрерывными рядами чеканенных одна подле другой крупных выпуклостей-буклей, превратившихся в формообразующий элемент поверхности. Применение буклирования не только увеличивало полезные объемы, но и создавало эффект нарядных зеркальных поверхностей чаши и кубка, рельеф и углубленные части которых по-разному отражали свет, дробя и преломляя его, и эффектно усиливали звучание позолоты. И, наконец, еще двумя видами серебряных изделий роскошной сервировки голландского стола были кувшины для воды и блюда, составлявшие рукомойный гарнитур, сопровождавший богатые трапезы. Если на боках кувшинов были отчеканены изображения растительных мотивов, то донце блюда часто украшал тонко проработанный герб владельца дома.

Преимущественно церемониальная роль предназначалась и наутилусу (кубку из перламутровой раковины, имевшему серебряную позолоченную оправу и оформлявшемуся часто в виде раскрытой пасти чудовища — кита, из которой выскальзывает фигурка Ионы), и рогу для питья. Образы морской мифологии использовались и при оформлении акелей-бокала, крышку которого часто украшала литая фигурка Нептуна с трезубцем в руке.

Специфическим предметом более скромной сервировки, так называемых «крестьянских завтраков», была кружка, появившаяся в эпоху нидерландского Возрождения. Она предназначалась главным образом для пития пива и изготавливалась из глины, фаянса, каменной массы, а также из металла — меди, олова и серебра. По виду она представляла собой высокий цилиндр на низком основании (а часто без основания), обязательно с крышкой и ручкой. Непременным атрибутом и «роскошных», и «крестьянских» завтраков была серебряная солонка в форме расширенного кверху усеченного конуса, покрытого травленным орнаментом, составленным из стилизованных растительных форм.

Самым ранним из сохранившихся до настоящего времени натюрмортов, демонстрирующим сервировку голландского стола, является «Накрытый стол» (1601, ранее в Дюссельдорфе, Галерея Юлиуса Штерна) **Николаса Гиллиса,** родившегося около 1580 г. и жившего в 1622–1632 гг. в Харлеме. Два других его датированных натюрморта этого типа исполнены в начале второго десятилетия: «Сервированный стол» (1611, Амстердам, ранее собрание Виллема М. Й. Рюссела) и «Фрукты и сыр на столе» (1614, Прага, Национальная галерея). Его же кисти приписывают и «Накрытый стол» (Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур). Во всех этих картинах художник избирает повышенную точку зрения, позволяющую ему расширить поле зрения зрителя и дать ему возможность охватить взглядом центральную часть стола, накрытого цветной скатертью и дорожкой с кружевной окантовкой. В расстановке вещей нет жесткой упорядоченности и симметрии, однако все высокие предметы помещены вдоль задней кромки и лишь в одном случае, в картине из собрания Виллема М. Й. Рюсселла, некоторые из них закрывают друг друга. Доминантами натюрмортной группы, объединяющими вокруг себя все остальные предметы сервировки, являются здесь положенные одна на другую две по-

луголовки сыра. Цвет по существу еще локален, в общей гамме заметно выделяются желтое пятно нижней полуголовки сыра и желто-зеленое пятно верхней полуголовки, линейно-пластический подход заметно преобладает здесь над живописным.

Отработанность линии, подчеркнутая пластика формы характерны и для двух одноименных картин «Сервированный стол» (1617, ранее в Гудхаммаре, Собрание Д. Карлсон; Антверпен, Королевский музей изящных искусств) Флориса ван Схотена.

Родившись около 1590 г. в Харлеме, **Флорис Герритс ван Схотен** начал свою профессиональную деятельность в этом городе уже в 1605 г. Спустя семь лет, в 1612 г., он женился, а в 1639, 1640 гг. избирался членом правления харлемской гильдии св. Луки. Дата его смерти неизвестна, но в 1655 г. художник еще проживал в Харлеме.

Пространство этих двух схотеновских натюрмортов строится так, чтобы наилучшим образом обеспечить удобство обзора для зрителя. Здесь представлено несколько сортов сыра и фруктов, разложенных на оловянных тарелках и блюдах из китайского фарфора, а также блюдо с фруктами (в первой из картин) и пирог с ежевикой (во втором натюрморте), помещенные точно в центре пересечения диагоналей картины. Тарелки, подносы и блюда расположены почти впритык друг к другу, в тех же местах у передней кромки стола, где образовалось свободное место, художник поместил веточки смородины, булочки и столовый нож. В то же время пространство стола не кажется здесь чересчур тесно заставленным предметами сервировки благодаря умелому распределению светотеневых пятен: светлые гроздья винограда перемежаются с темными в каждом из фарфоровых блюд, а золотистые абрикосы на оловянном подносе аккуратно перемешаны с темно-фиолетовыми сливами.

Столь же многосложен предметный состав натюрморта «Завтрак с устрицами» (Нидерланды, частное собрание), где наряду с копченой селедкой, булочкой, рёмером и кульком с перцем располагаются жаровня, курительная трубка и связка лучинок.

Сильно отличаются от названных выше картин поздние работы Схотена. Поле зрения в них сужается, художник теперь останавливает свое внимание на одном какомлибо главном для него мотиве, что хорошо видно на примере двух одноименных натюрмортов «Завтрак с ветчиной» (Харлем, Музей Франса Халса; Гамбург, Кунстхалле)* и натюрмортов «Завтрак с ежевичным пирогом» (Амстердам, Антиквариат Ван Димена), или «Фрукты на столе» (Амстердам, Антиквариат Д. А. Хогендейка), или «Натюрморт с рёмером и фруктами» (Манчестер, Художественная галерея). Четко выраженный горизонтальный формат, расположение предметов строго по диагонали стола (по схеме двух равнобедренных треугольников), придающее постановке геометрическое равновесие, перемещение акцента натюрмортной группы в сторону от оси симметрии — отличительные черты композиций этих картин Схотена.

Еще одним примером подобных композиций является его «Завтрак» (Харьков, Художественный музей), вплоть до настоящего времени приписываемый таинственному монограммисту HS.[5] Как нам удалось установить, имеющуюся на ручке ножа подпись-монограмму следует читать не как NHS sant... (как это делали до сих пор), а как сочетание монограмм из трех соединенных вместе букв FVS, буквы f (т. е. fecit — исполнил) и даты AN5, последнюю цифру которой пока прочитать еще не удалось, т. е. FVS f AN5... Первая цифра этой даты 5 не противоречит нашему предположению о позднем происхождении картины, когда в работах мастера, судя по названным выше произведениям из Харлема, Гамбурга и Амстердама, произошла столь заметная качественная эволюция композиции и стиля. И здесь, в харьковском натюрморте, самый высокий пред-

* Здесь и далее местонахождение нескольких одноименных картин дается в одних круглых скобках.

мет — рёмер с вином — смещен к левому краю доски, а остальные предметы — тарелки с селедкой и нарезанным лимоном, положенная прямо на скатерть булочка, занявшие ее правую часть, — уравновешивают композицию и придают ей устойчивый характер. Смещение композиционного центра в левую половину доски поставило перед Схотеном проблему зрительного равенства левой и правой сторон картинного поля, которую мастер успешно решил умелым использованием тонально-цветовых контрастов. Причем, как и в выше названных работах, в харьковской композиции ее доминанта находится на втором плане, что позволило мастеру более свободно разместить предметы вдоль диагоналей стола и тем самым усилить ощущение пространственной глубины картины. Харьковский «Завтрак» Схотена очень красив по цвету. В нем превалирует теплая коричнево-серая гамма, которую насыщают многочисленные оттенки лилового, голубого, желто-красного и ультрамаринового тонов. Но, пожалуй, наиболее виртуозным средством живописной манеры мастера стали здесь световые эффекты. Яркие блики света, пронизывающие стекло рёмера и многократно преломленные в налитом в нем вине, сверкающие на влажной поверхности маслин и золотистой чешуе селедки, превращают ничем не примечательный домашний завтрак в красочное сказочное пиршество. Впечатлению динамики, насыщающей живописную ткань натюрмортного образа харьковской картины, в немалой степени способствует типичный для позднего творчества Схотена фактурный рельеф краски, которая то становится необычайно тонкой, почти прозрачной при моделировке поверхности рёмера, то пастозной и тягуче вязкой — в трактовке кожуры лимона и поджаренной корочки булочки.

Не менее значительной фигурой из названных трех мастеров этого вида натюрмортной живописи был и **Флорис ван Дейк.** Он родился в 1575 г., по-видимому, в г. Харлеме. Посетив Италию, он в 1610 г. стал членом гильдии св. Луки Харлема, а в 1637 г. — ее деканом. Он умер в Харлеме в 1651 г. Об известности Дейка в художественных кругах Голландии свидетельствует факт его участия в альбоме адвоката города Харлема Корнелиса де Монтиньи де Кларже (1599–1683), хранящемся в Королевской библиотеке в Гааге. Рисунок Дейка из этого альбома «Земляника» (1624) соседствует с автографами его выдающихся современников: Декарта, председателя Государственного совета Голландии Константина Хёйгенса, его сына, выдающегося ученого Кристиана Хёйгенса, историографа города Харлема Самюэла Ампзинга, поэта Каспара ван Барле. В настоящее время известно лишь о существовании четырех «сервированных столов» кисти Дейка. Все они датированы и хранятся в голландских собраниях. Наиболее ранняя из этих картин — «Сервированный стол» (1610, Амстердам, Собрание Х. Ветзлара), вторая — «Накрытый стол» (1613, Харлем, Музей Франса Халса), третья — «Накрытый стол с сыром и фруктами» (Амстердам, Рейксмюсеум) и четвертая — одноименная с харлемской (1622, частное собрание, ранее находилась в собрании Виллема М. Й. Рюсселла в Амстердаме). Все четыре доски являются типичными натюрмортами, относящимися к группе «сервированных столов». Предметы здесь также располагаются вдоль кромок и диагоналей стола. Ближе к задней кромке находится блюдо с поставленными друг на друга головками сыра. Пирамида из сыров — основная вертикаль композиции, и именно к ней тяготеют все детали сервировки. Мелкие предметы: орехи, персики, лимоны — рассыпаны словно невзначай по поверхности дорожки. Все это показывает, что в случае с Дейком мы имеем дело с мастером, отказавшимся от строго геометрической расстановки предметов. Ряд из них помещен на столе так, что заслоняет близстоящий предмет. Причем если находящиеся на переднем плане ярко освещенные сильным прямым светом вещи выписываются подробнее, со всеми мелкими деталями, то предметы, помещенные вдоль задней кромки стола, даны обобщенными силуэтами и погружены

в глубокую тень. Очертания предметов заднего, а отчасти и переднего плана, растворяются в серо-коричневой дымке и теряют в ней четкость своих контуров. Все это позволяет причислить Дейка к числу мастеров, прокладывавших в Голландии дорогу тональному направлению в живописи, пригасивших локальные краски и подчинивших все изображение нейтральному общему тону.

В этом же виде натюрморта специализировалась **Клара Петерс** — художница фламандского происхождения, годы творческой зрелости которой прошли в Голландии. Родилась Клара Петерс в Антверпене около 1594 г. В родном городе она очевидно и умерла около 1659 г. В 1612 г. Клара Петерс поселилась в Амстердаме, а с 1617 г. проживала в Гааге. Самой ранней датированной картиной художницы можно считать «Закуску» (1608, Париж, Собрание Шёна), написанную когда художнице едва исполнилось 18 лет. Эта картина является типичным образцом группы голландских натюрмортов, занимающих промежуточное положение между натюрмортами «накрытых столов» и «завтраков», получивших вскоре большое распространение в Голландии. В сервировке стола, представленной в этой работе, художница умелым сопоставлением находящихся рядом вещей и искусным освещением доминирующих в постановке предметов добивается яркого впечатления богатства выставленной снеди. Вспыхивает зеленым сиянием вино, налитое в рёмер, подчеркивая теплоту сохраняющего еще жар котла вареного омара, а розоватая окраска лежащих с ним рядом креветок и устриц в свою очередь тонко гармонирует с цветом стекла рёмера, на стенках которого играют красные отблески. Такие же блики от красного панцыря омара падают на свежеиспеченную булочку, высокую, украшенную орнаментом солонку и металлический кувшин для вина с завинчивающейся пробкой. По выбору и трактовке вещей к парижской картине Клары Петерс наиболее близки «Закуска» (1612, Полтава, Государственный художественный музей), «Закуска на столе» (Амстердам, Собрание М. К. Вестерманна) и «Натюрморт» (Амстердам, Собрание Х. Ветзлара). Так, в полтавской картине мы видим ту же солонку, что и в картине из собрания Шёна, и тот же венецианский бокал, какой художница поместила в центральной части натюрморта из собрания Вестерманна и у левой кромки картины из коллекции Ветзлара. Любопытно, что полтавский натюрморт из-за неверного прочтения подписи («GBARA R.A° 1612» вместо «CLARA P.A° 1612») долгое время приписывался кисти не существовавшего голландского художника второй половины XVIII столетия Гбара, как это напечатано в каталоге музея, выпущенном в 1958 г. Ошибка была исправлена только в 1965 г. в опубликованном в Киеве путеводителе по музею, где впервые было правильно указано подлинное авторство этой картины.[6]

Клара Петерс работала и в жанре «накрытых столов», как это видно по ее картинам «Сервированный стол» (Гаага, Собрание Н. ван Бохемена) и «Накрытый стол с сыром, миндальными орехами и кренделями» (Лондон, Галерея Ричарда Грина). Доминантой композиции первого натюрморта выступает пирамида из трех полуголовок сыров, а вся поверхность стола, накрытого узорной белой дорожкой поверх цветной скатерти, сплошь заставлена снедью. Слева и справа пирамида из сыров фланкирована высоким бокалом с вином — рёмером и чеканным серебряным кувшином. Правда, ассортимент яств, расставленных на столе, уже иной. Если у упомянутых харлемских мастеров мы часто видели вегетарианский стол (из фруктов, хлеба и сыра), то у Клары Петерс и в ранних «Закусках», и в гаагском «Сервированном столе», и в «Натюрморте с рыбами» (1611, Мадрид, Прадо) мы встречаем рыб, омаров, креветок и устриц. Особенно «мясным» является ее «Натюрморт» (1611, Мадрид, Прадо), где на небольшом пространстве стола помимо устриц можно увидеть несколько сортов болотной и лесной дичи. Правда, в другом «Натюрморте» (1611, Мадрид, Прадо), по-видимому, серийным

с вышеназванными, так как помимо общей даты эти картины имеют и почти идентичные размеры (50×72 см, 51×71 см и 52×73 см), художница демонстрирует настоящий апофеоз вегетарианства, расставляя вдоль стола рёмер и кувшин с вином, фаянсовое блюдо с арахисовыми орешками и миндалем, оловянную тарелку с кренделями и вазу с цветами.

Мотив цветочного букета присутствует в картинах «Натюрморт с фруктами и цветами» (Оксфорд, Музей Ашмолин), «Ваза с цветами» (частное собрание), «Ваза с цветами и двумя золотыми бокалами» (1612, Карлсруэ, Кунстхалле). Центральную часть второй картины занимают изображения высоких золотых бокалов, крышки которых венчают фигурки св. Георгия. Правый из этих двух замечательных образцов голландского ювелирного искусства принадлежит к типу акелей-бокалов, а полностью идентичное изображение левого кубка можно видеть в «Натюрморте с золотым бокалом» (1624, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), приписываемом до последнего времени Питеру Класу. Имеющуюся на картине монограмму из двух сплетенных букв C и P с большой долей вероятности можно идентифицировать как монограмму Клары Петерс. Подобная атрибуция дрезденского натюрморта подтверждается стилистическим сравнением его с картиной из Карлсруэ. Оба эти натюрморта имеют сильно пониженную точку зрения, когда верхний срез картины проходит прямо над фигурками, венчающими крышки сосудов, что вовсе не свойственно постановкам Класа. Да и расположение предметов в этих натюрмортах примыкает скорее к живописи «накрытых столов», чем к «завтракам». Весь комплекс особенностей этих двух картин показывает их исключительное родство. И не увидеть до сих пор эти характерные черты живописной манеры Клары Петерс мешал лишь гипноз установившейся традиции, ведь еще в 1980 г. в письме в Дрезденскую галерею Ингвар Бергстрём, не приводя, правда, при этом аналогий или подобных рассуждений, склонялся к тому, что автором картины была Клара Петерс.[7]

Двумя мастерами, завершившими эпопею голландских «накрытых столов», были Ханс ван Эссен и Рулоф Кутс.

Ханс ван Эссен родился в Антверпене в 1587 или 1589 г. В 1611 г. он переехал в Амстердам, женился в 1619 г., и в 1648 г. его имя еще встречается в документах этого города. В настоящее время известно о существовании следующих четырех натюрмортов Эссена: «Натюрморт с селедками» (Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Сервированный стол» (Дордрехт, Собрание Й. М. Ределе), «Закуска на кухонном столе» (Ларен, провинция Гелдерн в Голландии, Собрание М. ван Валкенбурга) и «Накрытый стол» (Швеция, частное собрание). Дордрехтская картина была впервые атрибутирована и опубликована Лауренсом Болом, обратившим внимание на идентичность мотива положенной на оловянную тарелку нарезанной и целой селедок в этом натюрморте и в подписанных монограммой и полным именем мастера двух других работах из частных собраний. Наличие этого мотива помогло атрибутировать и роттердамскую работу художника.[8]

Рулоф Кутс, последний из этой группы мастеров «накрытых столов», родился в Харлеме в 1592 или 1593 г. Его имя упоминается в харлемских документах с 1627 по 1654 гг. В этом же городе он и умер в 1655 г. Его единственная известная в настоящее время картина этого типа — «Накрытый стол» (1625, Антверпен, Музей Майера ван ден Берга) — на первый взгляд очень напоминает натюрморты Гиллиса и Дейка характером сервировки с возвышающейся в центре пирамидой из полуголовки сыра с поставленной на ней тарелкой с ломтиками дыни. Вторая полуголовка сыра, меньшая по размерам, положена рядом с большой и съезжает с тарелки на скатерть. Этот прием

нарочитой небрежности в сервировке Кутс применяет и в расстановке приборов, когда положенные на край стола тарелка или нож почти наполовину свисают со скатерти. Подобные мотивы использовали и Гиллис, и еще чаще Дейк, но лишь у Кутса почти полностью исчезла геометрическая правильность в размещении предметов, превратившаяся в их хаотическое скопление.

Не удивительно, что в годы расцвета качественно новой модификации живописи «накрытых столов», «завтраков» и «фруктов на столе» Рулоф Кутс примкнул к тому направлению мастеров этих видов, которые передавали в своих произведениях не сервировку предстоящего завтрака, а следы уже закончившейся трапезы. Это хорошо видно по «Завтраку с ветчиной» (1645, ранее в Амстердаме, Антиквариат А. ван дер Мера; ранее в Берлине, Собрание Х. Гольдшмидта) и «Завтраку с ежевичным пирогом» (ранее в Берлине, Собрание Стоккхаузена).

Непринужденностью и свободной организацией композиции из плодов поражают и его «Фрукты на столе» (Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур). И «завтраки» и «фрукты на столе» Кутса, воспринимаемые нами как олицетворение изобилия снеди, имели, по-видимому, еще и аллегорическое значение, близкое к тому, с каким мы сталкиваемся в картинах типа «суета сует». Часы на столе, покоробившиеся переплеты книг, остатки пищи и падающие с веток на стол сочные спелые ягоды винограда — все это аллюзии бренности всего земного, призывающие зрителей подумать о спасении своей души.

Глава III

ТОНАЛЬНЫЙ ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII века. ПИТЕР КЛАС, ВИЛЛЕМ КЛАС ХЕДА И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Первыми самобытными видами голландского тонального натюрморта, лишенными прямой ориентации на фламандские образцы, стали так называемые «завтраки» и «курительные трубки», появившиеся сначала в Харлеме — городе, где работал Франс Халс, который, по словам Б. Р. Виппера, «открыл совершенно новые возможности для живописи вещей, — не только в смысле создания тонального созвучия между предметами и погружения их в свето-воздушную среду, но и в смысле естественности, жизненности их положений, умения улавливать их особенности, характеризующие человека».[1] В это время тональное направление уже зарекомендовало себя в голландской пейзажной живописи благодаря деятельности Яна Порселлиса, Яна ван Гойена, Саломона ван Рёйсдала и их последователей,[2] а в бытовой — таких мастеров, как Адриан ван Остаде, Питер Кодде и Адриан Браувер. В их работах предмет растворяется в серо-коричневой дымке, теряя в ней ясность своих очертаний. Причем термин «тональный», этимологически родственный термину «однотонный», на самом деле вовсе не олицетворяет лишь тусклое однообразие. В пределах одного тона голландские мастера использовали множество тонких соотношений и переходов, позволявших им целостно воспроизводить материальность и пластику предметов, освещенных, как правило, рассеянным светом.

Во главе тонального голландского натюрморта стояли два харлемских мастера, вышедшие из круга Франса Халса: Питер Клас и Виллем Клас Хеда.

Питер Клас родился в Бургштайнфурте в графстве Бентхейм в 1597/1598 г. Найденные А. ван дер Виллигеном документы позволили установить, что 21 мая 1617 г. Клас женился, через год у него родилась дочь Генриетта, а в 1620 г. появился на свет его сын Клас — будущий знаменитый пейзажист Клас Берхем.[3] В 1650-х годах, уже став известным мастером, Питер Клас вернулся на родину и поступил придворным художником на службу к владельцам замка Бентхейм. Изображение этого замка, куда не раз приезжал Клас Берхем вместе со своим другом Якобом ван Рёйсдалом, можно увидеть в двух одноименных картинах этих мастеров, находящихся в собрании Дрезденской картинной галереи. Умер Питер Клас 1 января 1661 г. Арнольд Хаубракен в своей книге, говоря о Берхеме, сообщает, что последний был «сыном Класа из Харлема, писавшим вначале картины с рыбами, а позднее — маленькие работы, в которых он изображал стол с различными сладостями, разложенными на серебряных блюдах или в фарфоровых мисках».[4]

Эти первые натюрморты Питера Класа с изображением рыб, о которых упоминает Хаубракен, не дошли до наших дней, и самые ранние из его сохранившихся картин относятся к 1621–1627 гг.: «Фрукты на столе» (1621, Англия, частное собрание), «Сервированный стол» (ранее в Амстердаме, Собрание Паула Кассирера), «Завтрак с ежевичным пирогом» (Чикаго, Иллинойс, США, Художественный институт), «Натюрморт

с наутилусом и индюшкой» (1627, Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт с рёмером и серебряной таццой» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея). Все они написаны еще в традициях «накрытых столов». Об этом говорят их следующие особенности: высокая точка зрения на предметы сервировки, пестрота колорита и обособленная расстановка вещей на свежевыглаженной дорожке, постеленной поперек стола. В то же время в этих картинах чувствуется уже иной подход к постановке натюрморта, заметно, что художник пытается выработать свой собственный стиль. В композицию этих работ внесена заметная асимметрия, изысканная роскошь и импозантность сервировки (серебряный кувшин с длинным носиком, бокал наутилус, изготовленный из оправленной в золото морской раковины, кружевная кайма столовой дорожки) сочетаются здесь с почти нарочитой небрежностью (на носик кувшина надета рюмка, тарелки и нож почти падают с края стола). Особо среди предметов натюрмортной группы подчеркнуто положение кувшина с длинным носиком, отражающего на своих полированных боках не только близлежащие яства, но и окно, находящееся, по-видимому, слева, выше стола. По праву эти ранние работы Класа могут считаться предтечами последующих «роскошных» натюрмортов второй половины XVII века.

И все же «роскошный» натюрморт не стал ключевым в эволюции творчества художника, увлекшегося непритязательными композициями «трубок на столе» и «завтраков». Толчком к разработке первой из этих тем стало появившееся в то время в Голландии увлечение курением длинных глиняных курительных трубок. Уже в 1617 г. в Гауде, а позднее и в Роттердаме, возникли мастерские по изготовлению глиняных курительных трубок, и ведущей из них была мастерская Виллема Барнелтса (Барентса, как он себя сам называл). Глиняные трубки с маркой этой мастерской, в виде увенчанной короной розы, расходились по всей Европе. Изготавливались в Гауде для широких слоев курильщиков (солдат, крестьян, матросов и студентов) и менее престижные трубки, на производстве которых уже к 1660 г. было занято около 500 ремесленников. У заядлых курильщиков ценился не столько внешний вид самой трубки, сколько длина ее мундштука, доходившая иногда до 28 английских дюймов (английский дюйм 2,51 см).

Почти сразу же после своего появления мода на курение нашла отражение в искусстве и литературе Голландии. Якоб Катс в полном добродушной наблюдательности и юмора стихотворении «О табаке», говоря от лица курильщика, писал:

И сало, и бекон, и вырезку говяжью
Я обозвать решусь дурманящею блажью.
Иное блюдо есть, и я им сыт вполне:
В кисете, в рукаве — оно всегда при мне.
На пир я пригласить готов любого парня,
Мой рот и мой язык — суть повар и поварня,
Жестянка с табаком — нет лучшей кладовой,
Запасов к трапезе достанет мне с лихвой.
Табачного листа — жаркого! — алчут губы,
А две моих ноздри — как дымовые трубы!
Дым — это выпивка, она хмельней вина,
Веселие мое я в ней найду сполна!
Мне даже не нужна за трапезой салфетка —
Такую благодать увидеть можно редко.
Что ж, позавидуйте! Я благостен и рад,
Имея минимум финансовых затрат.[5]

В отличие от обрисованного с явным сочувствием приверженца табака образ любителя «зеленого змия» у Катса весьма непривлекателен. В стихотворении «О вине» можно прочесть следующие строки:

... Воздействие твое стремительно и грозно,
Различных ты людей преображаешь розно:
Один, испив тебя, — ленивая овца,
Макаке стал другой подобен до конца.
Он будет пить — пускай ему брести далеко, —
Затем болтать начнет, как скверная сорока,
Чтоб в образе свиньи позор принять сполна.
О юность нежная, взгляни на власть вина![6]

И удовольствие от курения и пития прекрасного вина, и наслаждение от звуков музыки, даже счастье в любви — всего лишь миражи, которые исчезают с боем часов. Выдающийся юрист, государственный деятель и поэт Гуго Гроций (1583–1645) писал в своей эпиграмме «Будильник»:

Снится тебе, что всласть в объятиях милой вздыхаешь —
Скрежет гирек и звон руки ее разомкнут.[7]

Подобную интерпретацию темы «суеты сует» можно видеть и у Класа. Так, в свои одноименные натюрморты «Суета сует» (1625, Харлем, Музей Франса Халса; 1628, Нью-Йорк, Музей Метрополитен; Нюрнберг, Германский национальный музей; 1630, Сальтшёбаден, Швеция, Собрание Давида Хульмарка; Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур; Мюнхен, Галерея Юлиуса Бёлера), «Натюрморт со свечой и рёмером» (1627, Гаага, Морицхейс), «Натюрморт с кубком наутилус и опрокинутым рёмером» (1636, Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия), «Натюрморт с черепом, опрокинутым рёмером и часами» (Вена, Музей истории искусств) художник вводит такие символы «суеты сует» и бренности, как сорванный цветок (символ любовных утех), ставшую кубком оправленную в серебро раковину наутилуса (внешняя оболочка ушедшей жизни), перевернутую рюмку, пепельницу, неумолимо отстукивающие время часы, догорающую свечу, неровное колебание язычка пламени, который олицетворяет причуды и прихоти сердца, и — череп. Внешний блеск и демонстративная импозантность, свойственные мюнстерской картине, где в центре натюрмортной группы помещены тяжелая золотая цепь и кубок наутилус, серебряная оправа которого была изготовлена в 1596 г. Яном Якобсом ван Ройестейном (ныне в Музее искусств г. Толедо, США, штат Огайо), практически отсутствуют у мастера в его других натюрмортах этого типа — вместо парадной инсценировки художник пытается показать в них мир вещей во всей его непризентабельной естественности.

Постепенно одним из главных символов «суеты сует» в произведениях Класа становится глиняная курительная трубка — часто встречающийся мотив голландской поэзии того времени.

Как видно, бытие сродни куренью трубки,
И в чем различие — мне, право, невдомек:
Одно — лишь ветерок, другое — лишь дымок, —

писал, например, Виллем Годсхалк ван Фоккенброх (1630–1674?) в стихотворении «Spes mea fumus est» («Моя надежда — это дым»).[8] А если учесть, что курительными трубками пользовались и для выдувания мыльных пузырей, то глиняная курительная трубка у Класа еще и знак популярной в его время темы «Homo bulla» (человек — мыльный пузырь). Часто рядом с трубкой художник помещает рюмку вина, стакан пива, в сопровождении еще одного знака «суеты сует» — колоды игральных карт. Наиболее известные картины Класа с изображением глиняных трубок — «Натюрморт с рёмером, трубками и жаровней» (1633, ранее в Дирене, Нидерланды, Собрание Д. Катза), «Трубки и жаровня» (1636, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Натюрморт со стаканом пива,

трубкой, жаровней и колодой карт» (1636, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса), «Натюрморт с рёмером, трубкой, жаровней и табакеркой» (1642, ранее в Гааге, Собрание Х. Схнейдера), «Натюрморт с металлическим кувшином, высоким мерным бокалом с пивом, жаровней и пучком соломинок» (1645, Амстердам, Антиквариат братьев Дау).

Натюрмортные постановки этих картин составлены Класом очень тщательно из небольшого количества предметов: пучок соломинок, одна-две глиняные трубки, глиняная плошка с тлеющим углем, табакерка, кувшин, рёмер с вином (или стакан с пенистым пивом) и развернутый кулек с перцем на латунной тарелке, — размещены по поверхности стола, наполовину застеленного черной скатертью. И в тиссеновском, и в эрмитажном натюрмортах мы встречаем почти тот же набор предметов. И хотя здесь численно уменьшилось количество курительных трубок и исчезла черная скатерть, зато на столе появились опрокинутая на бок рюмка и колода игральных карт. Контраст вертикальных (кувшина и стакана) и горизонтальных силуэтов (курительных трубок и соломинок в пучке) определяет основу композиционной структуры этих двух картин Класа. Располагая предметы в трех планах, художник тем самым подчеркивает объемность пространственного построения. Атмосфера домашней теплоты и тихого уюта создается в этих картинах мерцанием углей жаровни, мягким приглушенным поблескиванием латунной тарелки и стекла стакана и рёмера. В натюрмортах с курительными трубками мастер сумел передать мироощущение конкретного человека, его жизненного уклада и даже его настроение.

Иногда художник совмещал в одной композиции два варианта темы «суета сует» — «музыкальных инструментов и завтраков» и «курительных трубок и завтраков», например, в таких картинах, как «Натюрморт с музыкальными инструментами, часами, жаровней, белым хлебом и пирогом с ежевикой» (1623, Париж, Лувр), «Натюрморт с рёмером, курительными трубками, жаровней, пучком соломинок, селедкой, устрицами и булочкой» (1624, Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт» (Гаага, Морицхейс), «Натюрморт с рёмером, лимонами, трубкой и жаровней» (Гётеборг, Собрание Кристиана Фаербера), «Натюрморт с селедкой, сыром, трубкой, табакеркой, жаровней и пучком соломинок» (ранее в Хемстеде, Собрание Хеса), «Натюрморт с глиняным кувшином, булочкой, рёмером с вином, стаканом с пивом, трубкой и жаровней» (1646, Прага, Национальная галерея). Но постепенно тема «завтраков» стала определяющей в творчестве Класа.

Наиболее ранний из таких натюрмортов «Завтрак» (1623, ранее в Варшаве, Собрание Л. Брындза-Нацкого) и композиционно очень близкий к нему «Натюрморт с рёмером» (Шверин, Государственный музей) еще сохраняют упорядоченную расстановку предметов, унаследованную от уже ставших к тому времени архаичными «накрытых столов». Однако в созданном в конце 1620-х годов «Натюрморте» (1628, Англия, частное собрание) художник показывает опрокинутый на стол металлический кувшин (причем в очень сложном трехчетвертном развороте), смятую скатерть и сползающую с тарелки на стол полуголовку сыра. Столь же разнообразен и набор предметов этих «завтраков». Если в таких картинах, как «Натюрморт с рёмером, селедкой и булочкой» (1632, ранее в Дортмунде, Собрание Беккера), «Натюрморт с бокалом пива, булочкой и селедкой» (1636, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена) и одноименных картинах «Завтрак» (1644, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; 1645, Харлем, Музей Франса Халса; 1646, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; Кассель, Картинная галерея), художник демонстрирует тип сервировки стола, не отличающийся обилием снеди, то в «Завтраке с ежевичным пирогом» (Будапешт, Музей изобразительных искусств) и в «Натюрморте с рёмером и серебря-

ной таццой» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея) мы встречаемся уже с дорогой серебряной посудой и более изысканным подбором блюд.

Стремясь монументализировать ведущий предмет натюрмортной группы — рёмер, Клас иногда прибегает к вертикальному формату, располагая другие предметы сервировки сбоку от него вдоль края стола, а сам рёмер — вдоль вертикальной кромки. Благодаря этому зритель непроизвольно начинает «читать» композицию от этого вертикального акцента, что видно на примерах «Завтрака с рыбой» (1648, Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур) и «Натюрморта с рёмером, крабом и устрицами» (1651, Бамберг, Государственная галерея в Новой резиденции).

Иногда эту же роль вертикальной доминанты наряду с рёмером исполняет и высокий мерный бокал с пивом, как это демонстрирует «Завтрак с ежевичным пирогом» (1649, Лондон, Национальная галерея).

Развивая найденную ранее композиционную схему с основной вертикальной доминантой в таких работах, как «Завтрак с ветчиной» (1643, Брюссель, Королевский музей изящных искусств; 1647, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Завтрак с крабом» (1645, Харлем, Музей Франса Халса; 1648, Амстердам, Собрание Х. Ветзлара; 1650, Дюссельдорф, Картинная галерея), «Завтрак» (1647, Павловск, Музей художественного убранства русских дворцов XVIII-XIX вв.) и «Завтрак с рыбой» (1647, Амстердам, Рейксмюсеум), художник окончательно отказывается от симметрии в расположении предметов. Пространство в этих картинах строится предметными планами разной светосилы, поражающими тонкостью светотеневых градаций. Колорит выдержан в желтоватых тонах, а роль неярких цветовых акцентов выполняют золотистая корочка булочки, бархатистая кожура спелых персиков и сочный розоватый разрез ветчины.

Используя эту же композиционную схему в «Завтраке» (Воронеж, Областной музей изобразительного искусства), Клас наполняет ее новым художественным содержанием, что достигается благодаря четкой конструктивности построения, ясной определенности форм и живому взаимодействию всех элементов натюрмортной группы. Долгое время эту картину приписывали кисти Корнелиса Пуленбурга (1586–1667).[9] В истории голландского искусства трудно найти более отличающихся друг от друга художников, чем Пуленбург и Клас, принадлежащих к двум различным направлениям голландской живописи — национальному и итальянизирующему. Если первый из мастеров, по словам Арнольда Хаубракена, прославился изображением «нагих фигур... выработал собственную манеру, непрестанно упражняясь на природе... любовно зарисовывая старые руины, естественные пейзажи, нежные и светлые дали»,[10] то второй писал исключительно натюрморты. Ошибочная атрибуция этой картины была, очевидно, основана на неправильной расшифровке помещенной на лезвии ножа монограммы художника — «Р. С.», прочитанной в обратном порядке, как «С. Р.», что идентично буквам монограммы Корнелиса Пуленбурга. К тому же следует отметить, что инициалы Класа совпадают еще с инициалами таких известных натюрмортистов, как Клара Петерс и Кристоффел Пирсон (1631–1714), специализировавшихся в области так называемого иллюзионистского натюрморта с охотничьими трофеями. Сравнение монограммы воронежской картины с подписями других известных натюрмортов Класа выявляет их полную идентичность. Выбор предметов воронежского «Завтрака» и живописная манера также типичны для Класа. Предметов сравнительно немного, и они расположены в углу стола, асимметрично группируясь вокруг рёмера, являющегося основной вертикалью композиции. Объединенные единой красочной гаммой, оживленные бликами света и его отражениями на стекле и металле, все вещи в воронежском натюрморте нераз-

рывно связаны гармоничным соотношением линий и форм. Так, например, овальные контуры оловянных тарелок, стоящие поодаль друг от друга, соединены овальной же (в перспективном сокращении) ножкой упавшего рёмера, а к этой цепочке овалов присоединяются и контуры ножки следующего рёмера. Центр композиции смещен вправо, прямо на этот рёмер, и выпуклая поверхность бокала эффектно подчеркнута бликами света.

В становлении Класа-художника ведущую роль сыграли его поиски максимального разнообразия композиционных решений. Все, что кажется с первого взгляда случайным и ненужным, в постановке оказывается в органичном композиционном сплаве. Многие вещи в таких его поздних работах, как «Завтрак с ежевичным пирогом» (1647, Будапешт, Музей изобразительных искусств) двух одноименных картинах «Натюрморт с рёмером и опрокинутой серебряной таццой» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея; Амстердам, Рейксмюсеум). «Опрокинутый кувшин и другие предметы на скатерти» (С.-Петербург, Государственной Эрмитаж), «Завтрак с ветчиной и фруктами» (1650, частное собрание) и «Завтрак с рыбой» (1653, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), — толпятся, закрывают одна другую или опрокидываются, перекликаются друг с другом своими силуэтами и красками. Бросается в глаза и еще одна особенность поздних натюрмортов Класа — колорит картин старого мастера больше не приглушает цветовых оттенков, а объединяет их тончайшими нюансами красочных рефлексов, бликов и теней на складках скатерти и блестящей поверхности металлической и стеклянной посуды. Эти работы относятся к лучшим достижениям голландского натюрморта эпохи расцвета.

Сходный с Класом путь художественного развития претерпевает и **Виллем Клас Хеда** — второй знаменитый мастер монохромных «завтраков», чрезвычайно близкий ему по своим творческим устремлениям и методу.

Родился Хеда в Харлеме в 1594 г. В 1631 г. он стал членом гильдии св. Луки, а в 1637 г. — комиссаром, а затем и председателем гильдии. Умер художник в Харлеме в 1680/1682 г. Живопись самой ранней его известной картины — «Суета сует» (1621, Гаага, Музей Бредиуса) — во многом предвещает живописные достижения его более поздних работ, где все предметы передаются с тонким пониманием фактуры материала, и в чисто композиционном смысле уже в этом натюрморте видна рука будущего знаменитого мастера. Он прекрасно справляется с изображением в ракурсе прислоненного к черепу сосуда, подчеркивает выпуклость поверхности лобных костей самого черепа, умело располагает по диагонали картины все предметы натюрмортной группы. Основной связующей нитью, как и во многих более поздних работах Хеды, служит свет, являющийся ключом к поэтическому восприятию картины. Луч света, пробегая по глиняной курительной трубке, развернутому пакетику с перцем, тулову перевернутого рёмера, растекается по поверхности черепа, указывая тем самым на причинную связь между курением и утратой здоровья, а может, и самой жизни. Гораздо шире становится пространственный охват в картинах Хеды, написанных в десятилетие от конца 1620-х до конца 1630-х годов: «Завтрак с рыбой» (1629, Гаага, Морицхейс), «Рёмер с серебряной вазой и лимоном» (1630, ранее в Дортмунде, Собрание Беккера), «Завтрак с ежевичным пирогом» (1631, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров; 1633, Харлем, Музей Франса Халса), «Натюрморт с устрицами, рёмером и опрокинутой серебряной таццой» (1634, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Натюрморт с пас-бокалом, металлическим кувшином с длинным носиком, рёмером и опрокинутой серебряной таццей» (1634, Мюнхен, Старая пинакотека), «Натюрморт с рёмером, серебряной пивной кружкой и опрокинутой серебряной таццой» (1634, Амстердам, Рейксмюсеум),

«Натюрморт с рёмером, опрокинутой серебряной таццой и разбитой рюмкой» (1634, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Натюрморт с кувшином с длинным носиком, рёмером, китайским фарфоровым блюдом, булочкой и тарелкой с устрицами» (Карлсруэ, Кунстхалле), «Завтрак с ежевичным пирогом на фоне паркового пейзажа» (Гент, Музей изящных искусств), «Завтрак с ветчиной» (1635, Мюнхен, Старая пинакотека; 1635, Вена, частное собрание; Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд), «Завтрак с ежевичным пирогом» (1637, Париж, Лувр), «Завтрак с ветчиной» (Филадельфия, Музей искусств).

Художник расставляет предметы уже не по диагонали, а по всей площади стола. При этом многие из предметов «натюрмортной группы» олицетворяют «суету сует»: часы, разбитый бокал, кости от копченостей и раковины устриц. Все эти произведения — типичные образцы монохромных «завтраков». В каждом из них стол с посудой и снедью написан в серых, оливковых и зеленых тонах, цветовыми акцентами же здесь служат кожура лимона и корочка пирога с ежевикой.

Начиная с 1630-х годов Хеда все чаще обращается к вертикальному формату, появившемуся, кстати, и в поздних работах Класа. Первыми опытами в этом направлении стали две маленькие картинки: «Натюрморт с рёмером и оловянной тарелкой» (1630, Вассенар, частное собрание) и, вероятно, исполненный в том же году «Натюрморт с рёмером и опрокинутой серебряной таццой» (Англия, частное собрание). За ними последовали «Завтрак» (1634, Вена, Музей истории искусств), «Завтрак с ветчиной» (ранее в Амстердаме, Собрание В. Й. Р. Дресманна), «Натюрморт с серебряным сосудом» (1638, Гамбург, Кунстхалле), «Натюрморт с фарфоровой, серебряной, стеклянной и оловянной посудой» (1638, ранее в Дортмунде, Собрание Беккера). Несмотря на небольшие размеры картин, все они производят монументальное впечатление, определяемое в значительной мере как выбором точки зрения (снизу вверх), так и вертикального формата, создающего устремленность композиционной массы по вертикали. В более поздних произведениях, исполненных в 1640–1660-е годы, Хеда начинает отходить от темы «завтраков» в сторону роскошного натюрморта. В таких работах, как «Завтрак» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Завтрак с крабом» (1648, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Ветчина и серебряная посуда» (1649, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Наутилус, устрицы и опрокинутая серебряная тацца» (1649, Шверин, Государственный музей), «Завтрак с ветчиной» (1651, Вена, Галерея Лихтенштейн; 1656, Вена, Музей истории искусств; 1656, Хьюстон, штат Техас, Музей изящных искусств), «Завтрак с ежевичным пирогом» (1665, ранее в Брюсселе, Собрание Дель Монте) — художник делает композицию более уравновешенной, как по соотношению красочных масс, так и тональных пятен, ослабляя тем самым линейную геометричность ее построения. В отличие от своих ранних работ Хеда теперь не только тщательно строит пластическую форму предметов, но и акцентирует фактуру вещей, игру бликов и теней. Нельзя не залюбоваться удивительной отточенностью и завершенностью каждой детали, благодаря которым любой предмет сервировки становится самостоятельным персонажем картины, повествуя о занятиях его хозяина, его социальном и имущественном положении. Сказанное вовсе не означает, что акцент на индивидуальной красоте вещей, волшебная игра света на их поверхности, богатство фактуры и материала, раскрытие глубины и движения пространства с помощью светотени характерны только для работ Хеды вертикального формата. В таких его произведениях с горизонтальным форматом, как «Завтрак с ежевичным пирогом» (Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса), «Завтрак с ветчиной» (1635, Вена, частное собрание), «Завтрак с ежевичным пирогом» (1637, Париж, Лувр; Харлем, Музей

Франса Халса), «Завтрак» (1637, Антверпен, Музей Майера ван ден Берга), «Завтрак с устрицами» (1637, Лондон, Галерея Юджина Слаттера), «Завтрак с ветчиной» (1639, Дирен, Собрание Д. Катза), «Натюрморт с опрокинутым бокалом наутилус» (1641, Варшава, Национальный музей), «Натюрморт с рёмером и опрокинутой серебряной тацой» (1642, Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт с опрокинутым кувшином» (1645, Стокгольм, Музей Халльвюл; Филадельфия, Музей искусств), «Завтрак с ветчиной» (1646, Шверин, Государственный музей), «Завтрак с кубком наутилус» (1649, Шверин, Государственный музей), «Натюрморт» (1651, Вадуц, Собрание кн. Лихтенштейна), «Завтрак» (1652, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), — натюрмортные группы представлены в полнокровной целостности и богатстве возникающих в них светотеневых и колористических отношений. Белая, свисающая с края стола скатерть является здесь первым звеном восприятия произведения. Подчиняясь ритмическому строю композиции, постепенно зритель переходит к рассмотрению горизонтально положенных предметов: оловянных тарелок, ножа с наборной ручкой и опрокинутого кувшина. Ритмический поток, которым объединены все эти предметы, мягко подводит взгляд к вертикальной доминанте композиции: венецианскому стеклянному бокалу или металлическому кувшину, часто стоящих справа или слева от оси симметрии картины. Чтобы подчеркнуть композиционную значимость этой доминанты, Хеда часто размещает рядом предметы «пониже»: серебряную солонку, бокал с остатками вина, пустой стеклянный кувшин с носиком и ручкой. Причем, чтобы сделать незаметным смещение композиционного центра в сторону от центральной оси, Хеда, как и Клас в своих картинах, уравновешивает его предметами, контрастными по цвету. Так, холодному блеску кувшина противостоит розово-красный срез окорока ветчины, а зелено-серому рёмеру с остатками вина — золотистая корочка пирога с ежевикой. Все в этих натюрмортах указывает на окончание трапезы: смятая салфетка, обглоданные кости, наполовину съеденный пирог с ежевикой, остатки вина в венецианском бокале с конической чашей и в стеклянном кувшине, пустые устричные раковины, опрокинутый металлический кувшин, упавшая тацца. Причем беспорядок при внимательном рассмотрении оказывается нарочито продуманным, аллюзией на бренность всего земного. Стремление мастера передать в натюрмортной постановке максимум изобразительной информации несомненно основывалось на его уверенности в наличии у зрителя культуры ассоциативного созерцания.

Созданный Класом и Хедой тип монохромного «завтрака» получил широкое распространение в живописи Голландии 1630–1640-х годов. Он имел последователей не только в Харлеме, но и в ряде других голландских городов.

В Харлеме одним из самых известных таких мастеров был **Франхойс Элаут**. Обнаружив в харлемских документах запись о его крещении, Ван дер Виллиген тем самым установил год его рождения — 1596.[11] Умер Элаут в 1641 г. Историограф города Харлема — Самюэл Ампзинг поместил в своей книге следующее четверостишие о работах этого живописца:

> Нет ничего удивительнее и прекраснее того,
> Что создавал в своих картинах завтраков Франс Элаут.
> Он достигал в них такого совершенства,
> Что они выглядели сценами, взятыми прямо из жизни.[12]

Правда, несмотря на всю прижизненную славу, работ художника почти не сохранилось. В двух же его известных натюрмортах — «Завтрак» (1628, Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал) и «Десерт» (ранее в Амстердаме, Фонд П. и Н. Де Бур) — мы встречаем те же самые предметы и почти в тех же ракурсах, что и в картинах Класа:

наполовину наполненный вином рёмер, лежащий на боку беркемайер, оловянные тарелки с лимонами и маслинами. Однако манера живописного письма обладает здесь той широтой и свободой, какие у Класа появляются лишь в поздних произведениях. По мнению Лауренса Бола, кисти Элаута принадлежит и «Натюрморт» (Варшава, Национальный музей), приписываемый до недавнего времени Кристоффелу Пирсону.[13] В пользу такой версии говорит не только композиционное сходство варшавской картины с работами Элаута, но и резкое отличие ее от работ Кристоффела Пирсона — художника, относящегося к числу мастеров следующего поколения.

Но особенно много последователей было у Хеды, имевшего и непосредственных учеников, среди которых были работавшие уже в 1642 г. в его мастерской его сын Геррит Виллемс Хеда и имевший прозвище «Немой» Мартен Булема.

Первый из них — **Геррит Хеда** — родился, по-видимому, в Харлеме в 1620 г., а умер там же в 1702 г. Художник подписывал свои работы так же, как и его отец, без инициалов, полной подписью: «Heda». Реже встречаются подписи, несущие помимо фамилии мастера и уточняющие слова: «Gerrit Heda» (Геррит Хеда) или «Jonge HEDA» (Хеда младший).

Самый ранний «Натюрморт» (1642, Амстердам, Рейксмюсеум) Геррита Хеды, имеющий полную подпись мастера: «Jonge HEDA», стал отправной точкой для атрибуционных исследований, в результате которых авторство Геррита Хеды получили следующие картины: «Завтрак» (1640, Гаага, Морицхейс), «Натюрморт с кубком наутилус» (1644, Амстердам, Антиквариат братьев Дау), «Натюрморт с опрокинутым кувшином» (1644, Вустер, США, штат Массачусетс, Художественный музей), «Завтрак с ветчиной» (1644, Мюнхен, Старая пинакотека), «Завтрак с крабом» (1647, Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур) и «Завтрак с ветчиной» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея).

Нам удалось пополнить этот ряд произведений Геррита Хеды еще одной его первоклассной работой. Вплоть до настоящего времени датированный 1664 г., «Натюрморт» из Национального музея Кубы в Гаване считался работой Виллема Класа Хеды и под именем этого мастера был опубликован в 1978 г. в альбоме этого музея.[14] Если гаагская картина была исполнена, когда художнику было всего двадцать два года, то натюрморт из Гаваны был написан Герритом Хедой почти четверть века спустя, во всеоружии его мастерства живописца. Сравнение натюрмортных постановок «Завтрака» из Морицхейса, «Натюрморта с кубком наутилус» из Антиквариата братьев Дау и доски из Национального музея Кубы сразу же обнаруживает общность их основного мотива. Во всех этих картинах предметы сгруппированы вокруг одного и того же предмета — кубка наутилус, раковина которого имеет позолоченную оправу, ножка выполнена в виде фигурки тритона, а крышку венчает аллегорическое изображение ветра. Рядом с этим кубком в гаванском натюрморте поставлены рёмер, блюдо из делфтского фаянса с румяным яблоком и позолоченная серебряная солонка. А вдоль кромки стола разложены опрокинутая рюмка, кулек с перцем, нож с наборной ручкой и лимон с наполовину очищенной кожурой, золотистая спираль которой эффектно выделяется на ярко-красном фоне персидского (афганского?) ковра. Мастер и зрителя втягивает в увлекательнейшую игру сопоставления вещей по их фактуре, заставляя любоваться совершенством созданных природой плавных обводов корпуса раковины наутилуса или источающим сок срезом душистого лимона, как бы принесшего в полумрак комнаты тепло и золотой блеск солнечных лучей.

Сравнение натюрмортных постановок отца и сына подтверждает, что Геррит иногда заимствовал у Виллема Класа Хеды отдельные их мотивы. Так, в картине из Морицхейса мы встречаем стеклянный кувшин, уже знакомый нам по картине Виллема

Класа Хеды из музея Майера ван ден Берга в Антверпене, а точно такой же пас-бокал присутствует на столе в луврском натюрморте Виллема Класа Хеды. Другим общим предметом сервировки в картинах отца и сына является опрокинутый металлический кувшин, занявший даже центральное место в натюрмортной группе картины Геррита Хеды из амстердамского Рейксмюсеума. Однако ни в одном из известных в настоящее время натюрмортов Виллема Класа Хеды мы не увидим на столе того примечательного кубка, что занял центральное положение в постановке гаванской картины.

И, наконец, своеобразное ощущение цвета в пигменте и светосилы в тоне, заставляющие выступать предметы из призрака комнаты и делающие красочную поверхность картины буквально светящейся, осязательная объемность предметов и подчеркнутая вещественность их фактуры — все эти особенности живописного языка Геррита Хеды неопровержимо доказывают его авторство в гаванском натюрморте.

Пространство ранних произведений **Мартена Булемы,** подписывавшего свои картины не только инициалами, но и прозвищем «M. B. de Stomme» («Мартен Булема Немой»), как и в картинах Геррита Хеды, развивается весьма концентрированно вокруг центральной оси, совсем в духе работ его учителя — Виллема Класа Хеды. Это хорошо видно на примере двух ранних работ Мартена Булемы: «Завтрак с ветчиной» (1642, Копенгаген, Государственный музей искусств) и «Натюрморт с кубком наутилус» (Хельсинки, Музей).

Постепенно значение центрального предмета натюрмортной группы ослабевает и само построение группы выглядит почти хаотичным. И в «Завтраке с селедкой» (Амстердам, Антиквариат Я. Гаудстиккера), и в «Натюрморте с пивной кружкой, вяленой рыбой, курительными трубками и жаровней» (Бергамо, Собрание Пьетро Лоренцелли), и в «Завтраке с рыбой» (1644, Брюссель, Королевский музей изящных искусств) уже нет даже подобия упорядоченности сервировки. Все три картины представляют зрителю неприбранные остатки завтрака, только что состоявшегося за столом. Как будто налетевший из окна ветер (а может, и подвыпивший хозяин дома?) скомкал и потянул со стола скатерть, опрокинул на стол рёмер и глиняный кувшин, разметал по столу рыбьи кости и чешую, недоеденные лепешки и скорлупу от грецких орехов.

Достойное осмысление традиции школы Виллема Класа Хеды можно видеть в натюрмортах **Яна Янса ден Эйла,** творческая фигура которого была извлечена из забвения лишь в середине прошлого столетия.[15] Во всяком случае, и Вурцбах, и Бредиус считали удивительным, что в их время не было известно ни одной картины такого значительного мастера, каким был Эйл.[16] Из регистрационной записи о браке Эйла с сестрой художника Яна Янса Трека, составленной 21 марта 1619 г., видно, что уроженцу Амстердама Эйлу в тот момент было полных 23 года, следовательно, год его рождения приходится на временной промежуток в 1595–1596 гг. А из завещания, составленного 22 октября 1639 г., явствует, что Эйл жил в Амстердаме, «в доме, на фронтоне которого было изображение совы» (эйл, как уже указывалось во введении, по-голландски — сова). Благодаря Бредиусу, опубликовавшему все эти документы, была установлена и предположительная дата смерти живописца: между 22 октября 1639 г. и 31 января 1640.[17] Кстати, изображение совы не только украшало фронтон дома художника, но и иногда служило заменой буквенной подписи, как это произошло в «Завтраке у стенной ниши» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), считавшейся, вплоть до монографической публикации Бура, работой Виллема Класа Хеды. Другой натюрморт Эйла с тем же названием «Завтрак у стенной ниши» (Бостон, Музей изобразительных искусств), также ранее считался произведением Виллема Класа Хеды. Композиционно близок к ним и «Завтрак с ветчиной» (Хартфорд, США, штат Коннектикут, Атенеум

Уордсуорта), доминантой предметной группы которого является венецианский бокал. Все три натюрморта не датированы. Однако их сравнение с «Натюрмортом с оловянным кувшином» (1632, Прага, Национальная галерея), «Натюрмортом с оловянным кувшином, опрокинутой серебряной таццой и флёйт-бокалом» (1633, Лондон, частное собрание, ранее Копенгаген, Собрание Нильса Олесена) и «Натюрмортом с пас-бокалом» (1637, Ларен, провинция Гелдерн в Нидерландах, Собрание Р. Г. де Бура) позволяет отнести время их написания к началу 1630-х годов. Сопоставление всех этих картин доказывает, какую эволюцию прошла натюрмортная постановка у Эйла: от сложной, составленной из множества предметов и несущей еще отзвуки «накрытых столов», — к простой пирамидальной группе из трех-четырех вещей. Чаще всего в эту группу входили оловянный кувшин, венецианский бокал, а также нож на оловянной тарелке. Иногда рядом с ножом появлялся лимон, а венецианский бокал все чаще уступал свое место пас-бокалу, ставшему со временем своеобразной визитной карточкой художника. Важная композиционная роль отводилась и металлическому кувшину. Если в «Натюрморте с опрокинутым оловянным кувшином, серебряной таццой и флёйт-бокалом» (Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена) зритель видит лишь донышко и часть тулова лежащего на боку кувшина, то в ряде других случаев — в пражском натюрморте, картинах из собраний Р. Г. де Бура и Нильса Олесена, «Натюрморте с оловянным кувшином и опрокинутым рёмером» (Вена, Галерея Лихтенштейн), «Натюрморте с оловянным кувшином и опрокинутым рёмером и таццой» (Амстердам, Антиквариат Я. Гаудстиккера), — кувшин служит тем центром, вокруг которого группируются остальные предметы. На ручке такого кувшина Эйл часто помещал дату создания картины. Так, например, датированы «Натюрморт с оловянной кружкой» (1632, Прага, Национальная галерея) и картина из собрания Олесена. Еще сложнее отыскать в произведениях Эйла подписи-криптограммы, данные в форме изображения маленькой совы. Таким образом подписаны не только берлинская картина, но и натюрморты Эйла из Роттердама, Ларена и Вены. Причем в этих трех последних случаях изображение ночной птицы в форме отблеска света просматривается на полированном боку (роттердамская и ларенская картины) или крышке (венская доска) оловянного кувшина. Из всех названных здесь натюрмортов Яна Янса ден Эйла лишь в пражском — вплоть до настоящего времени — не могли найти подписи Эйла. Этим, вероятно, объясняется и его атрибуционная судьба, когда его поочередно считали работой Виллема Класа Хеды, Яна Янса Трека и, наконец, Яна Янса ден Эйла.[18] Причина, по которой авторская подпись на пражской картине не была обнаружена ранее, можно объяснить тем, что исследователи искали ее письменную форму, не догадываясь о существовании криптограммы, которая, как нам удалось установить, находится на тулове кувшина, прямо под основанием его ручки, где силуэтное изображение совы мы видим в форме светового блика.

Сходные обстоятельства обусловили и анонимность «Завтрака с крабом» (Новосибирск, Областная картинная галерея).[19] И тут вместо сигнирования своего детища Эйл прибег к криптограмме. Нам удалось обнаружить ее на донышке опрокинутого бокала. Как и в роттердамском, ларенском и пражском натюрмортах помещенное здесь на самом видном месте изображение совы, в силу особенностей психологии человеческого восприятия, оказалось не замеченным исследователями. Горизонтальный формат определенной нами картины и почти симметричная сервировка предметов натюрмортной группы указывают на ее раннее происхождение. Точность рисунка и моделировки, отныне ставшие характерными элементами творческого почерка мастера, соединяются здесь с виртуозной передачей тончайших градаций оттенков цвета. Благодаря этому

контуры теряют свою жесткость, поток света скользит по поверхности каждой из вещей и создает полнейшую иллюзию световоздушной среды.

Характерно, что, судя по имеющимся на картинах Эйла датам, они исполнены в короткий отрезок времени — от 1632 (картина в Пражской Национальной галерее) до 1637 г. (картина в собрании Р. Г. де Бура в Ларене). Не меняя коренным образом ни колористическую систему, основанную на едином главенствующем тоне, ни характера изображаемых предметов, Эйл в этот период пошел дальше своих предшественников Класа и Хеды, сделав окончательный выбор в пользу вертикального формата, и сумел придать своим композициям более централизованный, монументальный характер. Компактная группировка немногих крупных предметов: оловянного кувшина, венецианского бокала и скомканной белой скатерти, тончайшая игра рефлексов на тулове кувшина и в складках скатерти, сочные красочные и световые контрасты и, наконец, простота и четкость композиционного ритма, ставшие основой понимания нового художественного образа, — оказали плодотворное воздействие на живопись Геррита Виллемса Хеды и особенно на искусство шурина Эйла — **Яна Янса Трека.**

Найденные Абрахамом Бредиусом архивные документы свидетельствуют, что уже в 1623 г. Трек, живя в Амстердаме, имел учеников. Следовательно, дата его рождения, если учесть, что ему в таком случае по правилам гильдии должно было быть не менее 18 лет, находится где-то между 1605 и 1606 гг. Умер художник в 1652 г.[20]

В двух своих более ранних работах: «Натюрморт с опрокинутым кувшином» (Берлин, Аукцион Лепке, 1935) и «Завтрак» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) — Трек, так же как и его учитель — Эйл, отдает предпочтение оливково-серой гамме, использует тот же немногочисленный набор вещей, доминантой которого является пас-бокал, а организующим началом — металлический кувшин, и делает эту группу основой натюрмортной композиции. В написанных позднее картинах, таких как «Натюрморт с курительными трубками и глиняным кувшином» (1647, Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт с виноградом, персиками и мушмулой» (Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур), «Натюрморт» (Оттерло, Музей Крёллер — Мюллер), «Натюрморт с оловянным кувшином и двумя чашами из китайского фарфора» (1649, Лондон, Национальная галерея), «Натюрморт с оловянным кувшином, пас-бокалом и чашей из китайского фарфора» (1651, Будапешт, Музей изобразительных искусств), Трек, сохраняя ограниченный набор предметов натюрмортной группы и их выразительную пластическую лепку, компонует и пишет их более изысканно. Оживление общего оливково-серого колорита золотистыми тонами ярко освещенных боков металлического или глиняного кувшина, розовых, желто-коричневых и красных плодов персиков, мушмулы и ягод смородины, а также появление вместо оловянных тарелок дорогих китайских блюд, относящихся к династии Мин, говорит о том, что масштабность и строгость стиля Эйла уже не привлекали позднего Трека, стремившегося к изящной простоте и элегантности.

Еще проще и немногословней, чем у Трека, композиции **Яна Янса ван де Велде** — замечательного мастера малых, интимных натюрмортных постановок. Ян Янс ван де Велде родился в 1619/1620 г. в Харлеме и там же начал свою художественную деятельность, возможно, в мастерской Питера Класа. В 1643 г. Велде уже проживал в Амстердаме, где и умер после 1663 г.

Долгое время считалось, что самый ранний натюрморт Велде — это датированная 1646 г. картина, проданная на аукционе К. Зедельмейера в Париже в 1907 г.[21] Однако опубликованная Ю. И. Кузнецовым еще в 1966 г. картина «Завтрак» (1639, Львов, Картинная галерея) позволяет на целых семь лет отодвинуть эту дату и лучше су-

дить о первоначальном этапе творческой деятельности мастера.[22] Мы знаем, что уже в возрасте 19 лет Велде стал приверженцем демократических традиций ранних мастеров голландского натюрморта. В этой, самой ранней своей датированной картине художник пользуется весьма ограниченным реквизитом в натюрмортной постановке: беркемайер, наполовину наполненный белым вином, ветка винограда, апельсин и два лимона. И все это расставлено вдоль каменной плиты стола, не покрытой скатертью, со сколами по кромке. Естественность и незатейливая простота в расстановке вещей помогают зрителю ощутить незримое присутствие хозяина дома, приготовившего себе этот завтрак. Живя в ранний период своей деятельности в Харлеме, Ян Янс ван де Велде, несомненно под влиянием натюрмортов Питера Класа, пристрастился к изображению длинных курительных трубок, лежащих на столе рядом с сопутствующими им колодой игральных карт, кувшином или стаканом пива. Именно по такой схеме построены натюрмортные группы следующих известных картин Яна Янса ван де Велде: «Натюрморт с курительной трубкой и стаканом с пивом» (1647, Прага, Национальная галерея), «Натюрморт с курительными трубками, жаровней и стаканом с пивом» (1649, ранее в Алмело, провинция Оверэйсел в Нидерландах, Собрание Х. Е. тен Кате), «Натюрморт с курительной трубкой, картами и бокалом с пивом» (1653, Оксфорд, Музей Ашмолин), «Натюрморт с курительными трубками и кувшином» (1656, Будапешт, Музей изобразительных искусств), «Натюрморт с курительной трубкой и рёмером» (Амстердам, Антиквариат братьев Дау), «Натюрморт с курительной трубкой, рёмером и стаканом с пивом» (1658, Амстердам, Рейксмюсеум). Иногда мотивы курительных принадлежностей обнаруживаются в сервировках «малого завтрака» с легким вином, лимонами и устрицами, как это видно на примере «Натюрморта» (1647, Амстердам, Рейксмюсеум). Впечатление интимности и даже известной будничности от «малых завтраков» и «трубок на столе» Яна Янса ван де Велде сохраняется и в другой значительной группе его картин, где, как и в самой ранней его работе, вместо курительных принадлежностей, карт и пива, на столе занимают место стакан белого вина, устрицы и фрукты: «Натюрморт с бокалом вина и грушами» (1656, Гаага, Музей Бредиуса), «Натюрморт с бокалом вина, персиками и сливами» (1657, Харлем, Музей Франса Халса), «Натюрморт с устрицами, лимоном, апельсином и рёмером» (1657, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Натюрморт с рёмером и солонкой» (ранее в Дортмунде, Собрание Беккера), «Натюрморт с рёмером, устрицами и сливами» (Амстердам, Антиквариат братьев Дау), «Завтрак» (1661, Амстердам, Собрание Х. Ветзлара). И в этих картинах, как и в львовском натюрморте, в моделировке предметов, в передаче фактуры отчетливо проступает своеобразие живописного почерка мастера. Там, где он хотел показать прозрачность бокала или влажную свежесть мякоти груш или виноградной кисти, он кладет краску ровным тонким слоем, сквозь который просвечивает серо-зеленый фон стены. В изображении же цитрусовых, где художнику важно было подчеркнуть пластичность формы, краска нанесена частыми торцовыми ударами кисти, иллюзорно представившими пористость кожуры лимонов и апельсинов. По-иному, мелкими желто-зелеными и оранжевыми мазочками передана отполированная до блеска поверхность раковины. Благодаря этим особенностям трактовки фактуры раковины кажутся только что раскрытыми, а плоды лишь секунду назад сорванными с дерева, под оболочкой которых еще недавно пульсировали жизненные соки.

Столь же компактны и в то же время монументальны натюрмортные постановки работавшего в середине XVII века в Амстердаме **Паулуса ван ден Боса** (Амстердам, ок. 1615 — после 1655). Как можно судить по его «Закуске» (1650, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и двум одноименным «Завтракам» (1652, ранее в Копен-

гагене, Собрание Конова; Амстердам, частное собрание), художник сумел преодолеть опасность уклона в сторону «кухонного», либо «роскошного» натюрморта, как бы проскочить, подобно Одиссею между Сциллой и Харибдой, и придать новые силы идущему еще от Класа направлению «малых завтраков», отличавшемуся скромностью подбора предметов, исключительной простотой композиции и скупым монохромным колоритом.

Несколько иначе та же тема «завтраков» разрабатывалась Филипсом Ангелом, Франсиском Гейсбрехтсом и Йозефом де Браем, создавшими особый тип еще более демократичного «крестьянского завтрака», в котором внешний вид стола, непритязательной посуды и простой деревенской пищи отражает индивидуальные вкусы хозяина — человека, живущего трудом своих рук.

Первым, кто обратил внимание на «крестьянские завтраки» **Филипса Ангела,** был Абрахам Бредиус, опубликовавший в 1928 г. статью «Натюрморт Филипса Ангела».[23] В ней он не только представил полную публикацию «Крестьянского завтрака» (ранее в Гааге, Собрание Госсалка), но и впервые привел выдержки из архивных материалов, позволившие систематизировать факты биографии мастера. Теперь мы знаем, что Филипс Ангел родился в 1616 г. в Мидделбурге. В 1639–1643 гг. он жил в Харлеме, а 15 декабря 1643 г. прибыл в Лейден. В 1645 г. он отправился в Батавию, а в 1651 г. — в Персию, где работал для персидского шаха Аббаса. В 1656–1661 г., вернувшись на родину, жил в Мидделбурге. Умер после 1683 г.

Уже в наше время Ян Белостоцкий и Михаил Валицкий опубликовали в своем альбоме «Европейская живопись в польских собраниях» еще одно произведение подобного типа, автором которого, по их мнению, мог быть Филипс Ангел.[24] Когда-то эта картина «Крестьянский завтрак» (Варшава, Национальный музей) находилась в собрании П. Деларова в Петербурге и имела монограмму художника, в настоящее время совсем уже невидимую.

Оба известных «крестьянских завтрака» Ангела — картины, близкие по композиции и по своему строю. Их сближает выбор вертикального формата, простая и компактная группировка крупных предметов, четкий ритм их расстановки. Угол стола в гаагской картине накрыт вышитой цветной, а в варшавской — простой белой скатертью. И в первом, и во втором натюрмортах доминантой является деревянная пивная кружка, вокруг которой располагается нехитрая снедь: булочка, ветчина, раки или, наряду с булкой, селедка и несколько луковиц. Тематически очень близки к этим работам Филипса Ангела и две картины **Франсиска Гейсбрехтса:** «Натюрморт» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Завтрак» (Воронеж, Областной музей изобразительного искусства). Об их авторе известно лишь, что он работал во второй половине XVII века и в 1674 г. вступил в гильдию св. Луки города Лейдена. Как петербургская, так и воронежская картины подписаны слева внизу монограммой: «F.G.». Последняя долгое время считалась работой неизвестного голландского художника XVII века, и лишь опубликованная нами в 1976 г. ее развернутая атрибуция помогла вернуть утраченное ранее имя автора.[25] К сожалению, ни расшифровка монограммы, ни аналогия с очень близкой по составу и расположению предметов эрмитажной картиной не убедили сотрудников Музея изобразительного искусства в Воронеже в достоверности принадлежности этого натюрморта Франсиску Гейсбрехтсу, и в составленном ими альбоме эта картина по-прежнему числится как работа неизвестного «голландского художника XVII века».[26]

И в эрмитажной картине, и в воронежском натюрморте художник разместил на краю стола в тесной группе одни и те же вещи: рыбу, лук, капусту, стеклянную бутылку, плетеную фляжку с вином и глиняный кувшин. Композиции обоих произведений построены так, что ни один из предметов не выделяется по своей значимости. Здесь

не только нет заметного вертикального акцента, как в натюрмортах типа «Завтраков», а наоборот, очертаниями лежащей вдоль передней кромки стола рыбины подчеркнута горизонталь. Отдельные вкрапления теплых тонов глиняного кувшина и луковиц хорошо оттеняют общую холодную матовую гамму красок. Одинаковым в этих картинах является и ритмическое распределение световых пятен, выделяющих формы вещей и привлекающих к ним внимание.

К типу «крестьянских завтраков» близок по подбору предметов и «Натюрморт со стихотворением в похвалу селедке» (1656, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) **Йозефа де Брая** (? — Харлем, 1664). Натюрмортная группа располагается здесь на фоне поставленной «на попа» каменной доски с барочным картушем, завершающим ее верхнюю часть, и с текстом стихотворения Якоба Вестербана «Похвала селедке». Натюрморт ясно намекает на социальную принадлежность этого завтрака, состоявшего из продуктов, считавшихся в то время пищей бедняков: поданной на оловянной тарелке селедки, нарезанного на дольки лука и пива. Если же учесть, что сельдь была обычным блюдом во время поста, а связка из головок лука, обрамляющая нижнюю кромку доски со стихотворением, олицетворяет предостережение от увлечений плотскими утехами, то темой картины Брая можно считать апологию воздержанности.

Еще один, созданный в 1650 г., вариант этой картины находился ранее в Дворце-Музее г. Готы (продана в 1942 г.), другой — ее реплика, датированная 1667 г., хранится в музее Зуермондта-Людвига в г. Ахене. Причем в последнем варианте на странице изображенной на картине раскрытой книги можно прочесть еще одно стихотворение Якоба Вестербана «Купидон».

Глава IV

ГОЛЛАНДСКИЙ «КУХОННЫЙ» НАТЮРМОРТ XVII века. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВИЛЛЕМА КАЛФА И АБРАХАМА БЕЙЕРЕНА

Натюрморты с кухонной посудой, овощами, рыбой и охотничьими трофеями можно считать ответвлениями кухонных и ярмарочных сцен, получивших значительное развитие в нидерландской живописи благодаря деятельности Питера Артсена и племянника его жены Йоахима Бёккелара. «Он стал писать кухни со всякого рода посудой и припасами», — так охарактеризовал Карел ван Мандер творчество молодого Артсена. Такая же специализация была свойственна, по его словам, и Бёккелару, который «по большей части писал внутренние виды кухонь».[1] Появление на картинах этих двух художников всевозможной металлической посуды объясняется ее широким распространением и доступностью для нидерландского бюргера. Центром ее производства еще в XVII веке был бургундский город Динан (ныне — в Бельгии, провинция Намюр), а позднее города южной Фландрии. Многие формы предметов из желтой меди или латуни, например кувшины, отлитые в то время, настолько мало изменились и через столетие, что мы вновь находим их в картинах Артсена и Бёккелара, а еще через полвека в натюрмортах Класа, Хеды, Эйла и Велде. Приезжавшие в Голландию в XVII веке путешественники отмечали типичный вид голландской кухни, в которой посуда, помимо непосредственно функциональной, играла и чисто эстетическую роль. «Они (голландцы. — *Ю. Т.*) лучше согласятся умереть с голоду под ослепительным блеском своих кастрюль и тарелок, нежели начать готовить даже весьма непритязательные блюда, которые шли бы в противовес их принципу бережного обращения с вещами. С гордостью они демонстрировали мне свою чистую кухню, которая была так же чиста и холодна за два часа до обеда, как и столько же времени спустя», — отмечал путешественник князь Пьер Сартр.[2] Начищенная до блеска металлическая посуда придавала голландской кухне чуть ли не музейный вид. Кухонный стол был, как правило, большой, столовая доска, чаще всего мраморная, также была украшением кухни. Неподалеку ставился застекленный кухонный шкаф для припасов, а рядом — другой шкаф, выполнявший роль современного серванта, в котором держали чистые скатерти и столовые приборы. Там же в кухне рядом с печью помещались горшок с тлеющими углями и сундук с торфом. В богатых домах уже в XVII столетии был свой, индивидуальный водопровод. В кухне зажиточного бюргера стояла медная раковина, а вода подавалась из колодца с помощью бронзового насоса. В домах же бедняков колодец находился непосредственно за стеной кухни, во дворе. Такое устройство колодца, рядом с домом, помогало регулировать уровень находящихся под верхними слоями почвы так называемых подпочвенных вод и тем самым избежать излишней сырости в комнатах. Самым популярным, а часто и основным обеденным блюдом у голландцев был так называемый хутсепот — мясо, тушеное с картофелем, морковью и луком. Варили

хутсепот как из мелко нарезанной баранины, так и из говядины, добавляя к перечисленным овощам пастернак, сушеную сливу, приправляя перед подачей на стол лимонным или апельсиновым соками, уксусом и толченым имбирем. Помимо мяса нередко подавали на стол и рыбные блюда из свежей, соленой и копченой рыбы. Карпы, лещи, пескари продавались даже не поштучно, а десятками. И подлинным символом народной еды была у голландцев селедка, считавшаяся весьма полезной для пищеварения.

> ...Тому, кто с охотой ест соленую селедку,
> Гораздо лучше, чем тому,
> Кто диковинными и роскошными лакомствами
> Жадно набивает себе кишки, —

писал голландский поэт XVII века Якоб Вестербан в стихотворении «Похвала селедке».[3]

Другим любимым блюдом бедняков были яйца. «И одно жареное яйцо — отрада для бедного человека», — гласила старая голландская пословица. И, конечно же, широко доступны простому народу были овощи. Горох, фасоль, тыква, капуста, морковь, репа, брюква, лук и огурцы вместе с молоком входили в рацион ежедневной пищи голландца. У более состоятельных людей на кухонном столе в летне-осенний сезон были цветная капуста, дыни, артишоки и спаржа. Готовили обычно обед на всю неделю, в остальные дни лишь подогревали порции этих приготовленных про запас блюд. Только немногие, очень состоятельные семьи держали кухарку, а во второй половине XVII столетия — и повара-француза.

Фигуры кухарки или самой хозяйки дома, за их повседневной работой, непременно присутствуют во многих кухонных сценах, созданных в Голландии около 1600 г. Правда, роль этих фигур в композиции уже не является основной, как у Артсена и Бёккелара, и главное значение в таких картинах имеет кухонная посуда и принесенные на кухню для приготовления обеда мясо, рыба и овощи. Этим видом натюрмортной живописи активно занимались в то время Питер Корнелис ван Рейк, Корнелис Якобс Делфф и известный мастер живописи «накрытых столов» Флорис ван Схотен.

О первом из этой группы мастеров — **Питере Корнелисе ван Рейке,** родившемся в 1568 г. в Делфте и умершем в 1628 г. в Харлеме, Карел ван Мандер пишет: «Рейк начал учиться рисованию у Якоба Виллемса в Делфте, но после двух месяцев оставил искусство и в течение трех лет принужден был заниматься другими делами. Однако склонность опять толкнула его в объятия искусства, и он поступил в ученье к Губерту Якобсу — известному делфтскому живописцу и портретисту. Здесь Питер в продолжение шести месяцев упражнялся в рисовании и столько же времени употребил на изучение красок и живописи. После того он уехал со своим учителем в Италию, где оставался около пятнадцати лет и успешно работал вместе с разными мастерами, а также много писал как масляными красками, так и в технике фрески... В настоящем 1604 году ему — тридцать шесть лет от роду, и он живет в Харлеме, где также написал несколько прекрасных как больших, так и малых картин, из которых „Внутренность кухни, с притчей о богатом человеке и бедном Лазаре“ находится в госпитале для прокаженных в окрестностях Харлема...»[4] В наши дни местонахождение упоминаемой Мандером картины неизвестно, однако, по-видимому, Рейк обращался к этому сюжету и позднее, как о том можно судить по его большому полотну (198×272 см) «Вид кухни со сценой из притчи о богаче и бедном Лазаре» (Амстердам, Рейксмюсеум), где одежда персонажей позволила исследователям, в частности Лауренсу Болу, датировать эту картину приблизительно 1615 г.[5]

Судя по костюмам действующих лиц, тогда же были созданы еще две картины: «Кухарка» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств) и «Вид кухни с любовной сценой на заднем плане» (Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд). Оба произведения занимают промежуточное место между двумя датированными кухонными интерьерами Рейка: «Видом кухни» (1604, Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха) и «Видом кухни с тушей теленка и рыбой» (1621, Харлем, Музей Франса Халса). Картины Рейка из Амстердама, Хальмстада, Лейпцига и Брауншвейга написаны еще в старых традициях нидерландских «кухонь», и интерес художника к разложенной на кухонном столе снеди — лишь одна из составляющих образа человека — главного действующего лица картины. Иной характер мастер придал своей самой поздней кухонной сцене — харлемской картине, где фигуры, отнесенные на задний план, лишь сопутствуют сочно и свободно написанному кухонному натюрморту.

Начав заниматься у Якоба Виллемса в Делфте, Рейк, вероятно, учился вместе с сыном своего учителя **Корнелисом Якобсом Делффом,** родившемся в Делфте в 1571 г. и умершим в этом же городе в 1643 г. Так же как и Рейка, Корнелиса Якобса Делффа живопись кухонь привлекла возможностью совмещения в одной картине жанровых и натюрмортных мотивов. О том, что это был известный в свое время живописец, пишет в своей книге Карел ван Мандер, говоря, что «Корнелис Якобс жив и теперь; он очень хороший и даровитый мастер».[6] Столь же краткую, но более определенную оценку этому художнику дает Хаубракен: «Корнелис Делфф учился вначале у своего отца, а затем у Корнелиса Корнелиссена Харлемского и был хорошим мастером натюрморта».[7]

Правда, наряду с «Кухонной сценой с мужскими полуфигурами» (Дания, частное собрание), «Кухней» (Харлем, Музей Франса Халса) и единственной ярмарочной сценкой — «Продавец битой птицы» (Амстердам, Рейксмюсеум) в наследии Корнелиса Делффа «чистыми» натюрмортами можно назвать всего две из его известных картин: «Натюрморт с кухонной посудой» (Оксфорд, Музей Ашмолин) и «Натюрморт со снедью и медной посудой» (Страсбург, Музей изящных искусств). Любовное отношение к самым будничным окружающим человека вещам, желание представить зрителю возможность их детального осмотра привели художника к решению избрать повышенную точку зрения и разместить кухонную посуду на первом плане. В оксфордской картине ее изображение занимает почти всю поверхность холста. Более сложная композиционная схема избрана художником в страсбургском натюрморте, где снедь разложена на двух разной высоты деревянных кухонных столах вместе с медными котлом, кастрюлями и сковородой.

Подобная нерасчлененность, жанровая смешанность кухонных сцен позволяла художникам, работавшим в других подвидах натюрмортного жанра, пробовать свои силы и в этой тематике. Так, один из самых замечательных мастеров живописи «накрытых столов» — **Флорис Герритс ван Схотен** (ок. 1590 — после 1655) — писал и кухонные сцены. Такие его картины, как «Уголок кухни» (Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд), «На кухне» (Харлем, Музей Франса Халса) и «Натюрморт» (Тверь, Областная картинная галерея), еще не отмечены печатью дифференциации и в равной мере могут считаться как натюрмортами, так и жанровыми сценами.

В трех других известных работах Схотена: «Кухонная посуда» (Кембридж, Музей Фицуильяма), «Домашняя утварь» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Натюрморт с битыми зайцами» (Севастополь, Художественный музей) — мы встречаемся уже с «чистыми» натюрмортами. Правда, как и в страсбургской картине Корнелиса Якобса Делффа, кухонная посуда является лишь одним из главных, но далеко не

основным мотивом, располагаясь рядом со свиным окороком, рыбой, овощами или битыми зайцами.

Иногда в мотивы кухонного натюрморта вплетаются даже мифологические образы, как это произошло в картине харлемского жанриста **Корнелиса Питерса Беги** (1631/1632–1664) «В кухне» (Бухарест, Национальный музей Румынии), где мы видим фигуру пришедшего в гости к крестьянам сатира.

В своих картинах «приблизились» к тематике кухонного натюрморта работавший в Дордрехте и Гааге жанрист и портретист **Готфрид Схалкен** (1643–1706), автор полной юмора любовной сцены в кладовке, среди бочек с вином и припасов («Проба вина» (Краков, Национальный музей)), и группа проживавших в Роттердаме в 1620–1680-е годы таких мастеров бытового жанра, как братья **Корнелис и Герман Сафтлевены** (1607/1608–1681 и 1609–1685), **Питер де Блот** (1601–1658), **Хендрик Мартенс Сорг** (1611–1670) и **Экберт ван дер Пул** (1621–1664). Если обратиться к картинам: «Вид крестьянской хижины со сценой кормления кур» (1678, ранее в Дрездене, в Картинной галерее, погибла во время второй мировой войны) Корнелиса Сафтлевена, «Внутренний вид крестьянской хижины» (1634, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) Германа Сафтлевена, «Христос в доме Марфы и Марии» (1641, Лиссабон, Национальный музей старого искусства) Питера де Блота, «В кухне» (1643, Варшава, Национальный музей) Хендрика Мартенса Сорга и «Любовная пара в амбаре» (1648, ранее в Дрездене, в Картинной галерее, погибла во время второй мировой войны) Экберта ван дер Пула, можно убедиться в том, что все они представляют синтез бытового крестьянского жанра и кухонного натюрморта. Человеческие фигуры в кухонных сценах названных выше мастеров явно уступают по своему значению аксессуарам, а убедительность, сила, красота и богатство живописи предметной группы делают эти произведения скорее натюрмортами, чем жанровыми картинами. Причем границей этих двух зон в интерьерах братьев Сафтлевенов, Питера де Блота и Экберта ван дер Пула служит опорная балка, поддерживающая крышу, на которую в свою очередь подвешена (или прислонена к ней) крестьянская утварь. Как правило, все вещи в натюрмортной группе размещены более или менее равномерно, в ней нет выступающих на передний план нагромождений.

Близки к работам роттердамских жанристов и натюрморты известного мастера «крестьянских завтраков» — **Филипса Ангела** (1616 — после 1683), демонстрирующие вид зажиточной крестьянской кухни или бюргерской кладовки: «Кухня» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Кладовая» (Ульяновск, Областной художественный музей). Вторая из этих картин, считавшаяся ранее лишь предположительно работой Ангела, как нам удалось установить, имеет внизу слева четкую монограмму мастера из двух наложенных друг на друга букв А и Р.[8]

Иное направление, чем художники, взявшие темой своих работ изображение кухни зажиточного дома с его чистотой и идеальным порядком, избрали мастера, у которых источником эстетического вдохновения стала бедная крестьянская кухня. Натюрмортная группа в их произведениях зачастую соседствует с картиной неприкрытой нищеты: старые покосившиеся стены крестьянской хижины, грубо сложенные печи, перегородки, сколоченные из необструганных досок. Но даже в обстановке откровенной бедности ведущие мастера этого направления — Рейкхалс и Калф — в написанных с необычайно осязательной и подчеркнуто вещественной структурой поверхности собранных в огороде овощей, в ярких красочных акцентах золотистых бликов света, идущих от до блеска начищенной посуды, сумели найти светлые мажорные тона, в которых выражаются широта натуры, беззаботность и оптимизм души крестьянина.

Основные биографические данные о **Рейкхалсе** были найдены Абрахамом Бредиусом и опубликованы им еще в 1917 г. в статье «Художник Франсуа Рейкхалс». В ней же Бредиус впервые расшифровал монограмму, которой были подписаны картины художника и которую Вильгельм фон Боде считал монограммой Франса Халса Младшего.[9] Благодаря основополагающей статье Бредиуса теперь мы знаем, что прадед художника прибыл в Мидделбург из Антверпена в 1589 г., спасаясь от преследования по религиозным мотивам. Сам художник родился в этом городе после 1600 г. В 1633–1634 гг. он состоял членом гильдии св. Луки в Дордрехте, а в 1642–1644 гг. — в Мидделбурге. Умер Рейкхалс в своем родном городе в 1647 г. В самой ранней картине Рейкхалса — «Кухонная посуда» (1628, ранее в Швеции, Собрание Экмана) — уже ясно чувствуются творческие искания мастера, яркий свет оживляет фактуру разнородных по материалу предметов кухонной утвари, собранных в кучу на фоне темной стены, и согревает их теплом золотистых лучей. К раннему периоду деятельности художника относятся и две такие работы: «Внутренний вид крестьянской хижины» (1637, Карлсруэ, Кунстхалле) и «Кухня» (1638, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Рассеянный свет, падающий на предметы через невидимую зрителю, находящуюся вне границ переднего плана распахнутую дверь, чудодейственным образом преображает кухонную утварь и плоды, вливает в них жизненные соки, создавая ту картину «тихой жизни», что навсегда притягивает симпатии зрителей к работам мастера.

Иногда сцена кухонного натюрморта переносилась художником на открытый воздух, как это видно на примере «Фермы» (1637, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). И в этой картине большое значение имеет свет, который заставляет нас любоваться сваленными в кучу кухонной утварью и непритязательными дарами земли.

Самая поздняя картина из «кухонных натюрмортов» Рейкхалса — «Внутренний вид с кухонной посудой» (1641, ранее в Будапеште, Собрание Кашаба) — свидетельствует о блестящем использовании художником возможностей цвета и умении выразить целостность живописного впечатления. Игра золотистых солнечных лучей и теней на поверхности медных кувшинов, мисок и котлов делает натюрморт Рейкхалса одним из прекраснейших произведений этого жанра.

Еще более последовательно, чем Франсуа Рейкхалс, разрабатывал тему кухонного натюрморта **Виллем Калф,** в творческом наследии которого насчитывается около 60 крестьянских интерьеров, и в большинстве из них натюрмортная группа является основой, вокруг которой строится композиция картины. Благодаря исследованиям А. Бредиуса, Х. Э. ван Гелдера, Р. ван Луттервелта и Л. Гризебаха были получены довольно полные биографические сведения о художнике, не известные А. Хаубракену, сообщившему в своей книге лишь одну дату из жизни Калфа — дату его смерти — 31 июля 1693 г.[10]

Родился Виллем Калф в семье зажиточного роттердамского торговца сукном, ставшего членом магистрата за год до рождения Виллема. 3 ноября 1619 состоялось крещение будущего знаменитого художника. После смерти отца, осенью 1625 г., вдова и ее восемь детей переехали из дома на Большой улице, стоявшего напротив ратуши, в более скромный район Львиной гавани, в дом, который был куплен в начале мая 1631 г. Летом 1638 г. скончалась мать Калфа. К этому времени несовершеннолетними были только Виллем и его младший брат, который через несколько лет умер. Так как все старшие дети уже обзавелись своими семьями, в материнском доме уже некому было жить, и в 1639 г. он был продан. Вполне вероятно, что вскоре Калф покинул Роттердам, ибо в 1642 г. в канун праздника св. Женевьевы (т. е. 2 января) в Париже с ним встретился фламандский художник Филипп Флёгелс, как о том сообщил в жизнеопи-

сании своего отца Николас Флёгелс — директор Французской королевской Академии в Риме.[11]

В 1644 г. Калф все еще оставался в Париже. Ему было в это время уже 25 лет, опека над его имуществом, после достижения совершеннолетия, окончилась, и опекуны обратились 27 октября 1644 г. в роттердамскую опекунскую палату с заявлением о вводе Калфа в наследство. В этом документе отсутствие Калфа объясняется его нахождением во Франции. Оставался Калф в Париже и весь следующий год, ибо 21 октября 1645 г. от его имени его опекуны выдали денежную ссуду. Но уже 26 октября 1646 г. Калф вернулся на родину и направил в роттердамскую опекунскую палату заявление о возврате ему ссуды с уплатой 20% годовых. В течение последующих 5 лет никаких известий о Калфе нет и неизвестно, оставался ли он в Роттердаме или вернулся в Париж. Последнее, впрочем, маловероятно, ибо вряд ли Калф стал совершать столь длительную поездку лишь для того, чтобы вступить в свою долю наследства, которую он, кстати, мог получить двумя годами раньше. Скорее всего, художник окончательно покинул Париж в связи с тем, что его кухонные интерьеры уже не имели того успеха, как раньше. 22 октября 1651 г. Калф женился на Корнелии Плувир. Как сказано в документе, в брак вступили «Виллем Янс Калф, холостяк из Роттердама, и девица Корнелиа Плувир из Волленховена, проживающие в настоящее время в Хорне».[12] По этому случаю поэт Хендрик Бруно, который долгое время был воспитателем детей Константина Хёйгенса, а с 1650 г. служил помощником директора гимназии в Хорне, написал шутливое четверостишие, так называемое левертье, где удачно обыграл значение «говорящих» фамилий жениха и невесты: Калф — теленок и Плувир — птица ржанка (к семейству ржанковых относятся дупеля и вальдшнепы).

Левертье на свадьбу барышни Корнелии Плувир, невесты художника Вильгельма Калфа

Эта шутка о ржанке — Плувир,
А не о Калфе — теленке.
Ей желаю родить поскорее ребенка,
И всегда, добавлю к тому же,
Верною быть и любить страстно мужа.[13]

Тетка Корнелии была замужем за крупным амстердамским купцом, одним из регентов Западноиндийской кампании, вскоре умершим — Иоганном Ле Тором. 26 июля 1653 г. была составлена опись его наследства, и на этом документе есть подпись Калфа, выступившего в качестве свидетеля и подписавшегося: «Виллем Калф, художник, муж племянницы хозяйки дома».[14] Не прошло и двух месяцев после составления этой описи, как имя Калфа появляется на другом документе, удостоверяющем оригинальность подписи на пейзаже Паулуса Брила. Причем подпись Калфа стоит на акте экспертизы рядом с именами Бартоломеуса Бренберга, Бартоломеуса ван дер Хелста, Симона Люттихёйса, Паулуса Хеннекейна и Филипса Конинка. А это, в свою очередь, свидетельство того, что Калф не только уже был членом гильдии св. Луки Амстердама, но и считался одним из авторитетнейших мастеров живописи в этом городе. На актах экспертизы, наряду с именами выдающихся амстердамских художников, имя Калфа встречается еще три раза. 9 июня 1661 г. Калф вместе с Барентом Корнелиссеном, Аллартом ван Эвердингеном и Якобом ван Рёйсдалом удостоверял, что осмотренные им у антиквара Лауренса Моритса Дауси картины, приписываемые Яну Порселлису, ни в коем случае не могут быть работами этого мастера. Свидетелями при этом выступали Мейндерт Хоббема и Хармен Хаген.[15] 12 мая 1672 г. Виллем Калф вместе с большой группой экспертов подписал документ о том, что картины, купленные для великого курфюрста Бранденбургского и представленные как работы итальянских мастеров, яв-

ляются плохо написанными копиями.[16] Последний известный нам случай приглашения Калфа в качестве художественного эксперта имел место 29 августа 1686 г. На сей раз речь шла о подлинности картины, приписываемой Тициану, которую Виллем Калф и братья Йоб и Геррит Беркхейде единодушно определили как копию.[17] И, наконец, еще два раза имя Калфа упоминается в двух роттердамских актах 1683 и 1690 гг., в которых «Виллем Калф — художник, проживающий в Амстердаме», передал долю своего участия в собственности на могилы семьи Калф в роттердамской Большой церкви своим племянникам, взявшим на себя оплату за содержание этих могил.[18]

О последних днях жизни Калфа подробно рассказано в книге Хаубракена. «Антиквар Корнелис Хеллеманс рассказал мне, — пишет Хаубракен, — как однажды Калф попросил его продать его гравюры на меди. Приближался час вечерней молитвы, и антиквар, соблюдая его, закрыл на время с 5 до 7 свое заведение, чтобы позднее совершить покупку, и условился, что Калф придет за своими деньгами на следующий день. Однако тот не приходил, и он напрасно ожидал его день ото дня, пока не получил ошеломляющее известие о его смерти, наступившей в тот же самый вечер, когда Калф был у него. Калф, правда, был некоторое время перед этим болен, но снова поправился. Он был в этот день на распродаже картин в Государственном постоялом дворе, а вечером в половине девятого еще в доме Яна Питерса Зомера, затем пошел домой и, когда проходил по мосту Бантемер, вдруг упал ничком на грудь. Ему стало от этих ушибов еще хуже, его уложили в постель, и около десяти часов он умер. Это произошло 31 июля 1693 года».[19] Запись в церковной книге погребений о похоронах Калфа 3 августа 1693 г. в Южной церкви Амстердама называет нам и последний амстердамский адрес художника — Новая земля, Гаванская сторона у Шкиперской улицы. Район Новой земли — осушенный участок побережья залива Эй в северной части Амстердама — был во времена Калфа, как свидетельствует Филипс фон Зесен в своем «Описании города Амстердама», «образцом благоустроенности».[20] Обе эти улицы — Гаванская сторона и Шкиперская — существуют и поныне. Собственного дома в Амстердаме Калф так и не приобрел, о чем можно судить по отсутствию его имени в регистрах о продаже домов или налоговых регистрах.

Из слов Хаубракена о том, что накануне своей смерти Калф договаривался с Корнелисом Хеллемансом о продаже гравюр на меди, можно предположить, что в последние годы своей жизни Калф занимался антикварной торговлей. Вот почему, несмотря на явное недомогание, он счел необходимым отправиться на художественный аукцион в Государственном постоялом дворе, а вечером — на прием, устроенный организатором этого аукциона известным амстердамским антикваром Яном Питерсом Зомером (1641–1726). Начиная с 1688 г. имя Калфа больше не встречается в документах гильдии св. Луки. Можно предположить, что, бросив живопись, старый художник стал заниматься только торговлей произведениями искусства, что не возбранялось делать не членам гильдии, если эта деятельность не велась в широких масштабах.

Ни об одном из мастеров голландского натюрморта не говорит Хаубракен столь подробно в своей книге, как о Калфе. «Он был весьма начитанным человеком и глубоких суждений и благодаря этому так увлекал своими рассказами, что люди просто тянулись к нему, чтобы иметь удовольствие побыть в его обществе. И так это он делал занимательно, что посетители трактира готовы были слушать его хоть всю ночь напролет, увлеченные его живой речью. Наряду с этим он был очень отзывчивым и старался каждому помочь, даже если это ему самому наносило ущерб. Вот почему его жена часто говорила ему, что он больше заботится о благе других людей, чем о собственном».[21]

Вместе с тем, несмотря на столь подробную оценку личных качеств Калфа, Хаубракен не называет его года рождения и ничего не говорит о его кухонных натюрмортах и интерьерах крестьянских хижин, составлявших весомую половину творческого наследия мастера, характеризуя его лишь как мастера «роскошных» натюрмортов. Судя по тому месту, какое Хаубракен отвел в своей книге Калфу, он, по-видимому, предполагал, что Калф появился на свет в 1629/1630 гг. Тогда становится понятным его умолчание о кухонных натюрмортах мастера, ибо расцвет этого вида натюрмортного жанра как раз приходился на 1630-е годы. Да и место рождения Калфа, ошибочно определенное Хаубракеном как Амстердам, вместо Роттердама, направило первого биографа художника по неверному пути и заставило его назвать учителем Калфа жившего в Амстердаме в 1647–1657 гг. харлемского портретиста Хендрика Пота.[22]

Хендрик Герритс Пот родился в Харлеме около 1585 г., где до 1640-х годов жил и работал. В 1632 г. он приехал в Лондон и довольно долго там жил. В Лондоне он написал несколько портретов членов королевской семьи и, в частности, «Портрет Карла I, Генриетты Марии и Чарлза, принца Уэлского» (1632, Великобритания, Собрание английской королевы). В 1648 г. он уже в Амстердаме, где в 1657 г. и умер. Пот известен также как автор небольших жанровых картин, отличающихся обычно сатирически заостренным сюжетом и динамикой персонажей: «Веселое общество» (Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Сцена у сводни» (Рига, Государственный музей зарубежного искусства Латвийской Республики). Однако ни «кухонных», ни «роскошных» натюрмортов нет в наследии этого мастера. Да и переехал Пот в Амстердам, когда Калф был уже вполне сложившимся художником. При сопоставлении с деталями биографии Калфа все эти данные говорят о том, что Пот ни в коей мере не мог быть его учителем. Уже в наше время Бергстрём высказал предположение, что с большей долей вероятности учителем Калфа можно считать Рейкхалса. Он обосновывал это тем, что Рейкхалс, как и Калф, писал кухонные натюрморты и интерьеры крестьянских хижин, а также «роскошные» натюрморты, и что во всех этих случаях видно существенное родство между их картинами.[23] Каких-либо документальных доказательств своей версии Бергстрём привести не смог, и здесь, как и прежде при изучении биографий старых голландских мастеров, остается довольствоваться лишь стилистическими сравнениями работ Рейкхалса и Калфа.

Лучше всего это сделать на примере датированной 1637 г. картины Рейкхалса из Кунстхалле в Карлсруэ и «Крестьянской кухни» (1638, США, частное собрание) — единственного дошедшего до наших дней юношеского натюрморта Виллема Калфа. Обе написанные на дереве картины малоформатны (37,7×53,3 и 32×26) и представляют внутренность крестьянской кухни с разбросанной по полу утварью и овощами. Крестьянское жилище показано в обоих случаях ветхим, с наклонившимися стенами и перекошенными оконными карнизами, со сваленными в кучу бочонками, котлами, корзинами и тазами. Большая часть пространства обеих картин погружена в темноту, и только на переднем плане лучи света, падающие сверху, освещают предметы кухонной утвари. Оба живописца прекрасно обходятся без многочисленных фигуративных сцен, свойственных произведениям роттердамских мастеров, работавших в подобном жанре и делавших акцент на показе пространственного объема изображаемого интерьера. Особое центральное положение натюрмортной группы в картинах Рейкхалса и Калфа придает им те черты «натюрмортности», которые заметно отличают их от произведений роттердамских жанристов. Еще одним аргументом в пользу предположения об ученичестве Калфа у Рейкхалса являются не дошедшие до настоящего времени пейзажи Калфа.[24] Одна из подобных работ — «Вид на реке» (1639, ранее в Дюссельдорфе,

Академия художеств) — напоминает эрмитажную картину Рейкхалса «Ферма» (1637) своеобразным трехплановым колористическим построением, а также несколько нарочитыми позами и движениями фигур разговаривающих на берегу крестьян и рыбаков, растягивающих сети. Высказанное здесь соображение о гипотезе Бергстрёма, хотя и не может служить доказательством ее правильности, но позволяет считать ее, за неимением прямых подтверждений, весьма убедительной.

Важнейшими отправными точками для исследования кухонных натюрмортов Калфа парижского периода могут быть датированные этим временем его произведения: «Огородники у колодца» (1642, Амстердам, Собрание Х. Ветзлара), «Женщины у колодца» (1643, Хейно, провинция Оверэйсел в Нидерландах, Фонд Ханнема — де Стейрса) и «Женщина, достающая воду из колодца» (1644, Амстердам, Антиквариат Ван Димена, 1927).

Действие первой из картин, по-видимому, происходит в одном из районов Парижа, о чем можно судить по виднеющемуся у горизонта силуэту собора Парижской Богоматери. На заднем плане картины мы видим мужчину, достающего из колодца ведро с водой, и женщину, моющую овощи в деревянном чане, расположенном рядом с этим колодцем. Весь передний план занят предметной группой. Все входящие в нее вещи переданы очень естественно. Принесенная огородниками большая плетеная корзина, прислоненная к колодезному корыту, доверху наполнена овощами. Рядом, по всему среднему и переднему планам расположились самые разнообразные овощи: маленькие и большие продолговатые и круглые тыквы, цикорий-эндивий, пучки редьки, зеленого лука и столовой листовой свеклы-мангольда, огурцы и головка репчатого лука. Столь разнообразное сочетание разложенных по земле овощей позволило Калфу противопоставить их фактуру и форму: гладкую, отполированную поверхность тыкв и крупноноздреватый ломоть тыквенной мякоти, прямые, как стрелы, перья лука и волнообразные края листьев цикория-эндивия, продолговатые плоды огурца и круглые, как шары, головки репчатого лука. Колорит этой картины близок к монохромному. Общий тон — светлой матовой охры, на фоне которого выступает нежная зелень листьев мангольда и редьки, эндивия и огурцов, фиолетовых головок лука и золотистой длинной тыквы в левой части картины.

Аналогично построена и композиция картины, принадлежащей фонду Ханнема — де Стейрса. Весь первый и средний план занимает здесь натюрмортная группа из кухонной посуды и овощей, а фигуры достающей из колодца воду женщины и мужчины, несущего в дом на спине корзину овощей, отнесены на задний план. Границей между натюрмортной группой и задним планом с жанровыми фигурками служит боковая кромка каменного корыта у колодца и линия порога дома. Эти две горизонтальные линии задают тон горизонтальной расстановке вещей всей натюрмортной сцены. Задний же план картины состоит из двух вытянутых прямоугольников, граница между которыми проходит по углу дома. И каждый из этих прямоугольников являет собой как бы самостоятельную картину вертикального формата, со своей особой жанровой сценкой: женщина, достающая воду, и мужчина, относящий овощи в дом. Натюрмортная группа здесь менее обширна и менее компактна, чем группа в картине из собрания Ветзлара. В нее входят большой медный кувшин-молочник, корзина, оловянные тарелки, кочан капусты, продолговатая тыква в опрокинутой на бок корзине, на которую сверху брошена лопата, отрезанный ломоть такой же тыквы, две луковицы и несколько огурцов. Живописный слой во многих частях заднего плана очень тонкий, почти прозрачный, мягкими текучими мазками написано и большинство его предметов. Так, сквозь брошенную на край каменного корыта белую тряпку мы отчетливо видим его контуры.

Более пастозно написаны предметы натюрмортной постановки. Свободными торцовыми ударами кисти мастер передает блики на поверхности молочника и округлостях капустного кочана и тыквы. Общий тон заднего плана весьма темный, зеленовато-коричневого оттенка. Ярко освещенная натюрмортная группа, занимающая передний и задний планы, наоборот, написана в светлых, охристых тонах.

Эта картина имеет более позднюю реплику (1644, Лондон, Антиквариат Альфреда Брода, 1955). Вместо опрокинутой корзины с тыквой здесь присутствует кочан капусты и исчезает одна из луковиц, задний же план написан теперь в более светлых тонах. Временной промежуток — всего в один год — разделяет время создания этих двух работ, однако живописный почерк стал в более позднем варианте заметно суше. На место прежних текуче-прозрачных мазков пришли пастозные, позволившие не разжиженной масляной краске целиком сохранять ту форму, какую сообщала ей кисть художника, в попытках придать осязательность фактуре вещей.

Передний план картины из галереи Ван Димена также занимает натюрмортная группа, состоящая из предметов крестьянской утвари и овощей: каменного корыта, опрокинутого подойника, оловянной тарелки, двух тыкв и луковиц репчатого лука. В левом нижнем углу картины изображен не встречающийся больше ни в одной из работ Калфа, лежащий на земле фрагмент каннелированной мраморной колонны. В правом верхнем углу картины — традиционная для кухонных интерьеров и натюрмортов Калфа фигура женщины, достающей воду из колодца. Левая часть заднего плана, как и в картине из собрания Ветзлара, отведена далевому виду, с цепями гор на горизонте и остроконечными церковными шпилями. И здесь можно увидеть ту же особенность композиционного построения, какая была отмечена на примере картины из фонда Ханнема — де Стейрса: горизонтальное членение переднего и среднего планов и вертикальное членение заднего плана, также разделяющегося на две части — сцену у дома и далевой вид.

Аналогичные черты присущи ряду других работ Калфа, где сочетаются элементы и жанровой сцены, и натюрморта. И там появляется изображение фигуры женщины, несущей в большой корзине овощи. К названной группе произведений Калфа примыкает и большинство его недатированных кухонных натюрмортов: «Внутренний вид крестьянской хижины со спящей женщиной» (Шверин, Государственный музей; Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Внутренний вид крестьянской хижины с женщиной у колодца» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств; Ахен, Музей Зуермондта- Людвига), «Внутренний вид крестьянского дома с женщиной у камина» (Амстердам, Антиквариат Ван Димена), «Внутренний вид крестьянского дома с женщиной у колодца» (Сент-Луис, США, штат Миссури, Художественный музей), «Внутренний вид крестьянской хижины с женщиной, чистящей овощи, мужчиной у камина и женщиной у колодца» (Каравелас, Португалия, Собрание К. Салфелда), «Внутренний вид крестьянского дома с женщиной у камина и мужчиной на заднем плане» (Гётеборг, Художественный музей), «Уголок крестьянской кухни» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен), «Вид крестьянской кухни с фигурами сидящих у камина на заднем плане мужчины и женщины» (Кеттвиг, ФРГ, Собрание Г. Жирарде), «Уголок амбара» (Детройт, Институт искусств), «Уголок кухни» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров). К числу таких написанных на досках картин примыкает серия исполненных на меди миниатюрных работ: «Женщина у колодца перед домом» и «Внутренний вид крестьянской хижины» (обе в Париже, Галерея Бенедикта, 1959), «Уголок кухни» и «Двор крестьянского дома» (обе в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж). Судя по размерам и содержанию и парижские (11,5×16,5) и санкт-петербургские (17×13,5) картины пар-

ные и, видимо, написаны чисто импровизационно, с особой свободой и одновременно изысканностью живописного почерка.

Среди картин парижского периода имеются и «почти чистые» или даже «чистые» натюрморты, в которых жанровые мотивы не играют какой-либо заметной роли или даже вовсе отсутствуют: «Вид крестьянской кухни» (Париж, Лувр), «Уголок кухни» (Эпиналь, Музей департамента Вогезы), «На кухне» (Амьен, Музей Пикардии), «Кухонная посуда и овощи» (Нидерланды, частное собрание) и «Натюрморт с кухонной посудой и овощами» (Гаага, Служба разрозненных художественных собраний в Нидерландах).

Все три картины из французских собраний со времен Калфа находились во Франции. Весьма примечательна судьба луврской картины, приобретенной королевским живописцем Франсуа Буше (1703–1770), а спустя полтора десятилетия после его смерти купленной на аукционе для Людовика XVI. Сказанное говорит о том, какой большой популярностью пользовались в этой стране произведения голландского мастера.

Очевидно, и миниатюрные картины на меди из галереи К. Бенедикта и Государственного Эрмитажа, и группа «чистых» натюрмортов Калфа исполнены им в последний отрезок времени парижского периода: 1644, 1645 гг. В них почти исчезла произвольная разбросанность вещей, составляющих теперь плотную натюрмортную группу, пронизанную единым ритмом. При этом каждый предмет ее ярко охарактеризован в своей материальной форме особой степенью насыщенности колорита. Это ощущение жизненного естества окружающих человека предметов эффектно усилено ударами света, подчеркивающего вещественную фактуру их поверхности, то гладкой и блестящей, то шероховатой и пористой.

Свойственные живописи кухонных натюрмортов черты целостной выразительности и поэтической одухотворенности с особой силой выступили в роскошных натюрмортах Калфа, начало которым было также положено во Франции. В книге «Очерки голландской живописи эпохи расцвета» Б. Р. Виппер, говоря о дальнейшем пути мастера, пишет: «Долгое время господствовало мнение, что В. Калф начинал свою деятельность с бедных кухонных интерьеров, а затем, уже в расцвете своего таланта, перешел к богатым натюрмортам. Однако сохранившиеся даты на „кухнях“ Калфа (1644, 1652, 1663, 1670) показывают, что это предположение было ошибочном и что мастер в течение всего своего творческого развития попеременно обращался то к бедным „кухням“, то к богатым „десертам“».[25] Б. Р. Виппер не называет картин, которым принадлежат перечисленные им даты, а натюрморты с кухонной тематикой, имеющие даты 1652, 1663 и 1670, среди известных работ Калфа отсутствуют. Можно лишь догадываться, что первая из этих трех дат относится к картине из собрания Ветзлара, дату которой некоторые из исследователей прочитывали вместо 1642 как 1652. Но дополнительная проверка, проведенная на оригинале уже в наши дни, дала однозначный результат: ее надо читать как 1642. И если вспомнить, что Калф уже в 1646 г. вернулся на родину, а последняя его датированная картина из серии кухонных натюрмортов исполнена в 1644 г., то каких-либо оснований считать, что мастер и в дальнейшем возвращался к этой тематике, у нас просто нет.

Если родиной кухонного натюрморта был Роттердам, то колыбелью натюрморта с рыбами стала Гаага. Близость прекрасного Схевенинского побережья располагала художников не только к написанию марин, но и к созданию особого вида натюрмортной живописи — картин с изображением рыб и морских животных. Основоположниками этого вида были три Питера: Питер де Пюттер, Питер ван Схайенборг и Питер ван Норт.

Первый из трех Питеров — **Питер де Пюттер** родился около 1600 г. в Гааге. В этом городе он и прожил большую часть своей жизни, о чем свидетельствуют найденные Абрахамом Бредиусом архивные документы.[26] В 1626 г. Питер де Пюттер вступил в брак с Марией ван ден Квеборн, на сестре которой позднее женился Абрахам ван Бейерен — один из трех, наряду с Калфом и Яном де Хемом, выдающихся мастеров голландского натюрморта.[27] В конце своей жизни Пюттер переехал в Бевервейк, где и умер в ноябре 1659 г. Большинство натюрмортов с рыбами, кисти Пюттера, выполнены примерно по одной и той же схеме. Художник, как правило, избирает высокую точку зрения, открывающую взору зрителя всю поверхность деревянной или каменной доски стола. Крупная и мелкая рыба свалена в одну кучу, иногда улов брошен вместе с корзиной или сетью, в которых он был принесен, что хорошо видно на примере «Натюрморта с рыбами» (1633, частное собрание; Прага, Национальная галерея; Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд). Чаще же мы видим рыб на столе рядом с глиняным кувшином с уксусом, решетчатой коптильной сковородкой или кухонным ножом (Гаага, Музей Бредиуса; Харлем, Музей Франса Халса; Амстердам, Рейксмюсеум; Карлсруэ, Кунстхалле; Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд; Севастополь, Художественный музей; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Сухость колорита, некоторая схематичность композиции и жесткость рисунка сочетаются в этих картинах с попытками по возможности точно передать воздушную перспективу, скрадывающую контуры предметов. Писал Пюттер и кухонные натюрморты, как это показывает картина «Хижина рыбака» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), в которой мастер сумел достичь тонального созвучия между предметами и окружающей их свето- воздушной средой.

Менее известен, чем Пюттер, **Питер ван Схайенборг.** В музее города Алкмара, города, в котором он в 1635 г. вступил в гильдию св. Луки и где умер после 1657 г., хранятся две его парные картины: «Морские рыбы» и «Речные рыбы». Два других его «Натюрморта с речными рыбами» также находятся в голландских коллекциях (1657, Нидерланды, частное собрание; Амстердам, частное собрание). Рыбы в этих картинах Схайенборга написаны на сером или желто-коричневом фоне, удачно подчеркивающем влажную ткань чешуи, исполненной коричнево-золотистыми, зелено- желтыми и серо-голубыми мазочками.

Еще более умелым колористом, оперирующим необычайно смелыми по контрасту красочными аккордами, был **Питер ван Норт,** родившийся около 1600 г. в Лейдене. Каких-либо других дат его биографии до настоящего времени установить пока не удалось. Удивительно современной выглядит его маленькая (12×21 см) картина «Пять камбал» (1621, Дордрехт, Собрание Г. В. ван Арденне), написанная широкими сочными мазками. Свет в ней не столько падает на сложенных в кучу рыб, сколько озаряет их чешую теплом рассеянных лучей, смягчая интенсивные желтые, коричневые, розовые и белые пятна краски, с ярко горящими брошенными поверх них брызгами оранжевого цвета. О том, как высоко оценивал художник эту свою работу, говорит его двойная подпись: в левом нижнем углу картины и вверху справа, вместе с датой.

При всех высоких качествах дордрехтская картина демонстрирует лишь часть творческих возможностей виртуозного живописца Норта. В этом отношении особенно показателен его «Натюрморт с рыбами» (Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал). Как причудливый узор воспринимаются здесь контуры извивающихся угрей и подвешенной на крючке щуки. Торцовые удары кисти дают богатейшие сочетания желтых и голубых мазков, брошенных поверх серебристо-серого и золотистого фона чешуи. Коричнево- красный цвет плавников и ярко-розовая окраска жаберных щелей оживляют

колорит и придают мажорный оттенок композиции в целом. Яркий блеск лоснящейся чешуи, вспыхивающие в разных местах белые и серебристые блики света — обогащают картину ощущением живой свежести даров моря.

Однако главным представителем этого направления стал **Абрахам ван Бейерен** — художник, для которого рыбный натюрморт был лишь одной из граней неуемного искрометного таланта, писавший также морские пейзажи и самые разнообразные картины, относящиеся к жанру натюрморта: завтраки, цветы, фрукты, битую дичь, «vanitas».

Из найденной Абрахамом Бредиусом архивной записи от 24 июля 1637 г. следует, что стекольщик Хендрик Гиллис ван Бейерен, вдовец, имеет пятерых детей, в том числе 16-летнего Абрахама. Очевидно, родился Абрахам ван Бейерен в 1620 или 1621 г. Место его рождения устанавливается из регистрационной записи его брака с Эммерентией Стерке от 10 апреля 1639 г., в которой указано, что художник Абрахам Хендрикс ван Бейерен «родом из Гааги». Восемь лет спустя, 3 февраля 1647 г., он, оставшись вдовцом, женился на Анне ван ден Квеборн. В 1640 г. он числится членом гильдии св. Луки в Гааге, а в 1656 г. упоминается как основатель нового «Объединения художников». В 1657 г., судя по архивным документам, Ван Бейерен проживал в Делфте, а в 1669–1674 гг. — в Амстердаме. В 1674 г. имя Бейерена встречается в списках гильдии св. Луки г. Алкмара. В 1678 г. художник переехал в Оверсхи, вблизи Роттердама, где и умер в 1690 г.[28]

Вполне очевидное предположение об ученичестве ван Бейерена у Питера де Пюттера подтверждается «Натюрмортом с рыбами» (Филадельфия, Музей искусств), несущим сразу обе подписи этих художников).[29]

Однако Бейерен не только пошел дальше своего учителя в данной области, но в остальных видах натюрморта смог сравняться с Виллемом Калфом и Яном Давидсом де Хемом.

Ван Бейерен придает своим изображениям пойманной рыбы необычайную выразительность. Это достигается во многом благодаря тому, что мастер не просто копирует увиденное, он умело упрощает формы, придавая изображаемому исключительно масштабный, монументальный характер. Очень часто улов в картинах Бейерена разложен на столе, справа или слева от которого висит морской пейзаж со сценой рыбной ловли: «Натюрморт с морскими рыбами» (Хейно, провинция Оверэйсел в Нидерландах, Фонд Ханнема — де Стейрса; Стокгольм, Национальный музей; Швеция, частное собрание; Гётеборг, Художественный музей), «Рыбы на столе» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). И даже если морской пейзаж над столом отсутствует, все равно из убранства самого помещения, высоких в мелкую расстекловку окон, гладко отполированного стола видно, что рыбу принесли в дом зажиточного бюргера: «Натюрморт с рыбами» (Оксфорд, Музей Ашмолин), «Рыбы» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). «Рыбы и заяц» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Другую группу картин Бейерена составляют натюрморты, в которых мы видим рыб в корзинах, выложенных на поверхность каменной разделочной плиты с щербатыми кромками или доски грубо сколоченного стола, явно принесенных в дом человека невысокого достатка: «Корзина с рыбами» (1655, частное собрание), «Натюрморт с рыбами» (Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия; Харлем, Музей Франса Халса; Филадельфия, Музей искусств Филадельфии), «Рыбы на столе» (Варшава, Национальный музей; Копенгаген, Государственный музей искусств), «Натюрморт с рыбами» и «Натюрморт с рыбой пикшей и крабами» (обе в Хальмстаде, Швеция, Галерея Халланд), «Натюрморт с рыбой и крабами» (Вена, Музей истории

искусств), «Натюрморт с рыбами» (Стокгольм, Национальный музей; Прага, Национальная галерея), «Рыбы в корзине» и «Рыбы» (обе в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж). Именно эти произведения, в отличие от интерьерно-натюрмортных картин первой группы, подтверждают славу Бейерена — мастера смелых колористических эффектов. Общий золотисто-бурый и серебристо-синий тон этих картин насыщен огненно-красными, светло-желтыми, темно-фиолетовыми и коричнево-красными меняющимися оттенками, словно таящими в себе теплоту солнца и свежесть морского воздуха. Художник сумел увидеть и запечатлеть многообразие морской фауны, исключительное богатство ее форм и фактуры. Свободная и широкая манера письма мастера артистически передает то чувство радостного восхищения, которое неизменно охватывает зрителя при виде яркого зрелища — многоцветного мерцания рыбьей чешуи в луче солнца, проникающего сквозь ставни кухонного окна. Сила художественного воображения позволила Бейерену поднять непритязательный мотив корзины с уловом до уровня поэтического прославления природы.

Не только улов, но и образ самого моря притягивал Бейерена, создавшего несколько превосходных марин, захватывающих зрителя почти импрессионистической живописной свободой: «Волнующееся море» (Будапешт, Музей изобразительных искусств), «Речной вид» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Речной пейзаж» (Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена), «Бурное море» (Филадельфия, Музей искусств), «Устье реки в ветреную погоду» (Ранее в Гааге, Собрание К. Й. Х. Хога).

Он писал также полунатюрморты-полупейзажи, объединяющие в единый динамический образ стихию моря и морскую фауну: «Рыбы на берегу моря» и «Рыбы на берегу» (обе в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж), «Рыбы на морском берегу» (Прага, Национальная галерея). На первом плане этих картин прямо на землю свален морской улов, состоящий из больших и малых рыб, крабов и морских звезд. Движения еще живых, разевающих рты и извивающихся рыб, шевелящихся крабов перекликаются с движением качающихся на волнах парусников и бегом несущихся по небу облаков. Как и в своих простых рыбных натюрмортах, удивительное многообразие форм и красок морской фауны художник передает с помощью эффектов золотистого света, моделирующего объемы, и широкого динамического живописного мазка, ощутимо передающего фактуру.

Не случайно именно эти качества натюрмортов Бейерена привлекли позднее к себе внимание художника-романтика Теодора Жерико (1791–1824), сделавшего копию с одной из его работ.[30]

Таким же цельным, заинтересованным отношением к морской фауне отмечено творчество одного из возможных учеников Ван Бейерена — **Исаака ван Дюйнена** (Дордрехт, 1628 — Гаага, между 1677 и 1681). Так же как и его учитель, Исаак ван Дюйнен разрабатывал две основные темы рыбного натюрморта: «рыбы на берегу» и «рыбы на столе». Примерами могут служить такие картины, как «Рыбы на берегу и «Рыбы на кухонном столе» (обе в Дордрехте, Музей) и «Натюрморт с рыбами на каменном столе» (Стокгольм, Национальный музей), являющие собой образцы фантастической красочной метаморфозы. Мерцание, переливчатость красок и контраст теплых и холодных тонов определяют эмоциональное воздействие этих картин, вызывая у зрителя настроение тревожного ожидания. Даже тени, выполненные преимущественно синим, почти черным тоном, пронизаны здесь скрытой теплотой, придающей ему живописную мягкость.

К числу мастеров рыбного натюрморта можно причислить и пейзажиста **Алберта Кейпа** (1620–1691), который пробовал свои силы также в различных видах натюр-

мортного жанра, создав, в частности, «Натюрморт с рыбами и омаром» (Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд). Как и пейзажи Альберта Кейпа, за которые его прозвали голландским Клодом Лорреном, в этой картине, наделенной какой-то необыкновенной задушевностью, убедительно переданы материальные свойства изображаемого — именно так, как они видятся нам под действием света и воздуха. Нежная свето-воздушная дымка растворяет контуры предметов, теряясь в глубине пространства. Одновременно она является и носительницей мягкого света, окружающего предметы, соединяя и цветовые, и световые нюансы, придавая этой картине неповторимое очарование. Никому из голландских мастеров рыбного натюрморта, за исключением разве Бейерена, не удавалось извлечь из мотива уснувших морских животных столь мощные аккорды безграничного оптимизма и щедрости жизни.

Рыбный натюрморт, как вид этого живописного жанра, дожил до последней четверти XVII века в творчестве утрехтских мастеров **Виллема Ормеа** (Амстердам, 1611 — Утрехт, 1673) и его ученика, зятя Адама Виллартса — **Якоба Гиллига** (Утрехт, ок. 1630–1701). Первый из них разрабатывал уже упоминавшийся в связи с Бейереном полупейзаж-полунатюрморт совместно с Адамом Виллартсом (Антверпен, 1577 — Утрехт, 1664). Картины Ормеа подобного рода находятся в целом ряде отечественных и зарубежных собраний: «Рыбы на морском берегу» (Киев, Музей западного и восточного искусства), две одноименные картины «Рыба на морском берегу» (1649, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Морской вид с двумя морскими черепахами на берегу» (Мюнхен, Старая пинакотека) и др. Произведения Якоба Гиллига написаны в более традиционной для такого рода живописи манере — это хорошо видно на примере «Натюрморта с уснувшей рыбой» (1668, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея) и «Натюрморта с уснувшей рыбой на кухонной доске» (Утрехт, Центральный музей). Особую выразительность последнему натюрморту придает точно рассчитанный ритм, с каким чередуются уже отрезанные ломтики рыбы, и четкое размещение вдоль диагонали картины рыбьих тушек. Все это, вместе с резкими колебаниями света и тени и акцентирующей внимание зрителя «вспышки» отражаемого латунным тазом света, свидетельствует о глубине композиционного и пластического замыслов утрехтского мастера.

Глава V

«VANITAS» И «MEMENTO MORI» В ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII века

Неспокойные первые десятилетия XVII века в жизни голландцев, когда политические, экономические, религиозные и философские взгляды общества отличались крайним непостоянством и разнородностью, преломляясь в человеческом сознании, наложили отпечаток на развитие литературы и искусства. В литературе отражением этого процесса стало появление медитативной философской лирики, а в живописи — философски-нравоучительного голландского натюрморта, по основному направлению своей тематики получившего латинские названия «vanitas» («суета сует») или «memento mori» (помни о смерти). «В идейных основах этого направления своеобразно переплелись средневековые представления о бренности всего земного, морализующие тенденции кальвинизма и гуманистический идеал мудрого человека, стремящегося к истине и красоте», — отмечал Б. Р. Виппер.[1]

Еще в XVI столетии в Голландии широко распространились богословско-нравоучительные наставления, проповедующие идею всеобщего равенства в смерти, уничтожавшей все проявления земной несправедливости. Тема смерти, чрезвычайно важная для христианской культуры, приобрела в годы религиозной войны и революции особую остроту для голландцев, искавших в Библии ответы на вопросы о сущности жизни и смерти и о месте человека в окружающем мире.

Слова Екклесиаста, сына Давидова, царя в Иерусалиме. «Суета сует, — сказал Екклесиаст, — суета сует, — все суета!» (*Книга Екклесиаста, 1: 2*).

Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, все — суета и томление духа!.. (*Книга Екклесиаста, 1: 14*).

И предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость; узнал, что и это — томление духа. Потому, что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь... (*Книга Екклесиаста, 1: 17–18*).

И сказал: наг я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь. Господь дал, Господь и взял... (*Книга Иова, 1: 21*).

Человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печалями. Как цветок, он выходит, и опадает; убегает, как тень, и не останавливается... (*Книга Иова, 14: 1,2*).

Уходят воды из озера, и река иссякает и высыхает: Так человек ляжет и не встанет; до скончания неба он не пробудится, и не воспрянет от сна своего... (*Книга Иова, 14: 11–12*).

Всякая плоть — трава, и вся красота ее, как цвет полевой. Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава. Трава засыхает, цвет увядает, а слово Бога нашего пребудет вечно... (*Книга пророка Исаии, 40: 6, 7, 8*).

Отправной точкой для серьезных размышлений о человеке и мире могли быть и философские сочинения, в частности труды знаменитого нидерландского гуманиста Эразма Роттердамского (1466–1536). «Значительная доля христианской философии, которая приготовляет нас к смерти, состоит в том, чтобы посредством созерцания вещей небесных и вечных научиться презрению к земным и преходящим... Куда ни обернешься, повсюду залегла в засаде смерть...

Самый воздух, которым мы дышим и живем, часто оказывается смертью, и пища

тоже, и питье. Наконец, голод и жажда разве не грозят смертью, что ни день, если их не унять? Всякий раз, как произносится имя „человек", звучит напоминание о смерти, „люди" и „смертные" — одно и то же», — размышлял философ в написанном незадолго до своей кончины эссе «О приготовлении к смерти».[2]

Свою лепту в развитие темы «суеты сует» внесла и голландская поэзия XVII века. В стихотворении «Зима жизни» Якоб Катс писал:

Дряхлеет стар и млад, и дальний, и соседний,
Все вещи рушатся, от первой до последней,
Все меркнет, падает — и в этом скрыта весть:
Однажды кончится все то, что в мире есть.
Распад содержится во всех предметах сущих —
В дворцах и крепостях, и в городах цветущих;
К основам всех основ, к опорам всех держав,
Зри, смертный: смерть грядет, пятою их поправ.
Да не войдешь в соблазн и да иных не вводишь:
Единожды явясь — единожды уходишь.[3]

Во введении уже говорилось, что первоисточниками подобного типа натюрморта стали реверсы заказных портретов. Самыми же ранними из известных самостоятельных образцов этого философско-нравоучительного натюрморта были, по-видимому, две одноименные картины «Мертвая голова», упоминаемые Карелом ван Мандером в своей книге, вышедшей в свет в 1604 г.[4] Первая из них, написанная Абрахамом Блумартом (1601–1672), «находилась в начале XVII столетия, — пишет Мандер, — у известного любителя искусств Якоба Розета в Амстердаме», вторая — кисти Якоба де Гейна Младшего, как сообщает он далее, «теперь находится у Ренье в Амстердаме».[5] Первая из этих картин не сохранилась, и судить о ней можно лишь по гравюре, говоря словами Мандера, «превосходного и знаменитого Яна Санредама» (1565–1607).[6] Хотя цветовые отношения в этой репродукционной гравюре сведены к градациям черно-белого тона (благодаря тому, что рисующий штриховой контур почти совершенно отсутствует), сам лист приобретает живописные функции. Самый светлый тон дают здесь участки незапечатанной бумаги, моделирующей ярко освещенную лобную часть черепа и доски стола, фон же представляет сплошную черную заливку. Что касается второго натюрморта, то лишь одна из известных картин этого типа, исполненных **Якобом де Гейном Младшим**, — «Суета сует» (1603, Нью-Йорк, Музей Метрополитен) хронологически соответствует промежутку времени до выхода книги Мандера в 1604 г. Изображает она поставленный в стенную нишу череп. На лицевой стороне медали, прикрепленной на стене у левого угла ниши, отчеканены, судя по надписи, профили древнегреческих философов, живших в V в. до н. э., — Гераклита и Демокрита. Над черепом парит большой мыльный пузырь, сферическая поверхность которого в искаженном виде отражает часть невидимого зрителю интерьера мастерской художника.

В верхней части ниши, на капителях фланкирующих ее пилонов, помещены скульптурные изображения женской и мужской фигур, а на замковом камне свода ниши выбита латинская надпись: «HUMANA VANA», которую можно перевести как «человеческая суета — напрасна». Этот девиз позволяет понять символику фигур, из которых первая, словно предупреждая об эфемерности мыльной сферы, указывает на нее пальцем, а вторая, как бы размышляя о тщете человеческих деяний, в раздумье оперлась головой о согнутую в локте руку. Справедливость латинского изречения подтверждается изображением черепа — символа смерти, пресекающей и добрые и злые человеческие деяния, и мыльного пузыря, выражающего трагическую судьбу природной материи, обреченной исчезнуть в водовороте бытия.

Время создания другой известной «суеты сует» Якоба де Гейна Младшего «Натюрморт с черепом, военными доспехами и книгами» — 1621 г. (Нью-Хейвен, США, штат Коннектикут, Картинная галерея Иельского университета) относится к гаагскому периоду его творчества, который начался с 1598 года — года его переезда в Гаагу и вступления в гильдию св. Луки. И здесь текст изречения из второй книги неоконченной поэмы «Фарсалия» древнеримского поэта и историка Марка Аннея Лукана: «Возвыси, укрепи душу твою», — начертанный на прикрепленном к кромке стола листе бумаги, дает ключ к разгадке сюжета картины.[7]

Проживая до 1598 г. в Лейдене, а затем поселившись в Гааге, Якоб де Гейн Младший оказал там заметное влияние на развитие этого вида натюрморта. Особенно сильным оно было в Лейдене, городе первого голландского университета, центре книгопечатания и религиозных дискуссий. Во второй половине 1620-х годов под него попал даже переехавший сюда из Утрехта знаменитый мастер «роскошных» и цветочных натюрмортов Ян Давидс де Хем. Уже беглое сравнение его «Натюрморта с глобусом и книгами» (1625, Ахен, Музей Зуермондта-Людвига), «Натюрморта со скрипкой и книгами» (1628, Гаага, Морицхейс) и «Суеты сует» (Бремен, частное собрание) с картиной Якоба де Гейна Младшего из Нью-Хейвена показывает, кроме общности основных мотивов, их большую композиционную близость. Несомненно под прямым воздействием натюрмортов Якоба де Гейна Младшего были созданы две одноименные картины «Натюрморт с книгами» (Мюнхен, Старая пинакотека; Амстердам, Рейксмюсеум), написанные двумя неизвестными мастерами Лейденской школы. Помимо книг в этих произведениях фигурируют и другие категории «суеты сует» — музыкальные инструменты, листы рукописей, чернильницы и гусиные перья, картины и скульптурные бюсты, символизирующие занятия музыкой, литературой и изобразительным искусством. Предметы разложены равномерно вдоль стола и освещены резкими косыми лучами света, вызывающими сильные светотеневые контрасты. Подобное светотеневое решение картин призвано придать всем этим вещам особую таинственную значимость.

Другим значительным ориентиром для развития в Лейдене натюрморта типа «суета сует» стала деятельность Давида Байли и группировавшихся вокруг него мастеров.

Давид Байли родился в 1584 г. Побывал в Германии и Италии. В 1613 г. вернулся в родной город, где и умер в 1657 г. В настоящее время известно о существовании всего одной его полностью подписной и датированной картины типа «суета сует» — «Натюрморта с автопортретом и символами „суеты сует“» (1651, Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал).[8] На эту же тему исполнена и его зарисовка в альбоме, принадлежавшем Корнелису де Монтиньи де Кларже (1624, Гаага, Королевская библиотека), в состав натюрмортной группы которой входят череп, песочные часы, курительная трубка и рукописный свиток.

В лейденском натюрморте Байли мы встречаемся с тем же приемом, каким широко пользовался Якоб де Гейн Младший, подбиравший в натюрмортную группу предметы, раскрывавшие идею суетности и имевшие прямое отношение к музыке, литературе, живописи, скульптуре и ювелирному искусству. На довольно тесном пространстве стола собраны вместе череп, песочные часы, курительная трубка, опрокинутый рёмер, высокий бокал с вином, золотые монеты и сорванные розы. Над столом парят в воздухе несколько мыльных пузырей, а на свисающем с края стола листе пергамента можно прочесть латинское изречение со словами пророка Екклесиаста: «Суета сует — все суета», ставшими эпиграфом к картине. Все это изобилие символов «суеты сует» призвано было не столько развлечь зрителя, сколько дать ему пищу для нравоучительных размышлений. Умозрительная символика присуща и приписываемому Давиду Байли «На-

тюрморту со скульптурой» (Санкт-Гильген, Австрия, Собрание Ф. К. Буто), где, как и в лейденской картине, череп олицетворяет идею суетности, а соседство с ним скульптурных изображений голов бога солнца, наук и искусств Аполлона и поэта VI в. до н. э. Анакреонта, а также фигурки сатира Марсия, вызвавшего на музыкальное состязание самого Аполлона, и двух графических портретов на страницах раскрытых альбомов, говорит о тщете занятий наукой, поэзией, музыкой и живописью.

Наиболее близко стиль Д. Байли восприняли его ученики: Питер Поттер и братья Хармен и Питер Стенвейки.

Питер Симонс Поттер — отец знаменитого художника-анималиста и пейзажиста Паулуса Поттера — родился в 1597 г. в Энкхёйзене, в 1628–1631 гг. жил в Лейдене. В 1631 г. Питер Поттер переселился в Амстердам, где, по сообщению А. Хаубракена, 14 октября 1631 г. получил права гражданства.[9] В этом городе он и умер в 1652 г.

Во всех известных картинах Питера Поттера типа «суета сует» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств; 1619, ранее в Мальмё, Собрание Х. В. Сандегрена; 1636, ранее в Берлине, Музей кайзера Фридриха; 1646, Амстердам, Рейксмюсеум; Оттерло, Музей Крёллер — Мюллер) фигурируют те же предметы, что и в натюрмортах Д. Байли: потухшая свеча, курительная трубка, череп рядом с книгами, палитра, ноты и музыкальные инструменты. Появились здесь и новые предметы: гусиное перо с чернильницей, грамота, запечатанная большой печатью, глобус и саквояж. Все они олицетворяют людское тщеславие и суету, выражавшиеся в стремлении к славе, страсти к путешествиям и т. д.

Племянник и ученик Давида Байли — **Хармен Стенвейк** родился в Делфте в 1612 г., в 1625–1628 гг. учился у Давида Байли. Позднее вернулся в Делфт, вступил в гильдию св. Луки этого города и жил в нем до 1648 г., после чего уехал в Ост-Индию, где пробыл до 1654 г. Вернувшись на родину, умер в своем родном городе после 1655 г.

Изучая такие работы Стенвейка, как «Суета сует» (Лондон, Национальная галерея; Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал) и «Натюрморт с черепом, японским мечом и двумя курительными трубками» (Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал), можно заметить, что художник, используя тот же вещественный реквизит, что и Д. Байли, за счет светлого теплого колорита несколько сглаживает общее настроение унылых размышлений и таинственной созерцательности. Помимо черепа, меча, раковины, погасшей свечи, курительных трубок, опрокинутой рюмки, часов, музыкальных инструментов Хармен Стенвейк вводит здесь еще один символ «суеты сует» — бегущие тени, следующие за падающим из окна в полумрак комнаты узким лучом света, как бы иллюстрируя мысль Иова, сравнившего человеческую жизнь с убегающей и не возвращающейся тенью.

Еще меньше известно о брате Хармена — **Питере Стенвейке,** также ученике Д. Байли. Абрахам Бредиус смог отыскать лишь две даты, относящиеся к биографии этого мастера:[10] 10 ноября 1642 г. Питер Стенвейк вступил в гильдию св. Луки г. Делфта, а из другого документа явствует, что 28 апреля 1654 г. он проживал в Гааге[11] (вероятно, это было последнее место жительства художника и он умер после 1654 г.).

Обе одноименные картины Питера Стенвейка: «Суета сует» (Лейден, Муниципальной музей Де Лакенхал; Мадрид, Прадо) — отличает целостность пространственного решения, достигнутая путем успешно проведенных попыток объединения предметов со средой и поисков тонального созвучия между ними. Живописность вещей, тончайшая разработка теней на бледно-коричневом фоне, тающие розовые и желтоватые оттенки в освещенных местах картин, наконец, вибрация самого воздуха, нежно обволакивающего все участки пространства, — все это поражает естественностью и жизненностью

исполнения. Как в натюрмортах Д. Байли и Хармена, на всех предметах натюрмортной группы каждой из картин лежит печать вкусов и пристрастий владельца этих вещей — человека из художественных или интеллектуальных кругов общества. И здесь скользящие тени выступают как носители символа «суеты сует» как раз в том смысле, какой следует из слов Иова.

Под влиянием Давида Байли находился даже такой выдающийся мастер, как **Ян де Хем** (1606–1684), переселившийся в Лейден из Утрехта во второй половине 1620-х годов. Все три его наиболее известных «Суеты сует» (1625, Ахен, Музей Зуермондта-Людвига; 1628, Гаага, Морицхейс; Поммерсфельден, Галерея фон Шёнборна) содержат предметы, дающие пищу для философских размышлений о грядущем бессмертии великих открытий и памятников культуры. В ахенской — это глобус, в гаагской — книги голландских поэтов XVII века Якоба Вестербана и Гербранда Адрианса Бредеро, а в поммерсфельдской — фрагменты античной скульптуры и листок с латинским изречением: «Не весь я умру», которое взято из оды Горация. Пластическая светотеневая лепка объемов, черные тени, контрастирующие и борющиеся с сильным светом, придают этим вещам особую, таинственную значительность.

Светотень стала выразительницей этического начала, символизирующего борьбу жизни и смерти, и в единственной известной картине «Суета сует» (Амстердам, Рейксмюсеум) **Абрахама ван дер Схора** — художника, активно работавшего в Амстердаме в 1643–1650-е гг. Здесь же, как и в лейденской картине Д. Байли, одним из символов «суеты сует» выступают сорванные розы — в полном соответствии с указанием изданной в 1593 г. «Иконологии» Цезаре Рипы: «Роза является символом... нашей бренности... И это очень верное сравнение человеческой жизни с розой, которая свежая и красивая, будучи сорванной, увянет и засохнет в тот же день».[12] И сорванные розы, и корешки книг, и кости, и черепа — все эти предметы светлой окраски помещены на темном контрастном фоне. Само пирамидальное размещение и ритмическое чередование ракурсов шести черепов выполнено так, чтобы возможно лучше читалась форма каждого из них, а вся группа смотрелась бы четче по силуэту. Хотя предметы натюрмортной сцены близки по цветовой насыщенности, но каждый из них имеет свой тон, свою поверхность и особую цветовую характеристику.

Еще более цельной по композиции и увязанной с окружающим пространством выглядит натюрмортная постановка в картинах работавшего в Гааге **Жака де Клаува** (родился в 1620 г. в Дордрехте, умер после 1679 г.).

Используя традиционную форму картины типа «суета сует», мастер нашел новое, более действенное восприятие пространства и самих предметов натюрмортной группы. Свободная широкая живопись, ее светлая, нежная красочность и, главное, свет, настоящий солнечный свет, мягко согревающий своим теплом выставленные на столе предметы, играют решающую роль в образном строе картины «Суета сует» (Дордрехт, Музей). Такие его картины, с их своеобразным темным красно-желто-коричневым колоритом и с глубокими контрастами света и тени, как «Натюрморт „суета сует“ со скрипкой» (1641, Гаага, Антиквариат С. Нейстада) и «Натюрморт „суета сует“ с распятием» (1650, Амстердам, Рейксмюсеум), создают необычайную, почти физическую ощутимость самой свето-воздушной среды. Еще более самостоятельную роль свет и воздух приобрели для художника в «Букете в нише» (1651, Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур), который, как и только что названные работы Клаува, может быть истолкован как аллегорическое изображение «суеты сует». Положенная рядом с цветочной вазой раковина позволяет зрителю понять скрытое значение срезанных садовых цветов букета, указывающих на неотвратимость роковой жатвы, не избежать которой и венцу природы — человеку. По

тому, как строится форма — с помощью переходов светотени и бликов, как передается эмоциональная насыщенность атмосферы, видно, что художник писал эту картину с явной оглядкой на работы своего сотоварища по гаагской гильдии св. Луки — Бейерена.

Мотив сорванных роз, говорящий о скоротечности всего земного, помогает постичь и символику «Букета в нише» из Художественного института Чикаго (1658) и двух маленьких цветочных натюрмортов из собрания Фонда П. и Н. Де Бур в Амстердаме Адриана ван дер Спелта.

Время и место рождения **Адриана ван дер Спелта** — около 1630 г. в Лейдене, 15 мая 1658 г. он вступил в гильдию св. Луки. Долгое время художник провел в Берлине, служа при дворе придворным портретистом. Затем он вернулся в Гауду. В этом городе он и умер в 1673 г.

Если оба натюрморта из собрания Фонда П. и Н. Де Бур принадлежат к традиционному типу «вазы с цветами на столе», то чикагская картина, относится к «чистым обманкам». Иллюзорно изображая освещенную прямыми солнечными лучами шелковую занавеску, отдернутую с ниши, где стоит букет, художник вызывает у зрителя с трудом преодолеваемое желание дотронуться до нее рукой, ощутить гладкость и прохладу полуотставшей от стены ткани. Главным средством создания оптического обмана является здесь светотень, способствующая натуральности воспроизведения объема и взаимного загораживания предметов в натюрмортной группе.

Во второй половине XVII столетия в трактовке темы «суета сует» все заметнее чувствуется сдвиг в сторону гуманизации, по сравнению с подходом к этой теме в начале и середине столетия. Вместо угрюмых напоминаний об ожидающем человека конце на художественную арену выступили картины-криптограммы, требующие от зрителя определенных познаний в символике. Двумя основными идеями того времени в натюрмортах типа «суета сует» становятся идеи бренности земной славы в жизни человека и тщеты человеческих занятий искусством и наукой, созвучные мыслям, выраженным в стихотворении Дирка Рафаэлса Кампхёйзена (1586–1627) «Жалоба на тщету человеческих познаний»:

Стремление к познанью бесполезно.
Взгляни в себя — и там зияет бездна.
Вершины гор и дно морей разведай,
Но Тайны тайн не сыщешь там и следа.
Твой разум хочет вникнуть в смысл Природы,
Не разумея собственной природы.
Искусство и Наука двуедино
Ждут следствий там, где не было причины.
Пять наших чувств настолько нерадивы,
А мысли — их исчадья — неправдивы,
А срок, нам отведенный, столь ничтожен,
Что путь Познанья просто невозможен.
В последний миг на ум приходит всем
Вопрос один-единственный: зачем?..
В неведенье, ничтожном и премногом,
Любой из нас предстанет перед богом.[13]

Подобная трактовка темы «суеты сует» определяла содержание и характер многих натюрмортов представителей этого жанра, работавших в то время в Голландии: живописца из Леувардена (столица Фрисландии) Петруса Схотануса, амстердамских мастеров Юриана ван Стрека, Марии ван Остервейк и Яна ван дер Хейдена, живописца из Хорна Маттиаса Витхоса, харлемца Винсента Лауренса ван дер Винне и лейденских художников Питера де Ринга и Эдварта Колиера.

Из работ жившего около 1650 г. в Леувардене **Петруса Схотануса** сохранилась лишь одна картина — «Суета сует» (Амстердам, частное собрание), имеющая очевидные черты и «обманки», и натюрморта типа «суета сует».

Вызывающими «обман» нашего зрения предметами здесь являются тушки битой дичи, книга и старинная рукопись, листы которой свешиваются со стола. На первой странице рукописи отчетливо читаются слова изречения из 9-й главы книги проповедника Екклесиаста: «... как рыбы попадаются в пагубную сеть, и как птицы запутываются в силках, так и сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них» (Книга Екклесиаста, 9: 12).

Своеобразными образами — представлениями о человеческой бренности, созвучными этим словам, стали и все остальные предметы натюрмортной группы амстердамской картины Схотануса: пойманная силками битая дичь, книга, глобус, сабля, пика и боевое знамя. Картина «рассказывает» нам о круге занятий голландца того времени. Желанием понятнее рассказать зрителю о буднях хозяина этих вещей объясняется и та, доходящая до иллюзорности «вещность» живописи мастера, что так притягивает зрителя к его работам. Отбросив таинственную многозначительность «ученого натюрморта», Схотанус образными средствами живописи, по возможности нагляднее и убедительнее, пытается подвести нас к размышлению о кратковременности бытия и тщете людской суеты.

Гораздо больше мы знаем о жизни и деятельности Юриана ван Стрека (1632–1687), подробные биографические сведения о котором имеются в книге Арнольда Хаубракена.[14]

«**Юриан ван Стрек** родился в 1632 г. в Амстердаме. Он подбирал для сюжетов своих многообразных натюрмортов украшенные перьями шлемы, книги, письма, музыкальные инструменты и другие аналогичные вещи, очень часто череп или что-либо такое, что напоминало бы о бренности человеческой жизни. Он располагал эти предметы с таким вкусом, что они оказывали на зрителей большое воздействие. Свет и тени передавал он необычайно ощутимо и писал их в столь виртуозной манере, что они могли соперничать с самой натурой. Помимо этого он писал также прекрасные портреты, из которых я сам видел несколько, и среди них портрет его жены... Умер Юриан ван Стрек в Амстердаме...».[15]

Из слов Хаубракена видно, что известность картинам Юриана ван Стрека создавала отличающая их необыкновенная пластическая осязательность, почти полная иллюзия объемности предметов, которой художник достигал при помощи точной передачи светотени и фактуры предметов. «Суета сует» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) — единственная его дошедшая до наших дней картина такого типа. Мастер избрал для себя задачу с максимальной точностью передать характер поверхности каждой вещи, потому и в натюрмортную группу подобрал предметы с различной фактурой: бумага, металл, кость, страусовые перья. Свисающий со стола рисунок с портретом молодого человека, возможно, самого художника, и страницы книги с переводом «Электры» Софокла изображены здесь с иллюзорной достоверностью. Загнувшиеся края рисунка и листов книги приводят к мысли о тщете занятий искусством и литературой. На бренность земной славы в жизни человека указывают размещающиеся рядом с черепом меч и шлем с роскошным султаном из страусовых перьев. Не тленна лишь вечная жизнь души, что символизируют хлебные колоски, обвивающие череп (согласно словам Христа: «Я есмь хлеб жизни» — Евангелие от Иоанна 6: 48).

Не уступает Стреку как в сложности философских идей, заложенных в сюжетах,

так и в мастерстве иллюзорной передачи отдельных предметов Маттиас Витхос, о жизни которого весьма красочно рассказывает Хаубракен. «**Маттиас Витхос** родился в 1627 г. в Амерсфорте. Уже в раннем его детстве было ясно, что он прирожденный художник. Якоб ван Кампен — автор проекта и строитель амстердамской ратуши, который дружил с его отцом, часто навещал их дом в Рандбруке под Амерсфортом и видел проявления его таланта. Он предложил юноше, весьма услужливому и имевшему большой интерес к искусству, поступить к нему на службу, во время которой он мог бы овладеть основами образования, а затем, по прошествии шести лет, получил бы возможность работать самостоятельно. Среди множества молодых людей, уже служивших там, был Отто Марсеус (ван Скрик), у которого в голове была только страсть к путешествиям, и именно он подбил нашего Маттиаса вместе с Хендриком Граувом, его учеником у Кампена, поехать в Рим. Из отправившихся шестерых в эту поездку один умер в пути, несколько остались в Италии, Отто и Маттиас вернулись домой после десятилетнего отсутствия.

Манера Маттиаса Витхоса, отличающаяся изысканностью трактовки мотивов, пришлась по вкусу кардиналу Медичи, для которого он большей частью и работал во время пребывания в Риме.

Однако, несмотря на то, что он стал там весьма известным, он все же осуществил свое страстное желание вернуться на родину в Амерсфорт, где он жил до 1672 г., когда бесчинства французских войск вынудили его переехать сначала в Утрехт, позднее в его окрестности, а затем и вовсе в северную Голландию, в Хорн, где он и поселился, окруженный заботой своих четырех дочерей. Был он очень трудолюбивым и доброжелательным человеком, и его дочь рассказывала мне, что она часто оплакивала его кончину, когда вспоминала, с какой любовью он относился к своим детям. Он редко бывал в кабачке или в обществе и постоянно, если был здоров, прилежно и ревностно занимался живописью».[16] Добавить к этому жизнеописанию из книги Хаубракена можно лишь год смерти художника — он умер в 1703 г. в Хорне.

Как показывают «Суета сует» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и почти повторяющая ее композицию «Аллегория бренности» (ранее в Стокгольме, Собрание Э. Вассеура), разрабатывая эту философски-моралистическую тему, Витхос давал ей свою трактовку, помещая натюрмортную группу на фоне пейзажа. Художник представил множество предметов, намекающих на стремление человека увековечить себя в своих деяниях: пирамиду, украшенную рельефами, каменные вазы, погребальную урну, палитру с красками, музыкальные инструменты и книги. Тщетность этих усилий и бренность человеческих деяний олицетворяют те же пирамида и урна с прахом, черепа животных и человека, песочные часы, увядший лист чертополоха и сами цветы, срок жизни которых весьма недолговечен.

Вполне вероятно, что идею показать вместо компактной натюрмортной группы разбросанные предметы, да и сам ее состав (пирамида, погребальная урна, черепа животных) художник заимствовал из гравюры с картины С. Розы «Демокрит в раздумье» (Копенгаген, Государственный музей искусств), награвированной в 1662 г. с латинской надписью «Демокрита, насмешника над всем и всеми, пронзает мысль о всеобщем конце». Ингвар Бергстрём, выдвинувший это предположение, считал также, что тему картины Витхоса могли навеять и строки церковных псалмов, например: «Но человек в чести не пребудет; он уподобится животным, которые погибают» (Псалтирь 48: 13).[17]

И книга, и свернутый наполовину в трубку лист бумаги, расположенные на переднем плане, благодаря косо падающим лучам света и глубоким теням, кажутся здесь иллюзорно достоверными. Поглощенный изучением натуры, Витхос расширил грани-

цы поставленной перед собой задачи, предпочтя запечатлеть мир вещей таким, какой он есть, а не только с позиций его аллегорического истолкования.

Если у Витхоса только намечается интерес к светотени и некоторым мотивам иллюзионистского натюрморта, то живопись Винсента ван дер Винне дает уже основание считать целенаправленным такой поиск световых и фактурных качеств, которые бы подчеркивали эффект иллюзорности.

«**Винсент ван дер Винне** родился в 1629 г. в Харлеме. С юности проявил большие художественные способности, рисовал и писал с гравюр настолько искусно, что было ясно — это его призвание. Стремление к искусству особенно возросло в те годы, когда он ежедневно мог заниматься живописью вместе с сыновьями Франса Халса, к чему его однажды побудили родители. В короткое время он сделал такие успехи и выработал столь свободную живописную манеру, что это дало весомые основания считать его зрелым мастером, который вполне может работать самостоятельно. Он побывал затем в Германии, Швейцарии и Франции, где повсюду находил возможность совершенствовать свое мастерство. В 1655 г. он вновь вернулся в свой родной город, где его радостно встретили все друзья искусства, ценившие его работы за светлую манеру и поэтичность. Между тем он исполнял любые заказы, какие ему шли в руки: оформлял интерьеры, расписывал плафоны и своды, писал картины, явно не отдавая предпочтения чему-либо. Причем он неуклонно следовал натуре во всем: в пейзажах, изображениях зданий, натюрмортах, изображениях птиц и животных, забавных картинах (обманных. — *Ю. Т.*), исторических сценах. Особенно хорошо ему удавалось сходство в его портретах, которые он писал очень бойко, по примеру его мэтра Ф. Халса, который однажды бросил своему ученику следующую фразу: „Вы должны писать только в широкой манере и, если хотите прочно удержаться в искусстве, окончательно избавьтесь от гладкого письма“. Работая в этой широкой манере, он должен был все время выдерживать определенную дистанцию для того, чтобы успешно писать, и это по большей части ему приносило успех», — пишет Хаубракен.[18]

Во время путешествия по Германии, Швейцарии и Франции, о котором сообщает Хаубракен, ван дер Винне вел дневник, иллюстрируя его эскизами и рисунками. Вероятно, этот дневник, находящийся ныне в Городском архиве Харлема, был известен Хаубракену, в то время когда он писал свою книгу жизнеописаний голландских художников.

Картины ван дер Винне довольно редко встречаются в крупных собраниях, так как художник, как пишет Хаубракен, «зарабатывал себе на хлеб главным образом созданием эскизов вывесок для фабрикантов».[19] Четыре подобные вывески упомянуты и в его посмертном инвентаре, из которого, кстати, следует, что правильной датой смерти ван дер Винне является не 26 августа 1702 г., которую указал Виллиген, а 28 июля 1702 г.[20]

О том, как выглядели эти живописные вывески, дает представление картина Герита Беркхейде «Вид Большой ярмарки в Харлеме» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), где ярмарочную площадь украшают сразу пять таких вывесок.

О достижениях Ван дер Винне в жанре «суеты сует» можно судить по таким произведениям: «Натюрморт „суета сует“ с портретом художника» (Харлем, Музей Франса Халса), «Суета сует» (Амстердам, Антиквариат Я. Гаудстиккера, 1915), двум одноименным картинам «Натюрморт „суета сует“с портретом Карла I» (Риом, Франция, Музей; Париж, Лувр), а также «Натюрморту со стеклянным шаром» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).[21] Во всех этих картинах на-

тюрмортные группы составлены из предметов, говорящих о разносторонности гуманистических интересов их владельцев. В амстердамском полотне представлен стол, на котором, наряду с глобусом, книгами и музыкальными инструментами, олицетворяющими вечность науки и искусства, находятся шлем с бело-оранжевым султаном и череп, указывающие на мимолетность земной славы и самой человеческой жизни.

В харлемском натюрморте группа предметов несколько видоизменяется. Исчезает изображение шлема и появляется графический портрет самого Ван дер Винне, исполненный Лендертом ван дер Когеном.[22] В московском полотне модель на рисунке выглядит заметно старше, хотя некоторые черты лица модели весьма близки облику художника в харлемской картине. В натюрмортах из Риома и Парижа гравюрные портреты Карла I сопровождаются написанными по-голландски изречениями: «помни о смерти» и «все изменяется», что должно было напомнить зрителю о судьбе казненного в 1649 г. английского монарха.

Морализующие догмы кальвинизма оказали заметное влияние и на творчество замечательного мастера цветочного натюрморта Марии ван Остервейк, писавшей также на тему «суеты сует». Арнольд Хаубракен дает подробное жизнеописание художницы.

«**Мария ван Остервейк** родилась 20 августа 1630 г. в Нотдорпе вблизи Делфта, где ее отец, Якоб ван Остервейк, стал проповедником, унаследовав это место от своего отца, присланного сюда из Делфта. С детства у нее было желание заниматься живописью, в которой она вскоре раскрыла свой талант. Когда же она убедилась, что ей больше всего нравится писать цветочные букеты и натюрморты, она избрала своим учителем знаменитого мастера цветочного натюрморта Яна де Хема в Утрехте... Искусно подобранные красочные переходы придавали ее картинам оттенок изысканности, и большинство (европейских. — *Ю. Т.*) дворов, где искусство пользовалось покровительством, страстно желали их приобрести. Знаток искусств Людовик XIV имел в своем кабинете ее картины. Император Леопольд и его супруга настолько высоко их ценили, что послали ей в подарок свои (миниатюрные. — *Ю. Т.*) портреты, рамки которых были усыпаны бриллиантами. Также король Вильгельм[23] и Мария имеют ее картины, за которые они заплатили 900 гульденов. Наконец, она написала три работы для короля Польши,[24] за что ей было заплачено 2400 гульденов. Она отличалась благонравием и необыкновенной набожностью. Особенно ревностно она занималась искусством, подолгу работая над своими картинами, так как слишком много внимания уделяла их отделке. Вот почему сохранилось весьма мало цветочных натюрмортов ее кисти. Она умерла 12 ноября 1693 г. в возрасте 63 лет, будучи незамужней, в Эйтдаме, в доме сына своей сестры, проповедника Якоба ван Ассенделфта, которого она воспитала после ранней смерти его родителей».[25]

Из этих сведений Хаубракена со всей очевидностью виден характер воспитания художницы, выросшей в семье потомственного пастора, да к тому же позднее направившей на путь служения богу и своего племянника. Вот почему так не вяжется с фактами, сообщенными Хаубракеном, появившееся в русском издании каталога «Натюрморт в европейской живописи» (1984) утверждение, что отцом художницы был ее учитель Ян Давидс де Хем (sic!).[26]

Работая над своими натюрмортами, относящимися к типу «суета сует», художница, как показывает «Аллегория бренности» (1668, Вена, Музей истории искусств), умело режиссирует настоящий поставленный ею аллегорический спектакль. В состав натюрмортной группы здесь входит множество предметов, говорящих о желании человека увековечить себя и свои деяния: глобус, книги, письменные принадлежности, флейта, ноты, кошелек с деньгами и монеты. В то же время на тщетность этих усилий намекают

не только череп или цветок, жизнь которых весьма недолговечна, но и изречение из книги Иова: «Человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печалями» (Книга Иова, 14: 1). Тут же присутствует и символ христианской веры — источника спасения души — фляжка, на этикетке которой читается надпись: «вода жизни», указывающая зрителю, хорошо знакомому с текстом Библии, на одно из мест Апокалипсиса: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откровение Иоанна Богослова, 22: 1).

Столь же ясно читаемые богословски-нравоучительные сюжеты использовал в своем творчестве и **Ян ван дер Хейден** (1637, Горинхем — 1712, Амстердам), более известный как мастер позднего городского пейзажа.[27] Так, тема порицания суетности человеческих увлечений и страстей стала содержанием картины «Натюрморт с книгой, свечой и птичьей клеткой» (Гаага, Морицхейс). В его «Суете сует» (Вена, Академия художеств, Картинная галерея) раскрытая на притчах царя Соломона Библия позволяет зрителю прочесть: «Не поможет богатство в день гнева, правда же спасет от смерти» (Книга притчей Соломоновых, 11: 4). И все нагромождение драгоценной посуды, произведений искусства и дорогих книг лишь иллюстрирует эту притчу.

Правда, в таких композиционно очень близких работах, как «Кабинет ученого» (1675, Будапешт, Музей изобразительных искусств; 1710, С.-Петербург, Государственный музей истории религии; Амстердам. Антиквариат Я. Гаудстиккера, продан в 1933 г.), этот морализующий акцент полностью снимается. В центре каждой из постановок помещен географический атлас, открытый на странице с картой Голландии, знаменитого голландского картографа Яна Блау. Рядом с атласом находятся земной и небесный глобусы, созданные, вероятно, отцом картографа — Виллемом Блау, учеником Тихо де Браге. И наконец, в углу, рядом с книжными полками, стоят свернутые две большие настенные карты.

Библейское изречение оказалось ключом к иконологическому содержанию картины «Суета сует» (Гота, Дворец-Музей) кисти **Абрахама Сусенира** (Лейден, ок. 1620 — после 1667, работал с 1640 по 1646 г. в Гааге). На странице, раскрытой на 99 хвалебном псалме Библии, можно прочесть: «Воскликните Господу, вся земля!» (Псалтырь, 99: 1). На неверность и бренность земных благ здесь указывают традиционные символы: череп, глобус, раковины, карманные и песочные часы.

К иллюзионистскому натюрморту тяготели и картины типа «суета сует» лейденских мастеров Питера де Ринга (1615, Лейден — 1660, Лейден) и Эдварта Колиера (Бреда, ок. 1640 — Лейден или Лондон, после 1706).

Обе хорошо известные картины **Ринга** на тему «суеты сует»: «Натюрморт с музыкальными инструментами» (1650, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея) и «Суета сует» (частное собрание)[28] — относятся к зрелому периоду творчества художника. Мотив книг в них наглядно воплощает идею разрушительного действия времени, сказавшегося на внешнем виде фолиантов. Такую же предметную ассоциацию являют у Ринга и музыкальные инструменты, совсем в духе стихотворения Фоккенброха «Размышления в моей комнате»:

Я вижу: на столе, меж книг,
Забыты мною флейта, скрипка —
Ведь звук еще едва возник,
А уж в пространстве тает зыбко
И гаснет в следующий миг.[29]

В то же время и книги и музыкальные инструменты олицетворяют здесь культурную память человечества, противостоящую забвению. На это указывает присутствие

в обоих натюрмортах изображения кольца — символа вечности. Одновременно кольцо с печаткой — знак имени художника (ring — по-голландски «кольцо»), а на странице с загнутым углом в первой картине и на листке бумаги, свешивающемся со стола, во второй работе можно прочесть изречения, однозначно говорящие о бренности бытия. В берлинской картине полностью прочитывается лишь предпоследняя строка текста, гласящая: «Все мирские радости — лишь ничтожная трава», а в натюрморте из частного собрания приведены слова из книги Екклесиаста: «Суета сует — все суета!» (Книга Екклесиаста, или Проповедника, 1: 2). По-видимому, и в берлинском натюрморте, как и в случае харлемской картины Винсента ван дер Винне, на рисунке изображен сам автор полотна — Питер де Ринг. Эта фигура человека, выдувающего мыльные пузыри, стала здесь аллюзией на бессмысленность занятий искусством, символами которого являются ноты, скрипка и флейта. На мимолетность обладания знаниями, богатством, властью да и самой жизнью намекают представленные в первой из картин старая книга, золотые и серебряные монеты, шпага и глобус, а во второй — книга, монеты, песочные и карманные часы, ваза с цветами, раковина наутилуса и череп. Причем косо падающий свет придает изображениям страницы книги с рисунком флейты, курительной трубки и листка с изречением из книги Екклесиаста характер мистификации.

Эдварт Колиер усилил иллюзионистскую тенденцию, что не помешало ему с помощью искусной аранжировки предметов натюрмортной группы сделать наиболее наглядными суть изречений на тему «суеты сует». Самая ранняя его картина такого типа — крупноформатная «Суета сует» (1662, Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Более интимны две одноименные картины «Суета сует» (1675, Гаага, Морицхейс; Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал) и «Аллегория бренности» (Гаага, Музей Бредиуса). Все они, кроме последнего натюрморта, имеют высокий формат и асимметричное расположение предметов вдоль диагонали, идущей из левого нижнего угла картины к верхнему правому. Не менее продумана и композиция полотна из Музея Бредиуса, где автор в соответствии со своим замыслом тщательно отобрал предметы. Ни одна из вещей тут не повторяет другую — ни по форме, ни по цвету, ни по размерам. Точно выверенные ритмы вертикалей и горизонталей, соотношения малых и больших объемов образуют единство композиции. Взгляд зрителя легко и свободно воспринимает натюрмортную группу как нечто целое и гармоничное. Здесь нет ни одной вещи, чуждой теме «суеты сует». Значение же размещения на краю стола свисающей с его кромки книги в мягкой обложке заключается не в ее содержании, которое, кстати, и невозможно установить, а в создании иллюзии подлинности этого предмета. Не случайно Колиер использовал для демонстрации этого эффекта свисающую со стола книгу. Ведь наиболее иллюзорно на двухмерной плоскости картины можно изобразить такие малообъемные или плоские предметы, как книги, ноты, гравюры или рисунки. И Ринг и, особенно, Колиер сумели передать в своих картинах ощущение непосредственного контакта с натурой в большой степени за счет натуралистических эффектов иллюзорности. Потоки косо падающего света, придают изображениям предметов реальность, доходящую до обмана зрения, и сближают эти картины с популярными в Голландии «обманками». В лучах света повседневные вещи домашнего быта раскрывают перед зрителем еще одно свое качество, становясь как бы защитой от соблазнов бессмысленной суетности внешнего мира, вполне в духе строк из выше цитированного стихотворения Фоккенброха:

Здесь, в комнате, забрезжил свет
Для моего земного взгляда,
Здесь понял я, что цели нет,
Что ничего желать не надо,
Что все — лишь суета сует.[30]

Глава VI

«TROMPE L'ŒIL» В ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII века

Новое для голландской живописи XVII века увлечение иллюзионистской передачей натуры привело к возникновению особого вида натюрмортной живописи — «обманок», называвшихся у голландцев «bedriegertje», а в искусствоведческой литературе последующих столетий получивших наименование «trompe l'œil» (от французских слов «tromper» — обманывать и «l'œil» — взгляд). «Нарисованные Зевксисом виноградные лозы, к которым устремлялись живые голуби, чтобы клевать их, издавна приводились как пример триумфа искусства и принципа подражания природе», — отмечал Гегель в первом томе своей «Эстетики».[1] И в Голландии в XVII веке хорошо был известен рассказ Плиния о соревновании Зевксиса и Паррасия. Паррасий написал картину, изображавшую задернутый занавес. Потребовавший снять занавес Зевксис вынужден был, после открытия обмана, признать себя побежденным.[2] Не случайно Хогстратен сравнивал Яна Давидса де Хема и Даниела Сегерса с Зевксисом и Паррасием за их умение воспроизвести живые цветы.[3]

Наиболее широкое распространение получили «обманки» в Голландии в 1650–1660-е годы. Утонченный колорит и мастерское исполнение снискали популярность этим картинам, имевшим цель создать иллюзорную перспективу пластически осязаемых предметов из повседневного окружения человека. Повествовательное начало и рационализм построения композиции соседствовали в «обманке» с живым, непосредственным чувством «открытия» мира вещей. Подбор предметов отражал богатый спектр быта образованного бюргерства: атрибуты занятий науками и искусствами, предметы охотничьей экипировки и охотничьи трофеи или доска с туалетными принадлежностями. Художник в данном случае был вполне свободен в выборе тем своих картин или, как утверждал в стихотворных строках Йост ван ден Вондел:

> Имеют власть решать художник и поэт,
> Что на потребу им, а в чем потребы нет.[4]

В статье «Происхождение современного натюрморта» Шарль Толнаи впервые показал, что самым ранним образцом «обманки» в европейской живописи являются две маленькие фрески на левой стене капеллы Барончелли церкви Санта Кроче во Флоренции, исполненные в 1337–1338 гг. ближайшим учеником Джотто Таддео Гадди (упом. 1327–1366).[5] Обе они имитируют ниши с трехлопастным готическим обрамлением, в облицованной мрамором стене, на верхней и нижней полках которой находятся предметы, используемые во время литургии: дискос, гостия, графинчик с вином и молитвенник. Стремясь к тому, чтобы зритель поверил, что он стоит перед реальными стенными нишами, Таддео Гадди так строит освещение этих композиций, как будто источником света для одной из них служит находящееся справа от нее окно, а на другую свет падает через входной проем фронтально. Помимо фресковой живописи, другим источником иллюзионистских композиций стали появившиеся в эпоху Возрождения в Италии ин-

крустации цветным и окрашенным деревом — интарсии, в свою очередь имевшие прототипом античные мозаичные полы. Мозаика, выполненная Гефестионом для дворца Аттала II в Пергаме (ок. 150 г. до н. э., Берлин, Государственные музеи, Античная коллекция) содержит иллюзорное изображение небрежно брошенного на пол бумажного листа с подписью мастера. Так же как и мозаичисты, мастера интарсий иллюзорно показывали лишь формы предметов, но не передавали разнообразие фактур. Особенно эффектными были интарсии с изображением полуоткрытых дверок шкафчиков. Примеры подобных изображений можно видеть в интарсии на спинке скамьи хора церкви Санта Мария ин Органо (1499, Верона) и в интарсии аналогичного предназначения (ок. 1500, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), выполненной Пантелеоне де Маркизом.

Тот же принцип восприятия мнимого за подлинное использовали непосредственные предшественники голландских живописцев XVII века — нидерландские мастера. И в «Гентском алтаре» (1432, Гент, собор св. Бавона) и в «Дрезденском триптихе» (1437, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) Яна ван Эйка (1390/1400–1441) на внешних створках представлена имитация скульптурных изображений Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, архангела Гавриила и Девы Марии. Так же гризайлью, серым по серому, написаны сцены «Благовещения» в «Страшном суде» (Бон, Франция, деп. Кот-д'Ор, Капелла Госпиталя Рогира ван дер Вейдена (1399/1400–1464) и на обороте боковых створок так называемого «Алтаря Портинари» (Флоренция, Уффици) Гуго ван дер Гуса (1440–1482), а на внешней стороне боковых створок триптиха «Страшный суд» (Гданьск, Центральный морской музей) Ганса Мемлинга (1433–1494) изображены даритель и его супруга около скульптурных изображений Мадонны с младенцем и архангела Гавриила.

Постепенно изобразительные возможности предметного содержания, связанные с идеей соединения реального и мнимого миров, начинают приобретать цену в глазах и художника и зрителя. Стремление изобразить окружающий мир уже не как «универсум», а как нечто индивидуальное, обладающее вполне конкретными свойствами, все ярче проявляется в работах нидерландских мастеров XVI столетия, что хорошо видно на примере картин из Государственного Эрмитажа в С.-Петербурге: «Святое семейство» Йоса ван Клеве (1464 — ок. 1540), «Мадонна с младенцем» Мастера женских полуфигур и «Сборщики податей» Маринуса ван Ромерсвале (ок. 1493 — ок. 1570). Такие аксессуары, как апельсин, тонкий ножичек с перламутровой ручкой и цветущая ветка аквилегии на парапете у ножек младенца, блюдо с виноградом и тонко разукрашенный молитвенник, страницу которого переворачивает Мадонна, монеты и долговая книга на столе у сборщиков податей, — все эти вещи мгновенно узнаваемы, что способствует трансформации одного мира в другой, убеждая зрителя в их общности и единстве. Зрителю кажется, что эти предметы выступают из картинной плоскости, и у него невольно возникает соблазн дотронуться до них, чтобы убедиться в реальности их существования.

Еще дальше по пути чистой мистификации пошли голландские живописцы. В полутемном интерьере жилой комнаты такие картины производили эффект осязательной реальности. Не случайно, что одни из наиболее ранних голландских обманок, исполненные **Герардом Доу** (Лейден, 1613 — Лейден, 1675), были, в точном смысле этого слова, не станковыми произведениями, а расписными крышками ящиков для хранения картин. О пристрастии этого мастера к натуралистической передаче увиденного еще со времени ученичества сообщает в своей книге Хаубракен. По его словам, Доу вступил в лейденскую мастерскую «тогда уже повсеместно знаменитого Рембрандта пятнадца-

тилетним мальчиком 14 февраля 1628 г. и оставался в ней около трех лет, причем за это время сделал такие успехи, что каждый, кто видел его юношеские работы, отмечал в этих маленьких и прилежно написанных картинах их добротную тщательность... Герард Доу писал все с натуры с величайшим терпением и упорством, используя при этом специальную рамку, разбитую на квадраты, с помощью которой он переносил все виденное на разграфленную бумагу...»[6]

Все сохранившиеся до наших дней «обманки» Доу: «Серебряная ваза» (Париж, Лувр), «Натюрморт с подсвечником и карманными часами» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Глобус, книги и лютня» (Монреаль, Собрание М. Хорнстейн) и «Натюрморт с книгой, песочными часами и офортным двойным портретом» (Хартфорд, штат Коннектикут, США, Атенеум Уодсуорта) — тематически близки, как отметил в своей книге Ингвар Бергстрём, выполненной около 1480 г. итальянской интарсии из музея Метрополитен в Нью-Йорке.[7] В этой интарсии, украшавшей дверцу одного из шкафов студиоло (как уже говорилось, помещения для естественно-научных коллекций, прототипа современного музея) во дворце герцога Федериго да Монтефельтро, подобным же образом были изображены выставленные в нише предметы: песочные часы, книга, циркуль, музыкальный инструмент. Дрезденская и хартфордская картины Доу, как и итальянская интарсия, отнюдь не имели назначения быть станковыми произведениями и представляли собой крышки специальных ящиков для картин, предохраняющих их от пыли и повреждений. Художник использовал тот же принцип, что и его итальянские предшественники, — с помощью иллюзионистского эффекта превращая закрытый в действительности ящик в открытый. Эти картины-крышки полностью перекрывали габариты ящика, и иллюзия реальности изображенного была почти абсолютной.

Еще более успешно решал задачи «обманного натюрморта» ученик Рембрандта **Самюэл ван Хогстратен** (Дордрехт, 1627 — Дордрехт, 1678). В дошедших до настоящего времени его работах зрителю, по существу, отведена роль прохожего, ненароком заглянувшего в окно дома и принявшего воображаемый уголок интерьера за настоящий. Хаубракен, учившийся у Хогстратена, посвятил ему наибольшее число страниц из всех своих жизнеописаний художников. «Не было такой области искусства, в которой он не показывал бы превосходства над другими. И не было никого, кто мог бы с ним состязаться», — пишет Хаубракен, подчеркивая широту творческих интересов Хогстратена, и перечисляет при этом темы его живописных работ: «Постройки, пейзажи, бурное море, штиль на море, животные, цветы, фрукты и особые виды натюрмортов, в которых предметы выглядели так естественно, что многие поддавались иллюзии обмана». Хаубракен далее пишет, что когда Хогстратен «устроил 6 августа 1651 г. при Венском дворе представление образцов своих работ в присутствии императора (Фердинанда III (1608–1657). — *Ю. Т.*), короля Венгрии и архиепископа», то особенно большое внимание привлек его натюрморт-«обманка». «Это был первый из художников, кто сумел обмануть мое зрение», — сказал император, долго разглядывавший натюрморт, и заявил Хогстратену, что он навсегда забирает у него эту картину в качестве штрафа за этот обман, чтобы она уже никого никогда не смогла подобным образом обмануть. И это было со стороны императора наивысшей оценкой».[8]

Сейчас уже ничего не известно о судьбе этой картины, входившей в убранство одного из императорских дворцов Вены. Однако нам кажется, что ее вполне можно идентифицировать с полотном Хогстратена «Натюрморт с игральными картами и письмами» (Прага, Картинная галерея Пражского града). После смерти в 1657 г. Фердинанда III этот натюрморт был привезен в Прагу из Вены вместе с двумя другими его картина-



Йоханнес Гударт. Маленький букет цветов в китайской вазе. Дерево, масло. 28×22 см.
Частное собрание.



Кристоффел ван ден Берге. Букет в стенной нише. 1617. Медь, масло. 37×29 см.
Филадельфия, Музей искусств.



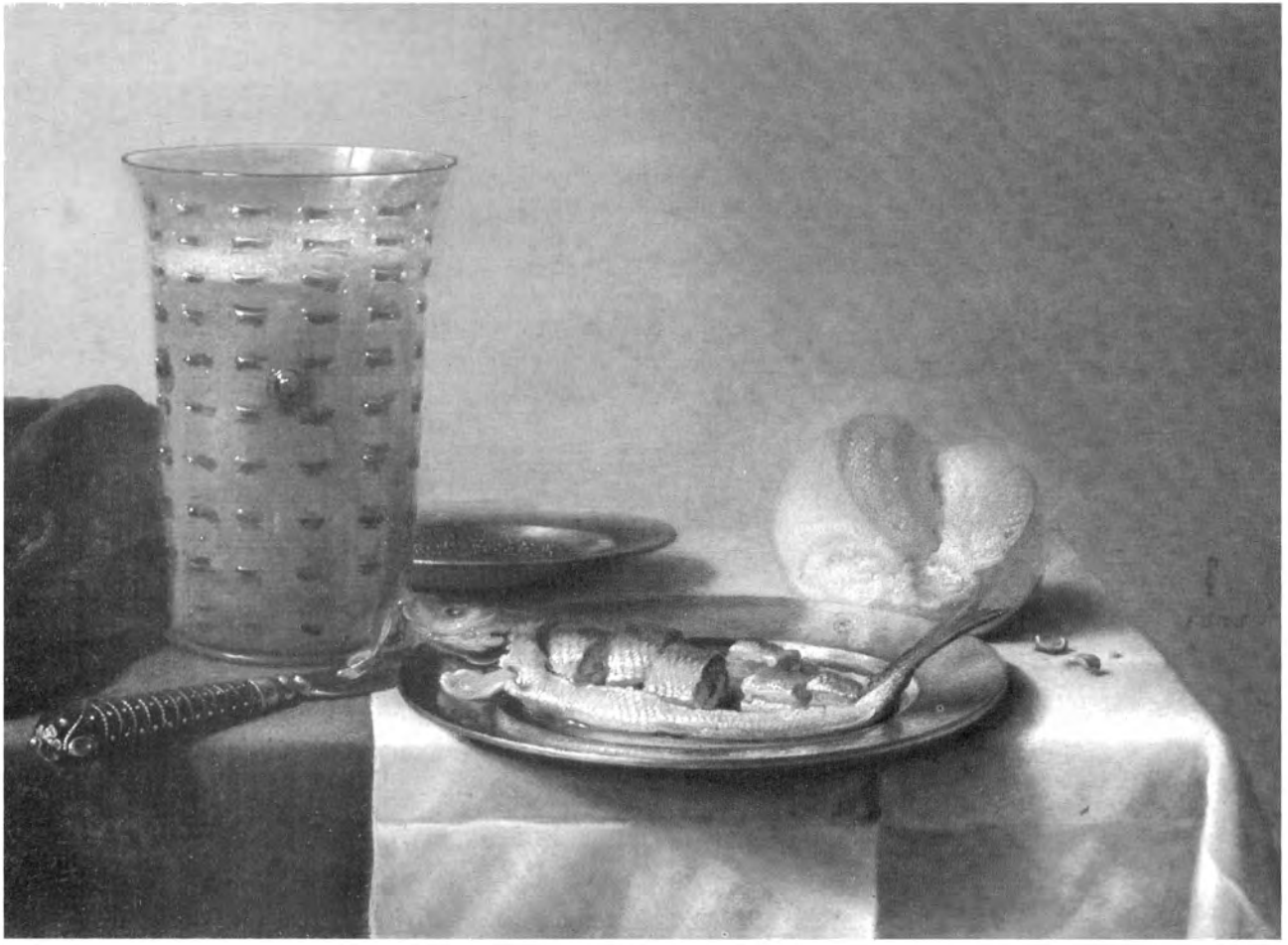
Флорис ван Дейк. Накрытый стол с сыром и фруктами. Дерево, масло. 82,2×111,2 см, Амстердам, Рейксмюсеум.



Клара Петерс. Накрытый стол с сыром, миндальными орехами и кренделями. Дерево, масло. 34,5×49 см.
Лондон, Галерея Ричарда Грина.



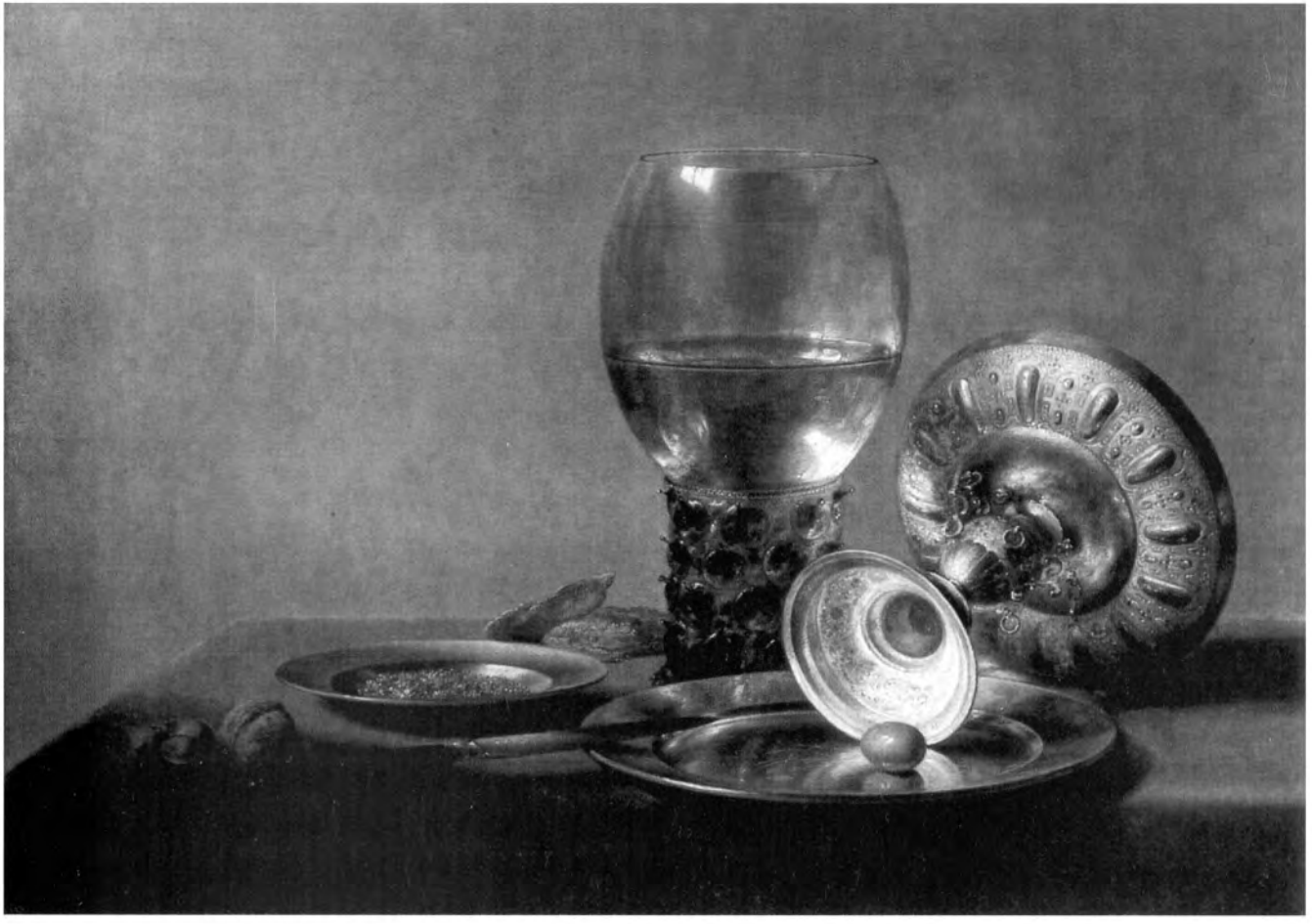
Питер Клас. Суета сует. 1628. Дерево, масло. 24,1×36,9 см. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.



Питер Клас. Натюрморт с бокалом пива, булочкой и селедкой. 1636. Дерево, масло. 36×49 см.
Роттердам, Музей Бойманса – ван Бёнингена.



Питер Клас. Завтрак. Дерево, масло. 40×54 см. Середина 1640-х годов. Воронеж, Областной музей изобразительного искусства. На лезвии ножа около рукоятки монограмма: PC (атрибуция автора).



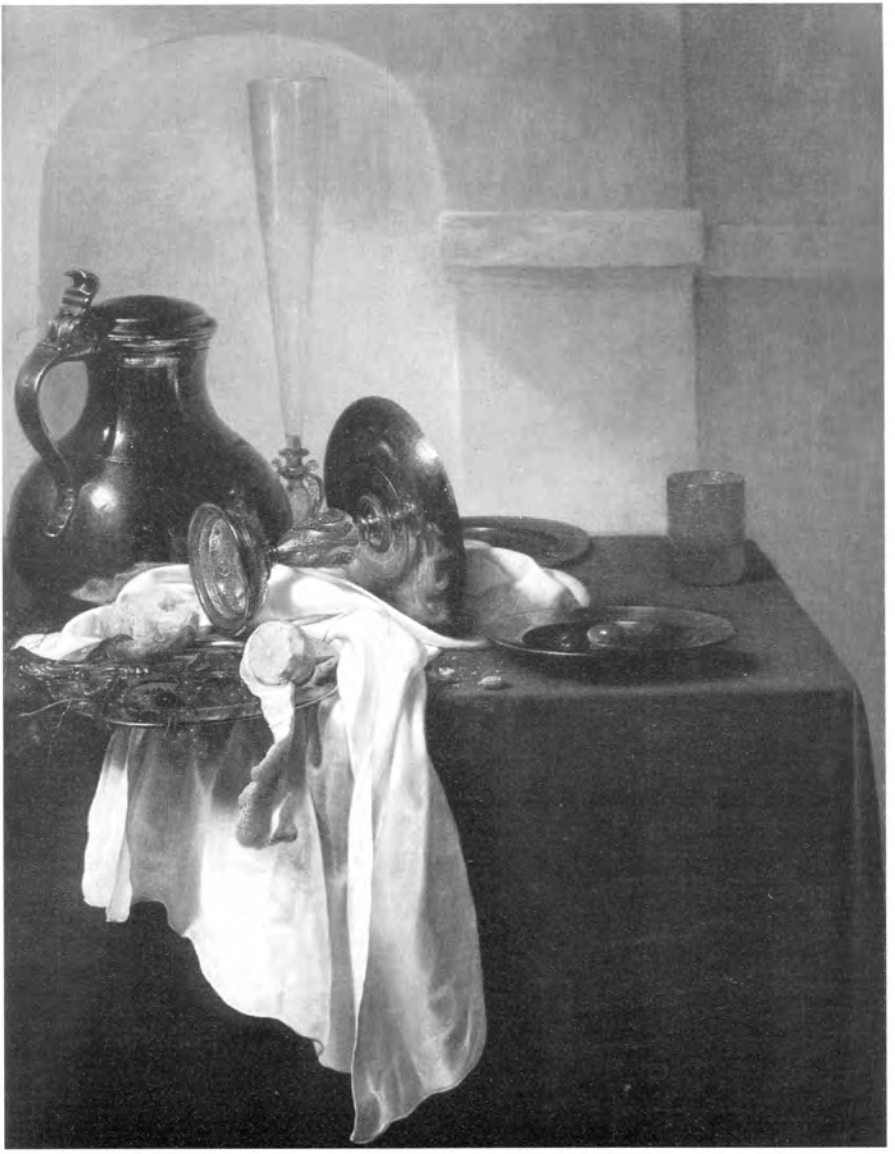
Питер Клас. Натюрморт с рёмером и опрокинутой серебряной таццой. Дерево, масло. 42×59 см.
Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.



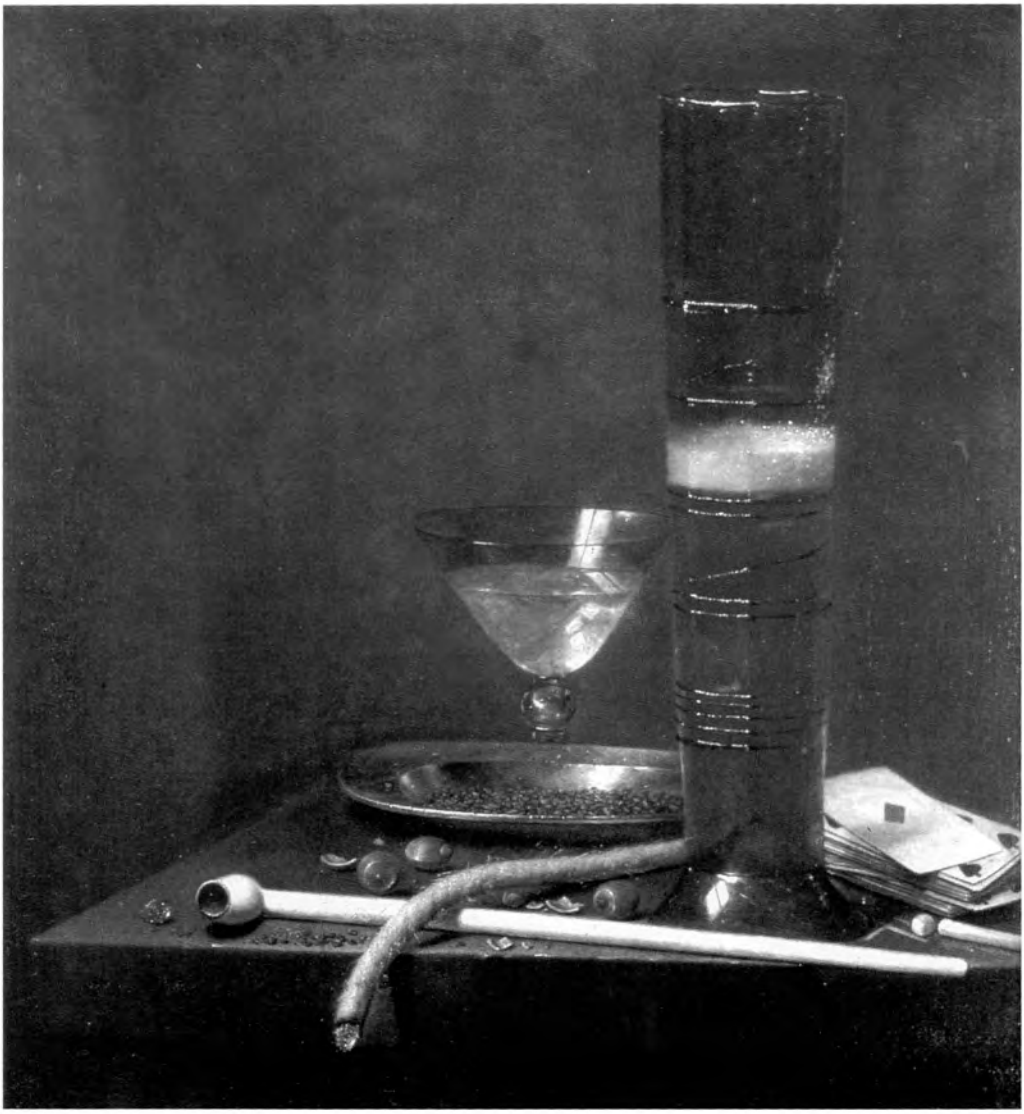
Виллем Клас Хеда. Завтрак с ветчиной. 1635. Дерево, масло. 53,4×71,8 см. Вена, частное собрание.



Виллем Клас Хеда. Натюрморт. 1651. Дерево, масло. 99×83 см.
Вадуц, Собрание князя Лихтенштейна.



Ян Янс ден Эйл. Натюрморт с оловянным кувшином и опрокинутой серебряной таццой. 1633. Дерево, масло. 91×72 см. Лондон, частное собрание.



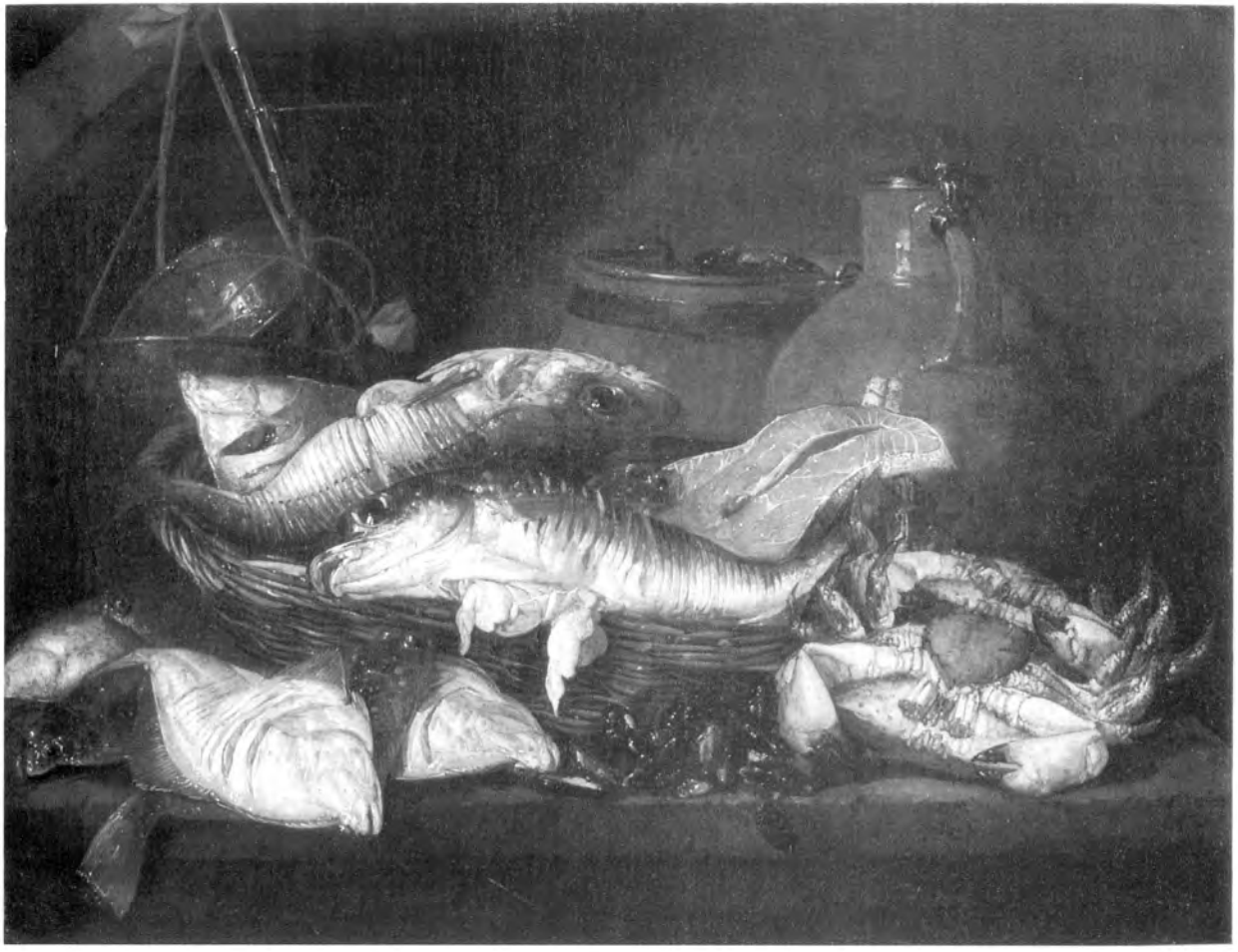
Ян Янс ван де Велде. Натюрморт с курительной трубкой, картами и бокалом с пивом. 1653. Холст, масло. 43×40 см. Оксфорд, Музей Ашмолин.



Йозеф де Брай. Натюрморт со стихотворением в похвалу селедке. 1656.
Дерево, масло. 57×48,5 см. Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров.



Виллем Калф. Уголок амбара. Дерево, масло. 21,5×18,5 см. Детройт, Институт искусств.



Абрахам ван Бейерен. Натюрморт с рыбами. Холст, масло. 71,4×92,4 см. США, Филадельфия, Музей искусств.



Ян Давидс де Хем. Натюрморт с книгами. 1628. Дерево, масло. 31,2×40,2 см. Париж, Фонд Кустодия, Коллекция Лугта.



Ян Давидс де Хем. Натюрморт с книгами. 1628. Дерево, масло. 36×46 см. Гаага, Морицхейс.



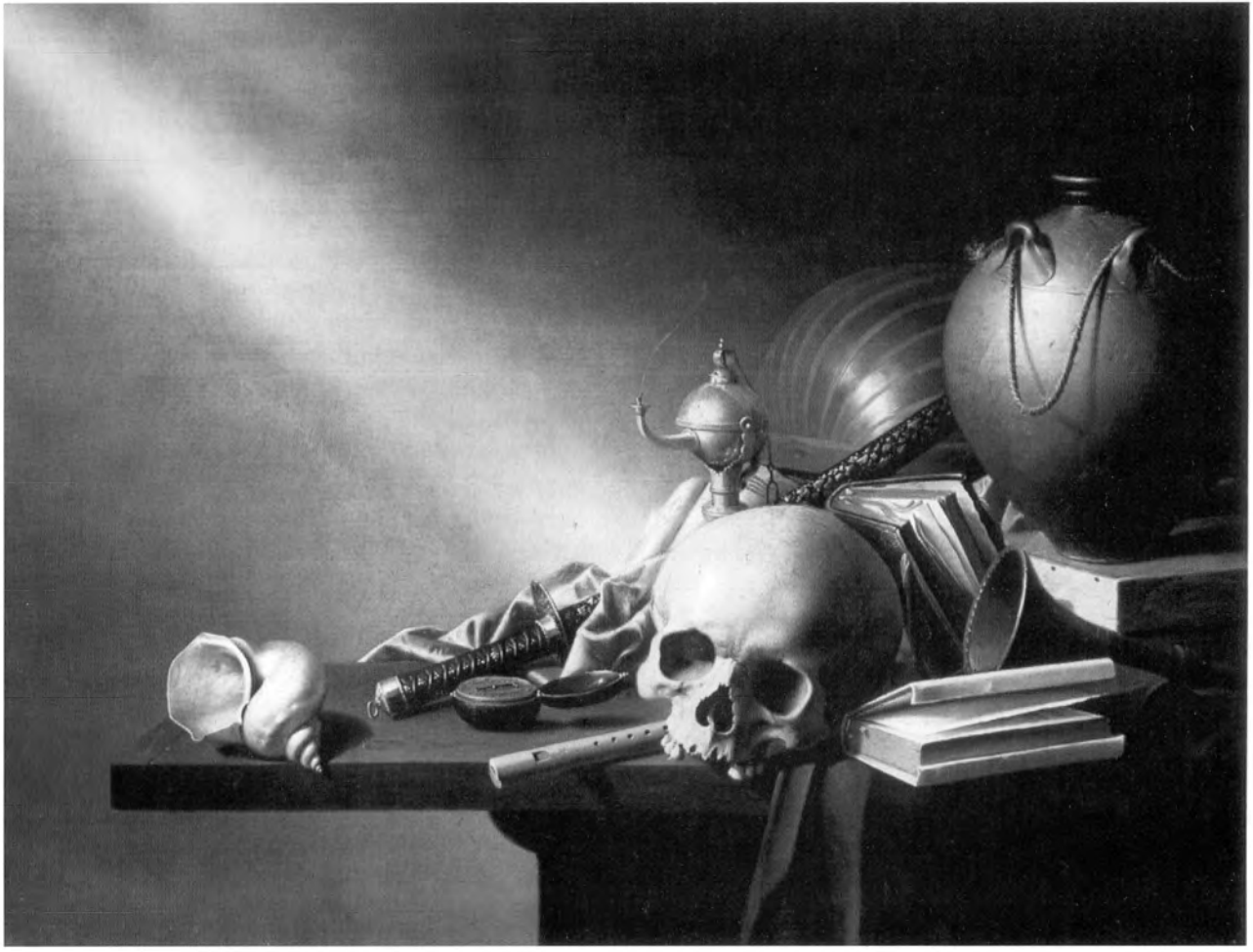
Ян Давидс де Хем. Натюрморт с книгами. Дерево, масло. 26,5×41,5 см. Амстердам, Рейксмюсеум.



Лейденский мастер. Натюрморт с книгами. Дерево, масло. 61,3×97,4 см. Мюнхен, Старая пинакотека.



Давид Байли. Натюрморт с автопортретом и символами «суеты сует». 1651. Дерево, масло. 89,5×122 см.
Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал.



Хармен Стенвейк. Суета сует. Дерево, масло. 39,2×50,7 см. Лондон, Национальная галерея.



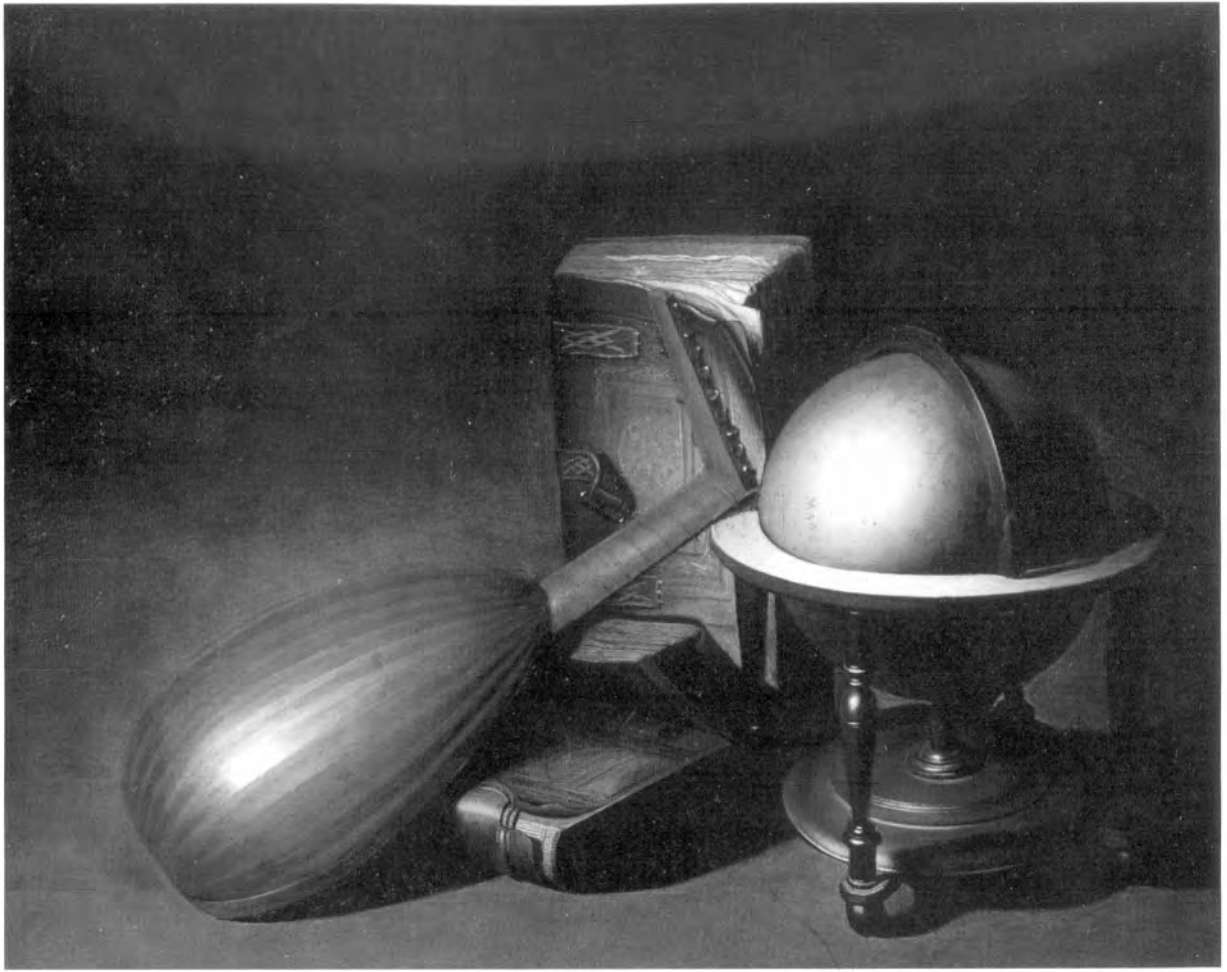
Мария ван Остервейк. Аллегория бренности. 1668. Холст, масло. 73×88,5 см. Вена, Музей истории искусств.



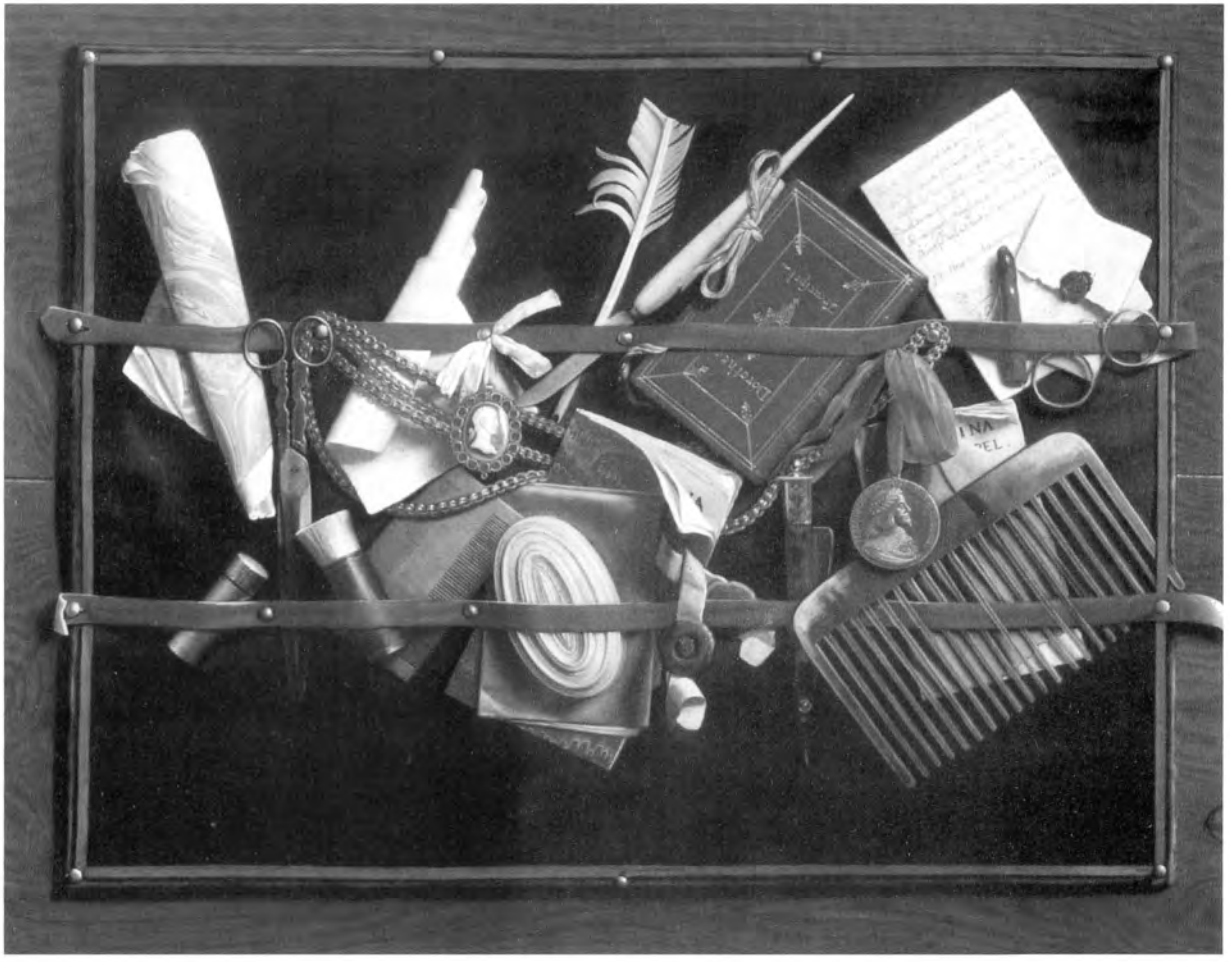
Ян ван дер Хейден. Суета сует. Дерево, масло. 62,5×50 см. Вена, Академия художеств, Картинная галерея.



Питер де Ринг. Натюрморт с музыкальными инструментами. 1650. Холст, масло. 105,6×81,7 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.



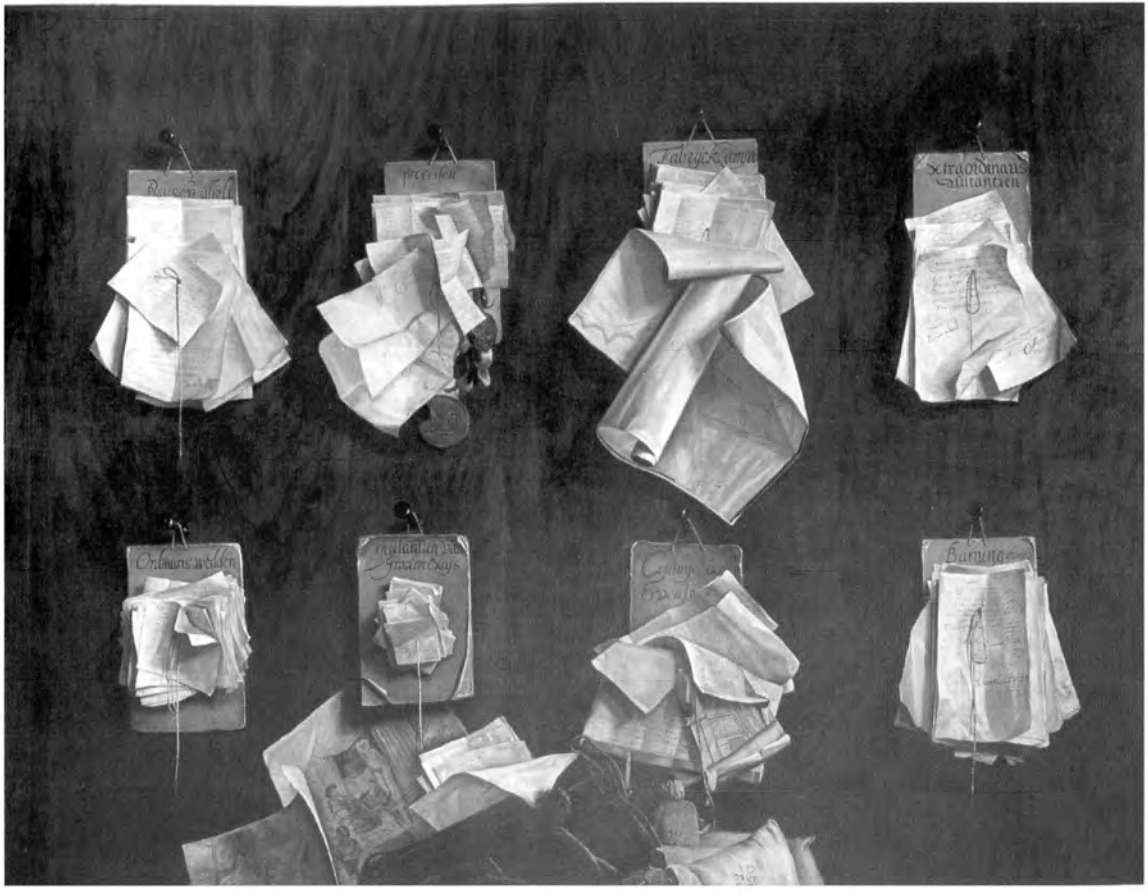
Герард Доу. Глобус, книги и лютня. Дерево, масло. 22,8×30,4 см. Монреаль, Собрание М. Хорнстейн.



Самюэл ван Хогстратен. Обманка. Холст, масло. 63×79 см. Карлсруэ, Кунстхалле.



Самюэл ван Хогстратен. Дверца шкафчика с туалетными принадлежностями. 1655. Холст, масло. 92,3×72,2 см. Вена, Академия художеств, Картинная галерея.



Корнелис Бризе. Натюрморт с письмами. 1656. Холст, масло. 194×250 см. Амстердам, Исторический музей.



Ян Давидс де Хем. Натюрморт с наутилусом. 1632. Дерево, масло. 77,5×64,5 см. США, Бирмингем, Институт изобразительных искусств Барбера.



Ян Давидс де Хем. Завтрак с ветчиной и фруктами. 1646. Холст, масло. 59,3 ×92,6 см. США, штат Огайо, Толедо, Музей искусств.



Ян Давидс де Хем. Роскошный натюрморт с попугаем. Холст, масло. 115,5×169,5 см.
Вена, Академия художеств, Картинная галерея.



Ян Давидс де Хем. Роскошно сервированный стол с двумя попугаями. Холст, масло. 150×116,2 см. Сарасота, Музей искусств Джона и Мейбл Ринглинг.

ми, ныне также находящимися в Картинной галерее Пражского града: «Мужчина в окне» (1653) и «Внутренний двор замка в Вене» (1652). Там же, в Вене, Хогстратен исполнил «Натюрморт с письмами» (Кромержиж, Чехия, Южно-Моравская область, Государственный замок) и «Обманка» (Карлсруэ, Кунстхалле).[9] Как и в пражском натюрморте, эффект оптической иллюзии создается в них за счет совпадения размеров картины и наружной поверхности дверцы шкафчика, обладающей характерной текстурой сосновой доски с ее сучками и длинными волокнами, а также благодаря фронтальному размещению вдоль этой доски самых обычных, тяготеющих к двухмерности вещей, которые освещены прямо падающим светом. Как и лейденское полотно Колиера, «обманки» из Праги и Кромержижа можно отнести по набору предметов натюрмортной группы и к произведениям типа «суеты сует». Здесь, удерживаемые красными кожаными лентами, располагаются письма, гусиное перо, игральные карты, гребешок, расческа, щетка и четки. Помимо этих вещей в пражском натюрморте присутствуют перчатки и ножницы, а в кромержижском — кусочек мыла и веретено. Четки в обоих случаях, как и веретено в пражском полотне, символизируют временное начало. Ведь время можно отсчитывать, перебирая четки, по количеству напряденной шерсти или льна. И работа, олицетворяемая письмами и гусиным пером, и отдых, который символизируют игральные карты, расческа, гребешок и мыло, — проходят в потоке времени, уничтожающем все сущее.

Изображение конверта в «обманке» из Кромержижа несет на себе как имя адресата — Иоганна Куниберта Венцельсберга, так и место назначения — Ратисбона (Регенсбург). Служа главным квартирмейстером императорской армии, Иоганн Куниберт Венцельсберг находился в то время в свободном городе Регенсбурге, где для членов рейхстага занимался подготовкой демонстрации опыта с магдебургскими полушариями, изобретенными бургомистром Магдебурга и знаменитым физиком Отто фон Герике. Дата этой демонстрации хорошо известна — 1654 г., что дает возможность, отталкиваясь от нее, датировать этим же годом и создание картины.

Конкретный адресат указан и в «обманке» из Карлсруэ. На листе бумаги там написано как имя получателя (И. В. фон Штубенбергс), так и место назначения (Вена). Рядом проставлена дата, у которой прочитываются две первые цифры: 16... Поверх имени получателя Хогстратен поместил свое обращение к нему, написанное по-немецки: «Вы воочию можете здесь созерцать мастерство не Зевксиса, обманувшего птиц, прилетевших клевать написанные красками виноградные гроздья, а мастерство дворянина, который своей нежной кистью достиг безупречного совершенства мастерства. Властители по всему миру, все как один, вводились в заблуждение искусством его кисти». О заслугах автора картины говорит и принадлежащая ему медаль с профильным изображением Фердинанда III с отчеканенной надписью: «Ferdinand III. Dei Gratia Romanus Imperator Semper Augustus Germaniae Hungariae Bohemiae Rex».

Изображена тут же и книга в красном кожаном переплете с тисненым золотым названием — «Доротея». И хотя автор на переплете не указан, современнику Хогстратена было ясно, что художник представил здесь издание своей пьесы «Дирейк и Доротея», опубликованной в Гааге в 1666 г. Последняя дата позволяет определить и примерное время создания картины — отрезок между годом выхода книги и годом смерти мастера (1678).

Подобное насыщение предметов натюрмортной группы информацией, имеющей непосредственное отношение к жизни создателя этой «обманки», делает ее подлинной картиной-автобиографией, способной поведать зрителю наших дней о жизни и творчестве жившего более трех столетий тому назад писателя и художника.

Этот же прием развернутого фронтального экспонирования, наподобие витрины, близких к двухмерности вещей художник виртуозно использует в картине «Дверца шкафчика с туалетными принадлежностями» (1655, Вена, Академия художеств, Картинная галерея), где вдоль наружной стороны его дверцы на гвоздях или в карманчиках кружевной настенной сумки располагаются: полотенце, зеркало, щетка, расческа, губка и распечатанный конверт вместе с вынутым из него письмом. Изображение конверта служит здесь, как и в пражском натюрморте, местом нанесения подписи. Чуть выше помещена дата — 1655. По существу «обманкой» воспринимается и «Интерьер» (Париж, Лувр) Самюэла ван Хогстратена, где главной задачей мастера было создание иллюзии существования вещей в интерьере комнаты, уголок которой зритель видит через раскрытую настежь дверь. Плавному слиянию пространств картины и действительности способствует приближение проема двери к габаритам рамы и иллюзорное изображение метлы, полотенца и связки ключей, очертания которых силуэтно связались в одно целое с дверным проемом. Все эти три предмета могут здесь символизировать духовную чистоту и верность. В аналогичном духе может быть прочитана и символика стоящей на столе в подсвечнике свечи — «светильника чистоты», одновременно олицетворяющего и временное начало.

Популярность «обманок» в Голландии вызвала даже появление официальных заказов на эту продукцию. Так, для хранилища казны ратуши Амстердама **Корнелис Бризе** (Харлем, 1622 — Амстердам, после 1670) исполнил «Натюрморт с письмами» (1656, Амстердам, Исторический музей). Йост ван ден Вондел откликнулся на это событие стихотворным двустишием:

Взгляни скорей сюда! Что видишь наверху ты?
Бумаги, письма здесь? Иль это зрения обман?[10]

Бризе писал также «обманки» с изображением висящих на стене охотничьих снастей: как, например, «Охотничий натюрморт» (1658, Амстердам, Рейксмюсеум).

«Обманки» с письменными принадлежностями писали упоминавшийся выше мастер натюрмортов типа «суета сует» Эдварт Колиер и портретист Валлеран Вайан.

Как можно судить по «Натюрморту с бумагами и письмами» (1706, частное собрание; Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал), и в «обманках» **Колиер** проявил блистательную способность составлять и ставить предметную группу. Подбирая ее, художник имел ясное представление о том, какого характера предметы должны быть показаны в «обманке», — уплощенные, с неразвитым объемом и в таких ракурсах, в которых бы они выглядели плоскими. Тяготеющие к двухмерности, такие предметы, как конверты, письма, газеты, гребешок, бантик, медаль на шелковой ленте и карманные часы, размещены здесь на деревянном планшете, имеющем заметно выраженную текстуру, и удерживаются на нем тремя натянутыми поперек него лентами. Иллюзорность в передаче предметов достигает еще большей силы благодаря тому, что художник не проецирует планшет на каком-либо фоне, а совмещает его формат с границами самого натюрморта. Если в своих картинах типа «суеты сует» Колиер добивался впечатления реальности написанных предметов, то обе эти «обманки» он трактует как своеобразные полотна, относящиеся к типу «суеты сует».

Предметы письма, сами письма, газета и лупа для чтения, будучи инструментами деловой жизни человека, одновременно олицетворяют и тщетность подобных устремлений. Об этом можно заключить по их соседству с туалетными принадлежностями и украшениями — символами недолговечной красоты: бантиком, миниатюрным серебряным колокольчиком, медалью на шелковой ленте и обозначающими конец, предел — карманными часами. На конвертах, помещенных в центре натюрмортных групп обеих

картин, каллиграфически четко выведен адрес, одновременно оказывающийся и подписью мастера: «Edward Collier Shilder tot Leyden» (живописцу из Лейдена Эдвардту Коллиеру — в подписях на картинах мастера встречаются два варианта: Эдварт Колиер и Эдвард Коллиер), а на папке для писем в полотне из частного собрания имеется и дата его создания — 1706.

Ряд важных биографических сведений о **Валлеране Вайане** (Лилль, 1623 — Амстердам, 1677) приводит в своей книге Арнольд Хаубракен, сообщая, что художник учился в Антверпене у Эразмуса Квеллинуса и вскоре стал «хорошим портретистом и прославленным рисовальщиком». Хаубракен приводит и пример, доказывающий высокую степень популярности мастера у современников. Из его слов следует, что, когда в 1658 г. «во Франкфурте происходила коронация Леопольда X, Валлеран Вайан нарисовал портреты императора и разных посланников и князей из немецких государств, которые присутствовали на коронации, благодаря чему заслужил не только большую славу, но и получил много денег».[11] О знакомстве этого мастера с высокопоставленными особами говорят и конверты с письмами, изображенные в двух дошедших до наших дней, близких по композиции его одноименных «обманках»: «Доска с письмами, перочинным ножом и пером с держателем из красных лент» (1653, Брюссель, Галерея Леже, 1960; 1658, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров). Например, на письме, изображенном в правом верхнем углу дрезденской картины, можно прочесть написанное по-французски имя отправителя письма — Жана Мориса де Нассау (Иоганна Морица фон Нассау). И все же интерес к этим картинам, неизменно возникающий у впервые увидевшего их зрителя, объясняется не именами получателей писем, а необычайно сильной иллюзией подлинности изображенных в них вещей.

Помимо картины Корнелиса Бризе другим известным заказом на «обманку» явился «Настенный натюрморт» (Оттерло, Государственный музей Крёллер — Мюллер), исполненный **Хейманом Дюлларто**м для конторы Корнелиса Михелса Дюлларта — отца художника, который, как пишет Арнольд Хаубракен, «был торговцем зерном и жил в Роттердаме в доме под названием „У флейта“» (трехмачтовое транспортное судно первой половины XVII века). Из слов биографа вырисовывается образ человека талантливого и разностороннего, художника и поэта. «Хейман Дюлларт, — пишет он, — родился в Роттердаме 6 февраля 1636 г.... Став известным поэтом, он и в живописи продвинулся так далеко, что, я думаю, его можно отнести к числу лучших художников его времени...

В юности он начал обучение с прилежного изучения языков и наук, но, полюбив живопись, он задумал выбрать себе наставника среди мастеров. Этим наставником оказался Рембрандт ван Рейн, у которого он за небольшой срок настолько вник в секреты живописного мастерства, что смог изображать в картинах вещи, издали принимавшиеся за настоящие. Он и в дальнейшем поддерживал отношения с Рембрандтом ван Рейном и его многочисленными учениками, в особенности с Филипсом Конинком, которому на память написал его портрет. В Роттердаме еще и сегодня можно видеть многочисленные очень жизненные портреты его кисти, а также кухонные сцены с двумя фигурами, одна из них представляет женщину, которая, в окружении кухонной утвари из олова и меди, начищает медный котел. И все это написано естественно и сильно, в хорошей манере. Когда в 1696 г. распродавались картины из имущества доктора Даува, женатого на сестре Дюлларта — Агнете, его друзья захотели купить в память о нем пять работ, за которые владелец запросил 400 гульденов... Художник Велтхейзен из Гауды, женатый на его племяннице, рассказывал мне, что, когда Дюлларт написал Марса в сверкающих латах, эта картина была продана в Амстердаме как

подлинная картина Рембрандта. Больше мне нечего сказать о его картинах, однако все знатоки поэзии относят его к числу первых поэтов... Умер он (в Роттердаме) 6 мая 1684 г.»[12]

«Настенный натюрморт» Хеймана Дюлларта подтверждает правоту слов Хаубракена, свидетельствовавшего, что мастер был способен «писать вещи, издали принимавшиеся за настоящие», настолько силен в ней момент буквального сходства. Так и хочется вынуть из-за тесемки и развернуть газету, полистать поэтический сборник, тронуть струны скрипки... Подобное провоцирование у зрителя физического действия достигнуто здесь обычными для «обманок» композиционными приемами: фронтальным разворотом композиции, совпадением границ натюрморта и участка деревянной стены с проступающей фактурой досок и сильным потоком прямого света.

Наряду с перечисленными приемами эффект мистификации в значительной мере усиливается за счет создания мастером идеально ровной красочной поверхности, благодаря чему зритель не может выделить из гладкой живописи ни одного, даже самого маленького пастозного мазка. Кисть художника скрупулезно выписывает стихотворный текст на страницах раскрытой книги, завитушки подписей под платежными документами или рельефный оттиск печати. Столь тонкая и ювелирно точная детализация, приучавшая голландского зрителя к любознательности, и сейчас имеет не только эстетическую, но и познавательную ценность. Картина из Оттерло моделирует иллюзию существования предметов, связанных как с практической деятельностью торгового бюро (гусиное перо и карманная чернильница, газета, большая висячая печать, торговые документы и ключи), так и искусством (те же гусиное перо и чернильница, стихотворный сборник и пошет — маленькая танцмейстерская скрипка).

Пошет в этом натюрморте является ориентиром, позволяющим постичь композиционную и семантическую логику картины. На правомерность подобной интерпретации этого предмета указывают и висящие рядом ключи, глядя на которые зритель по ассоциации вспоминает скрипичный ключ. Такая расшифровка без труда приводит зрителя к восприятию авторской сентенции, по которой жизнь сродни танцу под нескончаемую мелодию, выводимую пошетом. И сам зритель начинает ощущать свое присутствие в нескончаемой череде танцоров, участвующих в вечном спектакле, сцену из которого так ярко передал в своем стихотворении «Ничто не ново» Дирк Рафаэлс Кампхёйзен:

Земная жизнь — спектакль, и он идет
Из года в год,
Идет из года в год необновленно.
Актеры мрут,
Но, глядь, и новые грядут,
Чтоб те же роли отыграть смятенно.[13]

Так тяга к курьезному и занимательному переплеталась в «обманках» с философским и просветительским началами, выраженными ясно понимаемыми иносказаниями, часто имеющими литературные аналогии.

Даже в своих «роскошных» натюрмортах Хейман Дюлларт не мог отказаться от разработанных им в «обманках» приемов, когда зритель должен был принимать изображение за саму натуру. Примером таких работ является «Натюрморт» (Пушкин, Екатерининский дворец-музей), где в вещах переднего плана явно акцентирован момент буквального сходства в противовес изображению предметов, удаленных от передней кромки картины, силуэты которых почти растворяются в световой среде. Иллюзионистскому восприятию этих вещей, как бы выступающих из живописной плоскости, способствует выбор освещения и точки зрения — и нож, и шелковая лента с крючком

от часов освещены перпендикулярно падающими на них лучами света, а размещены они в плоскости, параллельной плоскости картинной доски.

Помимо «роскошных» натюрмортов приемы иллюзионистской передачи фактуры, материала и формы предметов перекочевали и в картины с натюрмортными группами, составленными из битой дичи и охотничьих снастей. Самым ранним примером подобных изображений можно считать «Битую куропатку» (1504, Мюнхен, Старая пинакотека), написанную итальянским живописцем и графиком **Якопо де Барбари** (1440/1450 — до 1516), работавшим долгое время в Нюрнберге и Виттенберге, а с 1506 г. служившим придворным художником у наместницы Нидерландов Маргариты.[14] В нем представлены подвешенная за лапки куропатка и на том же гвозде, рядом с ней, стрела арбалета и железные перчатки. Иллюзорно трактованный клочок бумаги с подписью художника и датой усиливает выразительность мюнхенской «обманки». Охотничье снаряжение в данном случае, так же как и в «обманках» с письмами, предстает как носитель вестей, способных охарактеризовать круг интересов и социальное положение своих хозяев. В XVII столетии в Голландии подобные картины уже перестали быть редкостями, образовав целый раздел натюрмортной живописи. Об этом можно судить прежде всего по деятельности братьев Лемансов. Хаубракен в своей книге пишет, что «обманки» «с изображением охотничьего снаряжения, птичьих клеток и охотничьих ружей, которые писали Лемансы, весьма высоко ценились и хорошо оплачивались».[15]

Работы старшего из братьев — **Антони Леманса** (Гаага, ок. 1631 — Амстердам, 1673) встречаются в собраниях музеев довольно редко. До настоящего времени были известны лишь два его охотничьих натюрморта из Музея Вальрафа — Рихарца в Кёльне (1662 г.) и частного собрания в Дании.[16] Тем больший интерес представляет вновь определенный нами, после расшифровки монограммы, его натюрморт «Битая птица в нише» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), опубликованный ранее Е. Ю. Фехнер как работа монограммиста AL. Правильность нашей расшифровки этой монограммы подтверждает и сходство эрмитажного и датского натюрмортов Антони Леманса. Все три малоформатны, а глубокие и прозрачные тени, переданные тонким и ровным красочным слоем, словно обволакивают тушки битой дичи и эффектно подчеркивают доходящую до иллюзии рельефность живописной трактовки оперения. В сравниваемых произведениях почти идентичен и характер нарастания светового потока, идущего сверху вниз и справа налево. Санкт-Петербургская картина, находившаяся до 1915 г. в коллекции П. П. Семенова-Тян-Шанского и имеющая четкую монограмму мастера в левом нижнем углу, не была тем не менее включена в последнее издание каталога западноевропейской живописи, вероятно, из-за стремления свести на нет число голландских картин с неустановленным авторством, находящихся в собрании одного из величайших музеев мира.[17]

Еще более убедительной предметная иллюзия выглядит в «обманках» **Йоханнеса Леманса** (Гаага, ок. 1633 — Гаага, 1688). Творчество его протекало в трех крупных голландских городах: Амстердаме, Алкмаре и Утрехте. Наиболее интересные и привлекательные его «охотничьи» натюрморты, находящиеся в Рейксмюсеуме в Амстердаме, Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, Музее прикладного искусства в Берлине (1675), Дворце-музее г. Готы (1660 г.), Госпитале св. Елизаветы в Харлеме, двух датских частных собраниях (1673 и 1675 гг.) и Охотничьей художественной галерее г. Глазго (1684 г.), — содержат изображения не только снаряжения для ружейной охоты на дичь, но и снастей для ловли птиц. Как и в «обманках» Антони Леманса, мощный поток света, падающего на предметы, развешанные вдоль светлой стены, дает глубокие тени, делающие их особенно «рельефными» и усиливающие иллюзию нашего

присутствия перед натюрмортной группой, а виртуозная гладкая живопись еще больше содействует создающемуся впечатлению.

Иллюзионистский «охотничий» натюрморт нашел, помимо братьев Лемансов, еще несколько пламенных приверженцев этого популярного в то время в Голландии вида натюрмортной живописи в лице таких известных мастеров «крестьянских» завтраков, как Филипс Ангел, Якоб Билтиус (1633, Гаага — 1681, Берген-оп-Зом), его брат — Корнелис Билтиус (?, Гаага — ?) и Кристоффел Пирсон (1631, Гаага — 1714, Гауда).

В «охотничьих» натюрмортах, как и в «крестьянских завтраках», **Филипс Ангел** никогда не стремился к нарочитой парадности, сознательно снижая утонченное любование охотничьими трофеями до нарочитой приземленности. Это хорошо видно на примере его «Натюрморта с битой дичью» (1649, Мидделбург, Ратуша), где тушки битой птицы небрежно свалены, вместе с орудиями лова, на старый деревянный стол, доски которого имеют щербины и трещины. Последние, кстати, наряду с орудиями лова можно рассматривать и как выражение аллегорической темы «суеты сует». Знатоки и любители птиц сразу узнают в этой груде тушек дичи свиристель с ее шелковистым хохолком и желто-красно-белыми маховыми перьями, певчего дрозда, вальдшнепа, куропатку и зимородка.

И даже в потрясающей по степени иллюзорности «„Обманке“ с охотничьей амуницией» (Вена, Академия художеств, Картинная галерея) художник показывает охотничье снаряжение не патриция или богатого бюргера, а горожанина со средним достатком, довольствующегося ловлей мелкой дичи и певчих птиц.

Иллюзорная передача фактуры оперения птиц в рассматриваемых выше охотничьих «обманках» Филипса Ангела как бы подменяла очевидную неподвижность предметов натюрмортной группы их мнимой неподвижностью. Особенно наглядно это свойство подобных произведений видно у другого известного мастера «охотничьих» натюрмортов — **Якобуса Билтиуса** на примере его работ из музеев в Мюнстере, Баден-Бадене, Исторического музея в Гааге, Государственного музея искусств в Копенгагене (1674), Дворца-музея Фреденсборг в Копенгагене (1670), Картинной галереи старых мастеров в Дрездене и Музея Вальрафа — Рихарца в Кёльне (1673).

В копенгагенском натюрморте мы видим, как пристально, по-настоящему осмысленно смотрит на зрителя заяц, подвешенный вниз головой за заднюю лапку, так и не сумевший обмануть охотника. Да и битая дичь в дрезденской «обманке», развешенная вдоль стены за лапки, еще совсем недавно была живой, а используемые в натюрмортной постановке этой картины ружье и охотничья амуниция имеют непосредственное отношение к охоте на это живое. Сама эта кажущаяся «вырванность» предметной постановки из временного потока — результат активной деятельности человека, некая пауза, за которой, как намекает зрителю мотив ружья, вновь наступят минуты азартной охоты. Сходное толкование аксессуаров обнаруживается и в «охотничьих» натюрмортах **Корнелиса Билтиуса**, работавшего в 1670-х годах в Кёльне и Бонне. Помимо трех «охотничьих» натюрмортов из бывшей коллекции Иоганна Якоба Мерлоса в Кёльне (два из них датированы 1672 и 1673 гг.)[18] мы знаем о существовании еще трех картин его кисти: «Омар и битая дичь» (Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца), написанной, хотя и с иллюзионистскими эффектами, но более тяготеющей к традиционным «завтракам» в стенной нише, и двух парных полотен «Битая дичь» (частное собрание) — подлинных «обманок».

Из названных выше мастеров «охотничьих обманок» лишь творчество **Кристоффела Пирсона** — известного художника-портретиста, пейзажиста и поэта — привлекло внимание Хаубракена, посвятившего описанию его жизни две страницы своей книги.

«Кристоффел Пирсон родился в Гааге 19 мая 1631 г. Он происходил из почтенной семьи и юность провел в изучении латинского и французского языков, а также брал уроки рисования, а позднее работал писцом в конторе. Но с ранних лет он имел склонность к живописи и, приняв решение заняться ею, вскоре попал в окружение Бартоломеуса Мейбурга (известного портретиста и исторического живописца, работавшего при различных королевских и княжеских немецких дворах. — *Ю. Т.*), который был всего на один–три года старше него, но уже зарекомендовал себя хорошим живописцем. Таким образом, он попал к вышеназванному Мейбургу в возрасте 20 или 21 года. И после того как прозанимался у него в течение года, он смело взялся за портреты и исторические композиции, прежде чем подался на жительство в Схидам. Правда, еще до этого переезда он со своим бывшим учителем и другом совершил поездку в Германию... Из Схидама Пирсон в 1654 г. со своей семьей переехал в Гауду, где он создал множество искусных портретов и исторических композиций, которые и теперь еще находятся у любителей искусства этого города и других городов. Когда же он увидел, что весьма высоко оцениваются и хорошо оплачиваются картины с орудиями лова, амуницией для ружейной охоты и птицами в клетках, он тотчас приступил к созданию изображений подобного рода, которые настолько хорошо ему удавались, что с ним в этом не смог бы сравниться никто иной. И как следует из многих картин, которые можно видеть на руках у любителей искусства, он писал так натуралистично, что каждый предмет, развешенный вдоль стены, казался таким же, каким он был в действительности, вводя наше зрение в заблуждение... Прожив 83 года 3 месяца и 8 дней, он умер 11 августа 1714 г.».[19]

Оба известных иллюзионистских натюрморта мастера с охотничьей амуницией, как подписной из Музея Франса Халса в Харлеме, так и стилистически близкий ему из Музея изобразительных искусств в Лейпциге, определенный по аналогии с первым, показывают Кристоффела Пирсона как виртуозного живописца, овладевшего в полном объеме законами передачи световой среды. Превосходно зная ее тайны, он смело пошел на контражурное (против света) построение натюрмортной группы, добившись разительного впечатления иллюзии увиденного. В обоих полотнах практически нет композиционных пустот, а расположение предметов подчинено четкому ритму, что придает этим картинам декоративный характер. Благодаря тонкой разработке цвета такой, казалось бы, скучный объект для живописи, как белая стена, радует взор зрителя богатством серебристых рефлексов. В обоих случаях композицию заметно оживляют ритмично расставленные цветовые акценты в виде небольших красных пятен, звучащих, как камертон, в приглушенной серебристо-серой гамме натюрморта.

Глава VII

ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ ЭПОХИ РАСЦВЕТА. «РОСКОШНЫЕ» НАТЮРМОРТЫ ЯНА ДАВИДСА ДЕ ХЕМА, ФРАНСУА РЕЙКХАЛСА, АБРАХАМА ВАН БЕЙЕРЕНА, АБРАХАМА СУСЕНИРА, ВИЛЛЕМА КАЛФА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Развитие голландской натюрмортной живописи, столь богатой разнообразными подвидами этого жанра, достигает своего апогея в 1650 — 1660-е годы. «То общее, что отличает голландский натюрморт периода расцвета от предшествующего этапа в его развитии, — это прежде всего гораздо большая сложность рисунка и композиции, гораздо большее богатство и сила колорита, черты, благодаря которым, с одной стороны, значительно ярче проявляется индивидуальность каждого мастера, а с другой стороны, открываются новые, богатейшие возможности для воплощения материальной структуры предметов и их индивидуальной характеристики», — отмечал Б. Р. Виппер.[1] В тот же период происходит и заметное, обусловленное экономическими и социальными причинами, изменение натюрмортной тематики. Приукрашивание домашнего быта, подражание изысканной аристократической культуре вызвали повсеместное распространение такого нового вида натюрмортной живописи, как «роскошные» натюрморты.

Пионером нового вида натюрмортного жанра явился **Ян Давидс де Хем.** Родился он в 1606 г. в Утрехте. В 1626 г. мастер жил и работал в Лейдене. В 1636 г. он состоял членом гильдии св. Луки в Антверпене, а в 1669–1672 гг. — в Утрехте. Вторжение французских войск в Голландию и оккупация Утрехта в 1672 г. вынудили художника бежать в Антверпен, где он и умер 26 апреля 1684 г.

Две самые ранние из известных картин Яна Давидса де Хема исполнены в 1624 г.: «Фрукты на столе» (Мюнхен, Аукцион Шубарта, 1899; ранее в Арнеме, Собрание Брамса). Пройдя первоначальную школу у мастеров фруктового и цветочного натюрморта, вдохновлявшихся искусством Амбросиуса Босхарта Старшего, Ян Давидс де Хем легко воспринял стиль собственных учителей, исполнив эти картины в довольно архаической светлой и пестрой манере Балтасара ван дер Аста. Но уже через год в Лейдене, где осел художник, женившись там в 1626 г., у него заметно меняются и тематика и живописная манера. Как можно судить по его одноименным картинам «Натюрморт с книгами» (1625, Ахен, Музей Зуермондта-Людвига; 1628, Гаага, Морицхейс; 1628, Париж, Фонд Кустодия, Коллекция Фрица Лугта; Амстердам, Рейксмюсеум), теперь Ян Давидс де Хем пишет в коричневых тонах натюрмортные постановки чисто лейденского типа, в состав которых входят глобус, музыкальные инструменты, рукописи и книги. И даже пробуя свои силы в довольно распространенном в голландской живописи «жанре в комнатах», например в картине «Интерьер комнаты с молодым человеком, сидящим за столом» (1628, Оксфорд, Музей Ашмолин), мастер откровенно демонстрирует художественные пристрастия к натюрмортной живописи. Эта картина обнаруживает заметное

сходство с лейденским «ученым» натюрмортом и по тематике (книги и рукописи, лежащие на столе) и по композиционным приемам (предметы четко располагаются по диагонали стола). Здесь впервые для себя молодой мастер подошел к решению проблемы связи с жизнью человека интеллектуальной и эмоциональной среды, создаваемой окружающим нас миром вещей.

В это же время Ян Давидс де Хем исполнил «Завтрак» (Гота, Дворец-музей), «Натюрморт с устрицами» и «Натюрморт с лангустом» (обе в Москве, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) — близкие по цветовому видению к серовато-бурому тональному колориту работ Класа и Хеды.

Проходит еще год-два, и в начале 1630-х годов художник начинает увлекаться популярной темой кухонь. Одним из первых был написан удивительно напоминающий работы Калфа «Натюрморт с кухонной посудой» (1631, Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал). Уже здесь создается иллюзорность фактуры, умело достигаются бытовая конкретность, единство цвета и формы предметов, ставшие отныне отличительными чертами работ Яна Давидса де Хема.

Особенно покоряет чувственная убедительность живописи мастера в его натюрмортах с фруктами, к созданию которых он вернулся в эти же годы. Одна из подобных картин — «Фрукты на столе» (1631, ранее Дания, Собрание А. Рейнманна) — еще несет в себе специфические черты раннего стиля его ученических работ. Но уже исполненный на следующий год «Натюрморт с наутилусом» (1632, Бирмингем, Институт изобразительных искусств Барбера) наглядно демонстрирует возможности живописца как мастера «роскошных» натюрмортов, широко использующего эффекты игры красочных рефлексов. Черты складывающейся зрелой манеры мастера выступают и в таких произведениях, как «Натюрморт с наутилусом и омаром» (1634, Штутгарт, Государственная галерея), «Натюрморт с омаром» (Варшава, Национальный музей) трех одноименных картинах «Натюрморт с фруктами и омаром» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея; Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена; Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Плоды» (Архангельское, Музей-усадьба) и «Натюрморт» (Пушкин, Екатерининский дворец-музей).

В 1636 г. случилось очень важное для изменения творческой манеры Де Хема событие — переезд в Антверпен. Яркая красочность, перегруженная деталями пышная композиция, свойственная картинам фламандцев, становятся отличительными особенностями его картин, исполненными в первый период пребывания художника в этом городе до 1658 г.

Пытаясь преодолеть такую композиционную «тесноту» изображаемых объектов, художник стал показывать в своих работах не только предметы, входящие в натурную постановку, но и в равной мере часть окружающей их среды, иногда даже располагая всю группу вещей на открытом воздухе, как в «Натюрморте с птичьими гнездами» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) или в картине «Плоды и ваза с цветами» (1655, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Публикуя в своем альбоме последнюю картину, Е. Ю. Фехнер определила ее как совместную работу Яна Давидса де Хема и Яна Баптиста Веникса (1621–1660), основываясь на прочтении имеющейся на полотне надписи на вазе с розами как «fWeenix». В свою очередь, эту же надпись М. И. Щербачева опубликовала как «fPenix», а авторы последнего издания эрмитажного каталога живописи — как «f Genix».[2]

Внимательное прочтение этой надписи со всей очевидностью показывает, что на вазе начертано «f Phenix» или в развернутом виде — «fecit Phenix», что в переводе с латинского означает: «сделал Феникс». Из сказанного следует, что ближе всех к правильному

прочтению подписи на тулове вазы подошла М. И. Щербачева, но и она ошибочно не приняла во внимание еще одну букву, сплетенную с заглавной и расположенную рядом с ней, — латинскую букву «h», меняющую в таком случае прочтение надписи с «f Penix» на «f Phenix». Таким образом, ваза этой эрмитажной картины несет не подпись соавтора Яна Давидса де Хема живописца Веникса, как это предполагала Е. Ю. Фехнер, а, как нам удалось впервые установить, подпись знаменитого мастера-керамиста, изготовившего эту вазу, Феникса, работавшего в 1574 — 1577 гг. в г. Турне (ныне Бельгия, провинция Эно).

Помимо подписи знаменитого фламандского керамиста о годах, проведенных Яном Давидсом де Хемом во Фландрии, напоминают также эффектный декоративный зрелищный характер постановки, бурная динамика предметов натюрмортной группы эрмитажного полотна, разбросанных как бы в хаотическом беспорядке, умение передавать живую ткань плодов и теплый солнечный свет, пронизывающий их мякоть, а также неуловимые падающие рефлексы, возникающие от сочетания столь разных по фактуре и цвету плодов, как дыня, виноград, слива, персики, яблоки, ягоды шелковицы и земляники, создающих подлинное ощущение праздника изобилия.

С несколько иной трактовкой окружающего предметы пространства мы встречаемся в других натюрмортах Де Хема этого же периода, таких, как «Фрукты и бокалы на столе» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Фрукты на столе» (1640, Париж, Лувр), «Цветы и фрукты на столе» (1642, ранее в Стокгольме, Собрание Карла Бергстейна), «Накрытый стол во время поста» (Цюрих, Галерея Давида Х. Кётсера), «Роскошный натюрморт с попугаем» (Вена, Академия художеств, Картинная галерея), «Роскошный натюрморт с посудой и музыкальными инструментами» (Утрехт, Центральный музей), где пейзажный фон выступает как «вид из окна». Как и в эрмитажном полотне, используя расположение предметов по диагонали картины, художник с увлечением демонстрирует неисчерпаемое богатство земной флоры, проявляя непревзойденное мастерство в передаче фактуры вещей, составляющих убранство стола. На пересечении диагоналей, точно в центре стола, в парижской и стокгольмской картинах поставлен акелей-бокал, изображение которого встречается не только в картинах Де Хема, но и в «роскошных» натюрмортах Де Ринга, Рейкхалса и Калфа, речь о которых пойдет ниже. Центром композиции цюрихской картины становится флёйт-бокал, а венской — блюдо с ветчиной. Подобное расположение в композиционном центре картины самого высокого или самого крупного предмета сервировки придает «роскошным» натюрмортам Де Хема классическое спокойствие, уравновешенность и свойственную более фламандским натюрмортам, чем голландским, масштабность. И даже в «Накрытом столе во время поста» художник в первую очередь решает задачу «красиво» подать натуру и поднять изображение немудреной снеди до уровня картины пиршественного стола. Этому подчинена и забота мастера о ритмической расстановке предметов натюрмортной группы, о линейной отточенности форм и пластическом совершенстве объемов цюрихского полотна.

Об усвоении местных фламандских традиций говорит и другая группа «роскошных» натюрмортов антверпенского периода, в которых предметы натурной постановки занимают почти все картинное пространство, создавая красочное зрелище великолепного привольного бытия. В их число входят следующие произведения: «Натюрморт с фруктами и бокалом с вином» (Карлсруэ, Кунстхалле), «Завтрак с ветчиной и фруктами» (1646) и «Завтрак с омаром и фруктами» (обе в Толедо, США, штат Огайо, Музей искусств), «Натюрморт с фруктами и серебряным бокалом» (1648, Вадуц, собрание кн. Лихтенштейна), «Завтрак с омаром и ветчиной» (16.., Стокгольм, Королевский

дворец), «Натюрморт с фруктами» (1652, Прага, Национальная галерея), «Натюрморт с фруктами и омаром» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Натюрморт с фруктами и распятием» (1653, Дублин, Национальная галерея Ирландии), «Плоды» и «Омар и фрукты на столе» (обе картины в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж), «Завтрак с омаром, ветчиной и фруктами» (Лондон, Коллекция Уоллас; Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена), «Завтрак» (Мадрид, Прадо), «Натюрморт с фруктами на блюде из делфтского фаянса» (Шверин, Государственный музей), «Роскошно сервированный стол с двумя попугаями» (Сарасота, США, штат Флорида, Музей искусств Джона и Мэйбл Ринглинг). Тема «роскошных» натюрмортов привлекала мастера и по возвращении на родину, о чем можно судить по его «Натюрморту с омаром и фруктами» (1667, Брюссель, Королевский музей изящных искусств). В бесконечных соотношениях красно-коричневых, охристых и синих тонов, в гиперболическом нагромождении разнообразных плодов и ягод, ветчины и омаров как будто олицетворяется в этой картине само понятие голландской снеди.

По богатству и неповторимости форм не уступают натюрмортам первого антверпенского периода и исполненные в то же время цветочные букеты, такие как «Ваза с цветами» (Вашингтон, Национальная галерея искусств), «Цветы в вазе» (Инсбрук, Тирольский музей Фердинандеум), а также картуши из цветов и фруктов, такие, например, как «Гирлянда из цветов и фруктов» (Карлсруэ, Кунстхалле), «Гирлянда из цветов и фруктов, обрамляющая изображение рельефа с головками херувимов», «Гирлянда из цветов и фруктов, обрамляющая изображение каменной барочной рамы с детскими фигурками» (обе 1651, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Портрет принца Вильгельма Оранского» (1650–1702) (в обрамлении гирлянды из цветов и фруктов) (Лион, Дворец Сен-Пьер), «Картуш из плодов и цветов» (Гаага, Морицхейс), «Картуш из цветов и плодов» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Цветы и фрукты» (Шверин, Государственный музей), «Каменная ниша с вином для причастия в серебряном бокале и парящей над ним в лучах света гостией, хлебными снопами и фруктами» (1648, Вена, Музей истории искусств), «Каменная ниша с рёмером с вином в обрамлении картуша из плодов и цветов» (1650, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров). Все названные композиции имеют чисто фламандское происхождение. Об этом свидетельствуют декоративное обрамление скульптурного изображения или живописного полотна цветочной гирляндой, а в венской и дрезденской картинах к тому же и присутствие евхаристических символов. Подобное не встречается в картинах голландских мастеров-протестантов, оставлявших окантованную цветочной гирляндой каменную нишу пустой или заполнявших ее таким нейтральным в конфессиональном значении мотивом, как стеклянный сосуд, что можно видеть на примере «Натюрморта» Абрахама ван Бейерена (Дюссельдорф, Собрание баронессы Бентинк-Тиссен). Сопоставление в одной гирлянде или картуше растений и фруктов, расцветающих и поспевающих в разное время, например хлебных колосков и лилий, ягод вишни и плодов дыни, говорит о том, что оно было продиктовано целиком декоративными задачами, а не естественностью их соседства в один из летних или осенних месяцев.

Очевидно, к утрехтскому и второму антверпенскому периодам относится большинство картин с изображением цветочных букетов, таких, как «Цветы в вазе» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Цветы» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Букет цветов», «Эмблема смерти» («Череп и букет цветов») и «Фрукты и ваза с цветами» (все три в Дрездене, Картинная галерея старых мастеров), «Натюрморт с букетом цветов в стеклянной вазе с фруктами» (Мадрид, Музей Тиссен–Борнемиса), «Букет цветов в стеклянной вазе» (Берлин, Государственные музеи, Картинная га-

лерея). Собирая в один букет великолепные белые и алые розы, пестрые тюльпаны, фиолетовые и малиновые ирисы вместе со скромными полевыми цветами, горохом и колосками пшеницы, художник с поразительным знанием жизни растений показывает строение их нежной ткани. Казалось бы, такой естественно-научный подход к изображаемому должен был лишить эти картины ощущения дыхания живой плоти, однако богатейшая палитра, создающая настоящую симфонию красок, лейтмотивом которой выступает тончайшая синеватая дымка, придает им полнокровную жизненность. Даже такие традиционные символы бренности, как череп, раковина или изъеденные гусеницами листья, не снижают силы этого впечатления.

Буквально в те же самые годы, когда появились первые «роскошные» натюрморты Яна Давидса де Хема, были написаны и все немногочисленные подписные работы на эту тему **Франсуа Рейкхалса,** не отказывавшего себе в удовольствии полюбоваться красотой и выразительностью и роскошного банкета с сервировкой из драгоценной посуды, и едва ли уступающему ему по обилию снеди завтраку с ветчиной и сыром, с омаром и фруктами, с разнообразными сосудами для вина. Кажущаяся близость «роскошных» натюрмортов Де Хема и Рейкхалса объясняется сходным выбором предметов сервировки. По скрытому же в них смысловому значению произведения этих двух художников полярно противоположны. Если у Де Хема лейтмотивом картин стал торжественный и радостный гимн бытия, то «роскошные» натюрморты Рейкхалса представляют собой по существу натюрморты типа «суета сует», только без изображения черепа и костей.

«Золото, ювелирные украшения, изобилие яств на драгоценной посуде с собой на тот свет не возьмешь. Ибо наг преступивший смерти порог», — гласит надпись на гравюре «Суета сует», сделанной по рисунку Якоба де Гейна Младшего. Рейкхалс, первым среди живописцев, сумел перенести эту уже открытую в графике тему в свои «роскошные» натюрморты. Можно предположить, что, подобно приведенному выше двустишию, Рейкхалс вкладывал аналогичные дидактические противопоставления в композиции своих парных работ, как это видно по имеющим одинаковые размеры (70×117) и созданным в одном и том же 1640 г. натюрмортам: «Омар и фрукты на столе» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «„Суета сует“ с серебряной посудой и бокалом наутилус» (Будапешт, Музей изобразительных искусств).

В первой из этих картин на деревянном столе мы видим сваленных вместе больших красных омаров, спелые груши, персики и виноград. Над группой снеди возвышается блюдо с ветчиной, водруженное на сплетенную из ивовых прутьев пустую корзину. На заднем плане, по краю стола, стоят серо-синяя китайская ваза, серебряный кувшин с изящно изогнутым тонким носиком, пас-бокал и большая металлическая кружка. На поверхности всех этих сосудов играют блики света, струящегося сквозь окно, расположенное слева за рамой картины, и отсветы от красных панцирей омаров. Мерцание фарфора, серебра и стекла, желто-зеленые тона плодов и красно-желтые морских животных и окорока сливаются здесь в мажорную и звучную колористическую гамму.

Иной внутренний ритм определяет построение будапештского натюрморта, где на смену зрительским ощущениям от картины жизненного естества снеди и вещественности предметов сервировки приходят эмоции восприятия эффектного пышного зрелища демонстрируемой роскоши, в котором сочетание элементов натюрмортной группы определяется, главным образом, декоративными задачами.

К сожалению, в годы второй мировой войны в Музее кайзера Фридриха в Берлине погибла очень близкая к будапештской композиции «Суета сует» (1640) Рейкхалса. Несмотря на сочность и разнообразие красок будапештской и санкт-петербургской картин, они не выглядят авангардистским вызовом господствовавшему в то время в

голландской живописи единому колориту, целиком подчиняясь общему теплому серо-коричневому тону. В то же время сталкивая контрасты красно-желтого с серо-зеленым и нежно-желтого с жестким серо-синим, художник очень умело использует пространственные свойства цвета, соответствующего тому пространственному ритму, который создается линейной перспективой. Небольшая поверхность стола кажется необычайно просторной из-за того, что холодные по тону вещи, расположенные на втором плане, как бы отступают в глубину. Этот эффект использования выступающих и отступающих цветов был получен Рейкхалсом чисто эмпирическим путем, задолго до подобных опытов в цветоведении, когда, сопоставляя рядом два окрашенных в синий и красный цвета квадрата, исследователи убеждались, что первый воспринимался «ближе», а второй — «дальше».

Стремление к красочности, умение извлекать из участвующих в натюрмортной постановке предметов проникнутые внутренним ритмом ситуации стало важной стороной таких «роскошных» натюрмортов **Абрахама ван Бейерена,** как «Натюрморт с фруктами» (Оксфорд, Музей Ашмолин), «Натюрморт с фруктами и дорогой посудой» (Франкфурт-на-Майне, Исторический музей; Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Натюрморт с омаром» (1653, Мюнхен, Старая пинакотека), «Закуска» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж); «Десерт», «Натюрморт с фруктами и омаром» (обе Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Омар и фрукты на столе» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт с наутилусом» (ранее в Эдинбурге, Собрание А. Кэй), «Завтрак» (Кейптаун, Старая ратуша), «Завтрак с омаром» (Париж, Галерея К. Бенедикта, 1929), «Натюрморт с омаром» (Мюнхен, Антиквариат Шайдвиммера; ранее в Дортмунде, Собрание Беккера), две одноименные картины «Натюрморт» (1654, Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена; Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт с рёмером и опрокинутой таццой» (1666, Вена, Музей истории искусств), «Натюрморт с ветчиной и фруктами» (Амстердам, Рейксмюсеум) и «Натюрморт с серебряным кувшином для вина, ветчиной и фруктами» (Кливленд, Музей искусств). Композиционное решение всех этих изображений пиршественных столов сходно в размещении предметов относительно геометрического центра картины, который, как правило, занимают стеклянный сосуд с вином либо самый звучный по цвету предмет сервировки — омар. Почти во всех натюрмортах стол накрыт бархатной скатертью, реже — восточным ковром и зачастую вставлен в архитектурно-декоративное обрамление, представляемое колоннами, за которыми раскрывается фрагмент панорамного пейзажа, или окном с отдернутым атласным занавесом. Неистощимую изобретательность показывает Бейерен в использовании контрастного взаимодействия теплых и холодных цветов, необычайно усиливающих выразительные возможности его живописи. Основываясь на действии цветового контраста, художник умело придает тому или иному цвету нужный оттенок. Так, помещая рядом с глубоким теплым цветом бархатной скатерти другой, менее выраженный теплый цвет доски стола, мастер добивается восприятия этого цвета как холодного. Контрастные свойства теплых и холодных цветов используются Бейереном и при передаче пространственных соотношений. Яркий падающий солнечный свет неизменно воспринимается теплым, а тени — холодными. Из кажущейся с первого взгляда бессюжетности при внимательном рассмотрении выступают контуры ясно читаемой сентенции, как будто непосредственно взятой из стихотворения Якоба Катса: «Однажды кончится все то, что в мире есть».[3] И ключом к такому прочтению сюжета являются изображения маленьких карманных часов, неизменно присутствующих почти во всех «роскошных» натюрмортах Абрахама ван Бейерена.

Наряду с «роскошными» натюрмортами немногочисленные цветочные натюрмор-

ты мастера (Гаага, Морицхейс; Амстердам, Рейксмюсеум; Амстердам, Фонд П. и Н. Де Бур) могут быть истолкованы как аллегорические изображения бренности. И здесь лежащие рядом с цветами карманные часы с открытой крышкой могут служить ключом к раскрытию символического значения этих картин. Развивая традиции цветочного натюрморта, Бейерен вместе с тонким колористическим видением натуры, свежестью красок и сочностью рефлексов внес в него ту особую одухотворенность, душевную теплоту, которые составляют отличительные признаки его живописи. Изображаемые им букеты несут на себе следы незримого присутствия человека, с любовью составившего цветочную композицию. Для художника продолжает оставаться важной проблемой конкретная среда, в которой помещен букет. При всей удивительной отточенности и завершенности, с какими переданы детали, они очень живописны! Бейерен в полной мере овладел великой тайной музыки пространства и света, доступной лишь выдающимся живописцам. Созданная кистью мастера свето-воздушная среда оказывает существенное влияние на мажорное восприятие залитых золотистым светом нежных и трепетных лепестков и тонких, но упругих стебельков, склонившихся под тяжестью цветочных головок. Настроение тепла человеческого дома, мягкая интимная поэзия света, свойственные лучшим «роскошным» натюрмортам Абрахама ван Бейерена, нашли отклик в работах одного из его немногочисленных последователей — **Абрахама Сусенира,** о котором Хаубракен отозвался как о «превосходном мастере натюрмортной живописи, особенно картин с изображением серебряной посуды».[4]

Не случайно оба известных «Десерта» Сусенира — «Натюрморт с рёмером, виноградом и лимоном» (Дания, частное собрание), «Натюрморт с рёмером, устрицами, булочкой, лимоном и ножом» (1666, Оксфорд, Музей Ашмолин), — а также его большой «Натюрморт с фруктами» (Вена, Академия художеств, Картинная галерея) долгое время относили к работам Абрахама ван Бейерена благодаря их удивительному сходству с картинами последнего в разработке сюжетно-пластических связей.

Не прошел мимо темы «роскошных» натюрмортов и **Виллем Калф,** целиком перейдя на их создание в конце своего пребывания в Париже. Как правило, в натюрмортной группе ранних натюрмортов Калфа преобладают сосуды из золота и серебра, иногда удивительно близко напоминающие своим положением подобные постановки Франсуа Рейкхалса.

Как и Рейкхалс, Калф помещает среди нагромождения посуды из драгоценных металлов явные символы «суеты сует». У Рейкхалса это книги, документы с висячими печатями и высыпавшиеся из кошелька монеты. У Калфа же символами недолговечности богатства и славы служат подсвечник с не догоревшей свечой и карманные часы с открытой крышкой. И хотя Калф избрал иной формат — вертикальный, а не горизонтальный, а натюрмортную группу сдвинул от нижнего края картины к ее центру, здесь налицо влияние композиционных решений Рейкхалса. Сказанное относится прежде всего к использованию найденного Рейкхалсом в берлинской картине такого эффектного мотива, как прислоненное к стене серебряное блюдо, сверкающее бесчисленными рефлексами.

Одним из наиболее ранних «роскошных» натюрмортов Калфа, где мы встречаемся с иконографическим мотивом прислоненного к стене серебряного подноса, является «Большой натюрморт с бокалом наутилус, доспехами и оружием» (1643, Ле-Ман, департамент Сарта, Франция, Музей Тессе). Эта наиболее крупноформатная картина Калфа (200×170) находится в музее Тессе с самого его основания.

В качестве постановочного материала Калф избрал для нее дорогое оружие и воинские атрибуты. На столе, покрытом голубой бархатной скатертью с золотой бахромой,

лежит нагрудник, рядом с ним брошен белый шелковый шарф с длинной серебряной бахромой, являющийся офицерской перевязью. На краю стола разместился великолепный кинжал, на полу, рядом со столом, среди сваленных в кучу доспехов и оружия выделяется кривая турецкая сабля с украшенными драгоценными камнями ножнами, а на кресло водружен шлем с изображением химеры, фанфары с кистями и боевой штандарт с гербом. Картину полководческой атрибутики дополняют занимающие край стола предметы: позолоченный цилиндрический кубок, стоящий бокал наутилус, опрокинутый позолоченный кувшин, открытая кожаная шкатулка с драгоценностями и свисающая со стола массивная золотая цепь с медалью. Последняя вещь написана с такой тщательностью, что позволяет точно идентифицировать выбитое на ней изображение монарха с профилем Людовика XIV, а саму медаль — с медалью, выпущенной в его честь в 1643 г. по рисунку Жана Варена.[5] Вероятно, к этому году относится и создание самого натюрморта, призванного продемонстрировать ратные заслуги и близость ко двору владельца вещей. Кто в действительности был этот человек — заказчик картины, пока не ясно, но судя по времени создания медали и тому рангу получателей, для которых она предназначалась, это вполне мог быть полевой маршал («maréchal de camp») или по современной иерархии рангов — бригадный генерал Рене II де Фруле, граф Тессе (ок. 1600–1659), получивший воспитание при дворе Людовика XIII и ставший впоследствии участником десяти боевых кампаний королевской гвардии.[6]

Вот почему это оружие и доспехи являются не столько аксессуарами воина, сколько придворного, и несут точную информацию об общественном положении и профессии их владельца. Соединяя в плотную натюрмортную группу весьма разные по фактуре предметы, художник решал сложную живописную задачу, ибо большая часть из них состояла из вещей, близких между собой по светосиле и цветовой тональности. Самое светлое пятно в картине составляет белая шелковая перевязь с серебряной бахромой, а самое темное — красная бархатная обивка кресла. Цветовые же пятна драгоценностей, посуды, оружия и доспехов занимают по отношению к ним промежуточные места. Безошибочно найденные цветовые характеристики предметов позволили Калфу не только найти единственно верное место для каждой вещи, но и построить единую цветовую гамму, живописный эффект которой строится на переливчатой изменчивости и игре бликов.

Еще более густой насыщенный колорит свойствен написанному в 1643 г. «Натюрморту с серебряной пилигримской флягой, раковиной наутилуса, блюдом с оливками и стеклянной вазой» (Ле-Ман, департамент Сарта, Франция, Музей Тессе). Подробно разрабатывая детали немногочисленных предметов, составляющих натюрмортную группу, Калф и тут не забывает об общем едином тоне и подчиняет ему каждый свой мельчайший мазок. Композиция картины отличается отсутствием прочно спаянной группы. Вместо обычной срединной доминанты здесь помещена лежащая раковина наутилуса, связывающая своим силуэтом левую часть постановки, в которую входят фарфоровая тарелка с маслинами, стеклянная миска с крышкой, нож с ручкой из слоновой кости и перевернутая рюмка, с правой ее частью, где сгруппированы серебряная пилигримская фляга, стеклянный бокал с недопитым вином, апельсин и кусок кекса.

Подобное асимметричное решение композиции, вызванное резким сдвигом вправо высотной доминанты натюрмортной группы, можно наблюдать и в «Натюрморте с рёмером на высокой ножке, фигурной золоченой подставке и раковиной наутилуса» (Цюрих, Собрание Артура Видеркера). И здесь это смещение произошло не только в пределах фронтальной плоскости картины, но и в третьем измерении — вглубь, а силуэт раковины наутилуса объединил левые и правые части постановки. Зрительным проти-

вовесом светлому и четкому очертанию высокого стеклянного бокала-рёмера, ножка которого выполнена в форме виноградной грозди, в цюрихской картине стали небольшие, но контрастные по отношению к нему пятна раковины наутилуса, оловянной тарелки с очищенным лимоном и надкушенного куска пирога. Целям композиционного единства служит здесь и распределение всех основных предметов по диагонали, которую можно мысленно провести от левого угла доски стола до горлышка упомянутого стеклянного бокала. А такой вид построения картины несомненно базируется на выработанных в 1630-е годы композиционных принципах харлемских «завтраков» Питера Класа и Виллема Класа Хеды.

Отсутствие композиционного центра и построение художественного образа на резком смещении точки зрения отчетливо наблюдается в «Натюрморте с серебряным кувшином, сахарницей и фарфоровой тарелкой с фруктами» (Амстердам, Антиквариат Д. Хогендейка, 1946) и в «Натюрморте с позолоченным кувшином, серебряным подносом и серебряным кубком» (Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти). Изображенные и в той и в другой картинах занимающие доминирующее положение позолоченные кувшины скорее всего — плод воображения художника и никогда не существовали в действительности. С аналогами подобных декоративных сосудов Калф мог познакомиться по имевшим в его время широкое хождение гравюрам и альбомам с образцами декоративных элементов и орнаментов. Так, например, серебряный кувшин первой из картин, как уже установил ранее Луциус Гризебах, имеет очень близкое сходство с кувшином на изданной в 1582 г. гравюре Херубино Альберти по рисунку Полидоро да Караваджо (1492–1543).[7] Правда, в гравюре изображение этой вазы дано с сильно пониженной точки зрения, в картине же оно не отличается от точки зрения на другие предметы натюрмортной постановки и органично входит в общий ансамбль.

Настоящую демонстрацию предметов роскоши мы встречаем в «Натюрморте с серебряной пилигримской флягой, стоящими и лежащими серебряными кувшинами и золотыми мисками» (1643, Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца), являющемся одним из наиболее интересных произведений Калфа, подлинной вершиной этого вида натюрмортного жанра. Именно такое впечатление произвела эта картина на Гёте, когда он впервые увидел ее 19 августа 1797 г. во Франкфурте-на-Майне в коллекции, принадлежавшей купцу Иоганну Фридриху Штеделю и известной под названием Штеделевского кабинета. Позднее, после смерти Штеделя в 1816 г., картина вместе со всей коллекцией перешла в собрание Штеделевского художественного института, где находилась до 1937 г., затем ее приобрел музей Вальрафа-Рихарца в Кёльне. В своих «Воспоминаниях о Штеделевском кабинете» Гёте писал об этом натюрморте Калфа: «Мастерство этого художника в таком жанре искусства представлено здесь в своем наивысшем блеске. Нужно видеть саму картину, чтобы понять, в какой степени искусство превосходит натуру и как предметы, если они увидены творческим взором, могут передать характеры людей. Я нисколько не сомневаюсь, что если бы я мог выбирать между золотой посудой и картиной с ее изображением, то я выбрал бы картину».[8]

Пилигримская фляга, серебряный поднос и два позолоченных кувшина, составляющие композиционное ядро натюрмортной группы кёльнской картины, являются, повидимому, изделиями французской работы. Пока, правда, удалось найти лишь один подобный предмет — пилигримскую флягу, изготовленную, судя по клейму, в 1581–1582 гг. Ноэлем Делакруа и находящуюся в настоящее время в Лувре. Французским, очевидно, следует считать и фамильный герб в виде золотого стропила над звериной головой и двух золотых шестилучевых звезд, отчеканенный на серебряном подносе, прислоненном к стене. Точно такой же герб присутствует на подносе в «Натюрморте» (Ашаффенбург,

земля Бавария, ФРГ, Картинная галерея), исполненном неизвестным французским художником около 1650 г. Адрес на конверте, лежащем на этом подносе, гласит: «Господину Дю Волкс, проживающему в собственном доме в Париже». Из живших в то время лиц с этой фамилией наиболее известен Симон де Волкс — крупный французский парфюмер, коллекционер и знаток живописи. И хотя в опубликованной описи его художественного собрания[9] нет работ, близких картинам из Кёльна и Ашаффенбурга, можно предположить, что на изображенных в них подносах выбит герб одного и того же владельца.

Столь же «биографичным» оказывается и другой крупный предмет, занимающий место по срединной оси картины, — пилигримская фляга, олицетворяющая походную жизнь ее хозяина. Даже такая небольшая вещь, как часы с открытой крышкой и свисающим со стола шнурком, является здесь полноправным спутником владельца всех этих аксессуаров на пути его жизненных перипетий, явно намекая на быстротечность минут веселья и счастья.

Тем же 1643 г. датирован «Натюрморт с серебряной пилигримской флягой, серебряным кувшином, лежащим позолоченным кувшином, раковиной наутилуса и венецианским бокалом» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), где мы вновь встречаемся со знакомыми по кёльнской картине прекрасными ювелирными изделиями французской работы. Как и в рассмотренных выше «роскошных» натюрмортах Абрахама ван Бейерена, центральную часть композиции этого натюрморта занимает наиболее крупный предмет, а весь ритмический строй полотна направлен к этому центру. Близки у этих двух мастеров и подходы к организации процесса восприятия картины. И здесь взор зрителя останавливается на складках белой свисающей со стола скатерти, затем переходит к горизонтально положенным предметам: наутилусу и опрокинутому на бок позолоченному кувшину, а затем вновь скользит по вертикали, образуемой контурами венецианского бокала и кистью темной драпировки. Раскрытые карманные часы с маленьким ключиком на длинном шнурке, указывающем на то, что завод у часов не вечен, и в этом случае являются скрытым обозначением бренности земной жизни. На это же намекает и раковина опрокинувшегося на стол наутилуса.

Последним в хронологическом ряду парижских «роскошных» натюрмортов стоит исполненный всего через год после создания кёльнской картины «Натюрморт с двумя серебряными пилигримскими флягами» (1644, Замок Уорик, Англия, Собрание владельца замка лорда Брука).[10] Как и в кёльнском натюрморте, и здесь человек — незримый участник изображаемой сцены. На всем лежит печать времени, роскошной обстановки, в которой живет хозяин этих вещей. Четыре тесно связанных друг с другом предмета сервировки: две серебряные пилигримские фляги, поставленный торцом серебряный поднос и позолоченный кувшин — составляют основу натюрмортной группы, располагающейся, как и в кёльнской картине, посредине полотна. Вокруг этих вещей, ярко рассказывающих о времяпрепровождении их хозяина, располагаются все другие аксессуары, имеющие также скрытое ассоциативное значение. На заднем плане мы видим символ ушедших дней — не догоревшую свечу в серебряном подсвечнике, на переднем плане располагаются еще несколько предметов, символизирующих бренность: стеклянная чаша на высокой ножке, в которой лежит кусок булки, венецианский бокал и несколько устричных раковин.

Важное значение приобретает здесь свет, падающий на всю эту группу из блестящих, порой сверкающих предметов, между которыми возникают своеобразные связи, созданные как сложной игрой теней и отражений, так и самой окутывающей их атмосферой. Особенно выделяется в световом потоке сияющая позолотой поверхность на-

клонившегося кувшина, стоящего непосредственно за опрокинутой пилигримской флягой, округлый гладкий бок которой отражает свет от невидимого зрителю источника, может быть, окна. Поток этого света образует замкнутый круг — начинаясь от позолоченного кувшина, сверкающего многочисленными бликами, затем переходя на стоящую пилигримскую флягу и попадая на белую скатерть. В свою очередь белая скатерть отражается на правом боку лежащей пилигримской фляги, отсвет от которой падает на серебряное блюдо, отражающее с оборотной стороны позолоченный кувшин. При внимательном рассмотрении непосредственно под отражением позолоченного кувшина можно увидеть и лицо владельца этих вещей, возможно, самого художника. Точно соответствующие характеру освещенности и верно переданные в натюрморте рефлексы помогли Калфу рельефно построить объемную форму, показать цветовую взаимосвязь между предметами натюрморта в свето-воздушной среде. В результате виртуозной рефлексной проработки живописное полотно приобрело особую прозрачность и цветовое богатство. Если блестящие поверхности металлических и стеклянных сосудов дают направленное и концентрированное отражение, благодаря чему и стала возможна циркуляция потока света в картине, то шероховатая поверхность белой скатерти своими многочисленными складками рассеивает световые лучи, усиливая замкнутый характер чередования импульсов света внутри натюрмортной аранжировки. Тем самым источник света, находящийся вне натюрмортной группы и действующий через многократные отражения, придал рефлектирующим вещам статус таких же световых источников.

И здесь мы встречаемся с очень тонко продуманной Калфом организацией процесса восприятия изображения. Начало его — белая ниспадающая с края стола скатерть, далее зритель переходит к рассмотрению вертикально стоящих предметов — пилигримской фляги и подсвечника. Эта вертикаль идет от складок скатерти к группе подсвечник — фляга, через объединяющую их линию свисающей со стола цепочки от фляги и является той осью, вокруг которой размещаются все остальные предметы натюрмортной группы.

Как и в кёльнской картине, рядом с драгоценной посудой поставлены предметы, контрастирующие с ней своей обыденностью. Слева перед серебряным блюдом и недалеко от основания позолоченного кувшина находятся стеклянная чаша с лежащей в ней булочкой, нож, оловянная тарелка и несколько крошек от недоеденной булки. Все вещи этого участка полотна невелики и ни в коей мере не могут соперничать размерами со своими соседями. Основная их роль — подчеркнуть значимость центральных предметов, как это хорошо видно на примере сопоставления силуэтов больших золотых и серебряных сосудов с рассыпанными по столу хлебными крошками.

Величиной формата, набором предметов натюрмортной группы и композиционным построением к последней картине очень близок «Натюрморт с переносной печкой для разогревания блюд, двумя пилигримскими флягами, серебряной миской, позолоченным кувшином и стеклянной вазой» (Нью-Йорк, Собрание Х. Шикманна), где мы вновь встречаемся с мотивами прислоненного к стене серебряного подноса. Хотя основная композиционная масса сдвинута влево от вертикальной оси, это не вызывает впечатления асимметрии, ибо Калф умело уравновесил ее предметами, помещенными в правой части картины: переносной печкой для разогревания блюд, коричнево-красной драпировкой с золотой бахромой и подвешенным на шнуре стеклянным шаром, поверхность которого, как в зеркале, отражает близлежащие предметы. И в этом случае объемная ось всей натюрмортной группы может быть проведена через свисающую кисть драпировки к стоящей пилигримской фляге, а от нее к ниспадающим вниз складкам белой скатерти.

Оценивая в целом эволюцию композиций Калфа парижского периода, можно сделать вывод, что она шла по пути отказа от тесного скопления изображаемых предметов к их более свободной аранжировке и к уменьшению их общего количества в натюрмортной группе.

В фактурном отношении «роскошные» натюрморты Калфа этого периода отличаются появлением нового для голландской натюрмортной живописи приема наложения мельчайших мазочков краски, сливающихся на расстоянии в общий тон. Особенно это заметно в передаче подобными цветовыми крапинками световых рефлексов на изображаемых предметах.

«Роскошные» натюрморты, написанные Калфом после возвращения из Парижа в Амстердам, относятся к тем самым картинам, которые более всего прославили его имя, а все его творчество сделали отныне эталоном достижений голландской натюрмортной живописи XVII века. Правда, если судить по датам на картинах Калфа, между парижским и амстердамским периодами творчества мастера имеется временная лакуна, и, основываясь на голландском или французском происхождении предметов, можно только предполагать, когда был исполнен тот или иной натюрморт.

Самым ранним известным нам произведением Калфа амстердамского периода его жизни является «Десерт» (1653, ранее в Берлине, Собрание Иосифа Блока). Уже в этой картине намечаются основные характерные черты «роскошных» амстердамских натюрмортов мастера: ярко выраженный вертикальный формат, наличие китайской фарфоровой посуды, часто имеющей европейскую оправу из золота, как у кувшина в рассматриваемой работе, темный колорит, построенный на сопоставлении теплых и холодных тонов, ограниченный репертуар предметов натюрмортной постановки, среди которых непременно присутствует серебряный поднос. В поисках тональной и колористической гармонии Калф все чаще жертвует самоценной красотой отдельного предмета ради красоты и экспрессивной выразительности образа в целом. Таковы «десерты» с серебряным кувшином, рёмером на подставке и фаянсовым блюдом с фруктами, находящиеся в коллекциях Музея Бойманса–ван Бёнингена в Роттердаме, Кунстхалле в Карлсруэ, Художественного музея в Портленде (США, штат Орегон), Музея искусств в Филадельфии, Рейксмюсеума в Амстердаме, Х. Ветзлара в Амстердаме, Музея изящных искусств в Страсбурге, Национальной галереи Виктории в Мельбурне, Музея в Гронингене и Морицхейса в Гааге.

Часто помимо рёмера в состав натюрмортной группы входит акелей-бокал, бокал в виде раковины наутилуса, китайский фарфоровый кувшин, китайская фарфоровая ваза или рог для питья. При этом необходимо отметить, что очень точно изображенные Калфом в целом ряде натюрмортов большое блюдо и великолепный кувшин из китайского фарфора имеют вполне реальные прототипы. Подобное блюдо, очевидно, исполненное во времена императора Ван Ли (1573–1619) династии Мин, находится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, а весьма похожим кувшином, созданным во второй половине XVII столетия, владел Археологический музей в Тегеране. По-видимому, с конкретной модели написано и изображение афганского ковра, почти всегда покрывающего стол в «роскошных» амстердамских натюрмортах мастера. Изображение того же самого типа ковра можно, например, увидеть в книге Курта Эрдманна «Восточные плетеные ковры».[11] Действительный прототип имело и встречающееся в амстердамских натюрмортах Калфа изображение серебряного кувшина, как, например, в картине из Рейксмюсеума в Амстердаме — подлинного шедевра барочного ювелирного искусства, изготовленного в 1632 г. утрехтским мастером Кристианом ван Вьяненом и находящегося в настоящее время в английском частном собрании.[12] С вариантами подобных

изделий Калф мог познакомиться и по альбому, опубликованному в 1650 г. сыном Кристиана — Адамом.[13] Идентифицируется и неоднократно встречается у Калфа кубок наутилус в позолоченной оправе, который однажды изобразил и Питер Клас в своем «Натюрморте» (1636, Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия).[14] Можно предполагать, что Калф поместил в своих натюрмортах изображение кубка наутилуса, ныне находящегося в собрании Музея искусств г. Толедо, исполненного в 1596 г. утрехтским серебряных дел мастером Яном Якобсом ван Ройестейном.[15]

Столь же достоверны встречающиеся в натюрмортах Калфа амстердамского периода изображения оправленного в серебро рога для питья, изготовленного для амстердамской стрелковой гильдии св. Себастьяна и хранящегося в настоящее время в Историческом музее в Амстердаме,[16] и блюда из горного хрусталя, заключенного в золотую оправу, созданную по проекту Ганса Гольбейна Младшего (1497/1498–1543), находящегося ныне в Мюнхенской Сокровищнице.[17]

Первым в ряду таких работ, имеющих общую композиционную схему, может быть назван натюрморт «Фрукты на столе» (1659, Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Его вариантами явились «Натюрморт со стеклянным бокалом, блюдом с фруктами и рюмками» (Вашингтон, Национальная галерея) и «Натюрморт с фруктами на столе и рюмками» (Детройт, Институт искусств). В ряде картин этой же группы место высокого венецианского бокала занял акелей-бокал: «Десерт» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Натюрморт» (Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония, Картинная галерея) и «Натюрморт с серебряным акелей-бокалом, блюдом с фруктами и рюмками» (Веймар, Государственные художественные собрания, Дворец-музей).

Все названные здесь произведения исполнены в вертикальном формате. Они изображают угол мраморной доски стола с профилированной кромкой, большая часть которого накрыта упомянутым выше афганским ковром. На столе выставлены немногочисленные предметы сервировки: блюдо из китайского фарфора, часто расположенное с большим наклоном и являющееся непременным атрибутом всех перечисленных картин, серебряный поднос, на котором стоит это блюдо с фруктами, венецианский бокал и рёмер с недопитым вином, нож с агатовой ручкой и, наконец, неизменно присутствующий в четырех последних натюрмортах серебряный акелей-бокал.

В более поздних произведениях мастера, таких, как «Натюрморт с кубком из перламутровой раковины» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Натюрморт с кубком наутилус, блюдом с фруктами и рюмками» (Страсбург, Музей изящных искусств), «Натюрморт с кувшином и чашей из китайского фарфора и кубком наутилус» (Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса), «Натюрморт с блюдом и фруктами, рёмером и кубком наутилус» (1660, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса) и в почти идентичной с московской картиной версии «Десерт» (ранее в Берлине, Музей кайзера Фридриха),[18] к этим драгоценным предметам сервировки в качестве доминанты добавился еще кубок из раковины наутилуса.

В особую группу произведений подобного типа входят две большие картины с изображением рога для питья амстердамской стрелковой гильдии св. Себастьяна (Лондон, Национальная галерея; Нью-Йорк, Антиквариат К. Лилиенфельда, 1935), одна из которых — горизонтального формата (84,4×102,2 см), а вторая — вертикального (128×106 см). В поисках наибольшей выразительности художник брал здесь разные уровни точки зрения, меняя тем самым ширину изображаемого поля, а вместе с тем и степень свободы расстановки элементов переднего плана.

Гораздо более многочисленна группа «Десертов», где среди предметов «роскошной» сервировки выделяется сахарница из китайского фарфора, часто поставленная на

серебряный поднос (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея; Гаага, Морицхейс; Мельбурн, Национальная галерея Виктории; Карлсруэ, Кунстхалле; Страсбург, Музей изящных искусств; Амстердам, Собрание Х. Ветзлара; Арнем, Собрание Й. Х. Смидта ван Гелдера; Лондон, Собрание Ассхетона Беннетта; 1662, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса;[19] 1662, Копенгаген, Государственный музей искусств; 1663, Кливленд, Музей искусств).

Три последних из этой группы — натюрморты из Мадрида, Копенгагена и Кливленда — датированы 1662 и 1663 гг. и скорее всего большинство перечисленных здесь картин создано в конце 1650-х — начале 1660-х годов.

Отличающие эти натюрморты строгая композиционная построенность, равновесие красочных масс и развитая система цветовых рефлексов способствуют впечатлению колористического единства их цветовой системы. В ней все построено на тщательной дозировке тона. Калф еще более отточил найденный в парижский период живописный прием, заключающийся в передаче световых рефлексов на предметах натюрмортной постановки мельчайшими цветовыми крапинками.

В «Десерте» из Мадрида Калфа особенно привлекала задача передать живописный эффект воздействия света, проходящего через стенки прозрачных или матовых сосудов: венецианского бокала с красным вином и рёмера с белым вином, сахарницы из тончайшего костяного фарфора и раковины кубка наутилус. Художник внимательно прослеживает игру и преломление световых лучей при переходе из воздушной среды в жидкость, подчеркивая золотистыми бликами прозрачность самого стекла. С виртуозным живописным мастерством, передающим трепетные цветовые оттенки, написан наполовину очищенный лимон. Его кожура, упруго свернувшись в винтообразную спираль, свешивается с края стола. Цвет кожуры золотисто-желтый, а мякоть — светлого желто-зеленого тона. Теплыми золотистыми оттенками отливает поверхность оранжевого апельсина, цвет которой в верхней части плода светлеет, переходя в лимонно-желтый. Эти теплые тона находят отклик как в темно-красном узоре ковра, так и в светящемся огненно-красном вине в высоком венецианском бокале.

Иногда в натюрмортных постановках Калфа последних лет пятого десятилетия XVII века место сахарницы занимает большая ваза для пряностей из китайского фарфора. Примеры подобных постановок можно видеть в двух «Натюрмортах» (1658, Гаага, Служба разрозненных художественных собраний; Амьен, Музей Пикардии). Результатом включения в группу этого темного предмета, дающего очень слабые отражения, явилось уменьшение общего количества столь любимых Калфом явно видимых рефлексов. Холодный общий тон вазы стал здесь как бы камертоном, настраивающим чистоту и ясность звучания всего колористического строя картины. Сочтя весьма удачной эту свою композиционную находку, Калф вновь применил ее десятилетие спустя в «Десерте» (1669, Индианаполис, штат Индиана, Музей искусств). Такой же реминисценцией композиции более ранней картины можно считать и «Десерт» (Цюрих, Фонд собрания Е. Г. Бюрле), где мы вновь встречаем обыгранный в мадридском натюрморте мотив бокала наутилус в виде раскрытой пасти кита. Правда, скульптурное изображение Ионы здесь отсутствует, и лишь одинокая фигурка бога Нептуна да лежащие на краю стола раскрытые карманные часы выражают идею «суеты сует».

Другим характерным примером использования композиционных построений более ранних картин является «Натюрморт» (1680, Веймар, Государственные художественные собрания, Дворец-музей), в котором основные предметы натюрмортной группы почти те же самые, включая и серебряный кувшин работы Кристиана Вьянена, как и в «Натюрморте» первых амстердамских лет из Рейксмюсеума в Амстердаме.

И, наконец, в «Натюрморте с блюдом Гольбейна» (1678, Копенгаген, Государственный музей искусств) мастер удачно использует богатые декоративные возможности этого шедевра ювелирного искусства, происходящего из собрания английского короля Генриха VIII и попавшего в Голландию не ранее 1649 г. А познакомиться с блюдом Гольбейна мастер мог после второго своего приезда в Амстердам в начале 1650-х годов.

Подобная откровенная персонификация вещей из натюрмортных постановок Калфа, будь то кувшин, изготовленный Кристианом ван Вьяненом, рог из амстердамской стрелковой гильдии или блюдо Гольбейна, не позволила современникам художника увидеть присутствующий и в этих картинах, как и в других его работах, в ненавязчивой, закамуфлированной форме намек на символику «суеты сует», помогающую зрителю представить себе мир единым и прекрасным, при всех его жизненных несправедливостях и трагедиях. В этой связи уместно привести высказывание современного Калфу мастера Герарда де Ларесса, сделанное во втором томе его «Большой книги о живописи». «Мы уже выше говорили, — пишет Ларесс, — что знаменитые натюрморты Калфа отличаются от работ его предшественников или последователей прежде всего тем, что когда Калф пишет фарфоровую вазу или блюдо, позолоченный бокал, венецианский бокал или рёмер с вином, свисающую вниз кожуру лимона, ковер или иные такого рода вещи, он ни в малой степени не вкладывает в них какое-либо скрытое значение или особый смысл».[20]

Стремясь придать живописным образам больше живой, домашней теплоты, в ряде поздних работ мастер сознательно пошел на снижение парадного пафоса своих картин, значительно сократив число предметов в натюрмортной группе, заменив посуду из китайского фарфора блюдами из делфтского фаянса и даже использовав в некоторых постановках придуманные им самим незамысловатые бокалы из раковин.

Правда, подобный эксперимент явно не удался художнику, о чем свидетельствуют такие его картины, как «Натюрморт с бокалом из раковины улитки» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств; Люцерн, Аукцион Фишера, 1970), «Натюрморт с бокалом из раковины улитки, кораллами и лаковой шкатулкой» (Хейно, провинция Оверэйсел в Нидерландах, Фонд Ханнема — де Стейрса), «Натюрморт с раковинами и китайской лаковой шкатулкой» (Гаага, Морицхейс), «Натюрморт с раковинами и коробкой с кораллами» (Гаага, Морицхейс; Цюрих, Кунстхауз, Фонд Ружицки), «Натюрморт с лимоном» (Прага, Национальная галерея) и «Бокалы и фрукты на блюде из делфтского фаянса» (1663, Шверин, Государственный музей; Кливленд, Музей искусств).

«Живописное мастерство Калфа стоит здесь как будто на прежнем уровне. Но, присматриваясь ближе, мы замечаем, что в этих картинах нет прежнего глубокого горения красок, нет волшебной теплоты тона света, пронизывающего таинственную мглу, и что в размещении предметов отсутствует та певучесть и целостность ритма, которые создавали такое органическое единство вещей в картинах мастера 50–60-х годов», — так охарактеризовал Б. Р. Виппер группу поздних натюрмортов Калфа, справедливо полагая, что в них уже нет прежней притягательной силы образов, красоты и богатства живописи.[21]

Свойственную зрелым работам Калфа целостность композиционного восприятия, заставлявшую художника видеть значительное в самом простом мотиве, внимание к живописным возможностям цвета и любовь к выразительной передаче фактуры продемонстрировала и группа его амстердамских последователей, в которую входили Юриан ван Стрек, его сын — Хендрик ван Стрек, Кристиан Янс Стрип и харлемский живописец Барент ван дер Мер, также, возможно, бывший одним из учеников Юриана ван Стрека.

И в уже упоминавшейся московской картине «Суета сует», и в известных «роскошных» натюрмортах **Юриана ван Стрека** из Музея Бойманса–ван Бёнингена в Роттердаме, Муниципального музея Де Лакенхал в Лейдене и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве их автор смело противопоставляет светлые и темные плоскости, не боится решительных и резких контрастов, но не достигает того органического единства света и цвета, той монументальной тектоники построения композиции, которыми так пленяет нас мир образов Калфа.

Даже в тех случаях, когда мастер дает более «интимную» «домашнюю» сервировку стола, как в картинах «Фрукты, хлеб и вино» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Натюрморт с кувшином из китайского фарфора, серебряным блюдом и фруктами на блюде из китайского фарфора» (Амстердам, частное собрание), «Натюрморт» и «Закуска» (обе в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж), стремление Стрека следовать большому стилю парадных натюрмортов Калфа сообщает его произведениям зрелищно-показательный характер. Нарочитая демонстрация видна и в расположении предметов, и в их освещении, похожем на свет рампы, и даже в появлении в санкт-петербургской картине занавеса, размещенного не позади натюрмортной группы, как у Калфа, а непосредственно перед ней.

Скупые сведения о **Хендрике ван Стреке,** так же как и о его отце, имеются в книге Хаубракена. «Юриан ван Стрек умер... в Амстердаме, оставив после себя сына Хендрика ван Стрека, родившегося 11 апреля 1659 г. в Амстердаме. Учился Хендрик ван Стрек вначале рисунку у своего отца, а затем прилежно постигал секреты профессии скульптора у Виллема ван дер Хувена. Однако непреодолимая любовь к живописи и изменение семейных обстоятельств после смерти его отца привели к тому, что он, воспользовавшись советами Мелхиора де Хондекутера, отправился учиться живописи к Эманюэлу де Витте, в доме которого он и провел с этой целью несколько месяцев. Я видел несколько церковных интерьеров его кисти, написанных в манере Эманюэла де Витте», — сообщает Хаубракен.[22] Утверждение Хаубракена о том, что Хендрик ван Стрек писал церковные интерьеры, подтверждается единственной дошедшей до нас работой мастера, исполненной в этом жанре, — «Внутренний вид готической церкви» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). К сожалению, второе известное полотно Хендрика ван Стрека на аналогичную тему погибло в 1864 г. при пожаре Музея Бойманса–ван Бёнингена в Роттердаме. Две основные особенности санкт-петербургской картины сближают ее с поздними работами Эманюэла де Витте. Одна из них — доминирующее значение в структуре композиции пространства и света, когда главным в образном строе картины являются не конструктивные особенности готического храма, а игра пятен света и тени. Другая — та незначительная роль, какая отведена здесь человеческим фигуркам, как бы растворяющимся в церковном интерьере.

Эта же идея передачи с помощью эффектов свето-воздушной среды многообразия и единства окружающего мира видна и в таких известных натюрмортах Хендрика ван Стрека, как «Слуга-негр у накрытого стола» (1686, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Завтрак» (Шверин, Государственный музей), создавая которые, мастер продолжил решение тех же художественных задач, какие он ставил перед собой при работе над церковными интерьерами. У Стрека в этих работах явственно просматривается тенденция к жанровому сближению бытовой картины и натюрморта. Благодаря мастерски переданной свето-воздушной среде мир вещей здесь изменчив и динамичен, каждый предмет впечатляет воплощенной в нем жизненной силой.

Целостности композиции средствами усиления роли света и воздуха при переходе

от освещенных к теневым частям объемных форм добивался и другой последователь Калфа — **Кристиан Янс Стрип** (Хертогенбос, 1634 — Амстердам, 1673). На примере его «Натюморта с фруктами, рёмером, венецианским стеклянным и серебряным бокалами» (Вена, Музей истории искусств) видно, как цвета предметов у него становятся неповторимо естественными по свету и тону, а тени помогают создать иллюзию пространственной глубины. Эта картина ранее приписывалась Юриану ван Стреку. Однако если сравнить ее с такими подписными произведениями Стрипа, как «Натюрморт с акелей-бокалом» (Оксфорд, Музей Ашмолин) и «Натюрморт с фруктами и блюдом из делфтского фаянса» (Шверин, Государственный музей), с первого взгляда видно сходство живописного почерка всех этих полотен. Особенно сближают их сильные рефлексы и запоминающаяся широта письма, доходящая до небрежности в исполнении деталей.

Отражением возросшей в среде амстердамского бюргерства тяги к роскоши и подражанию в повседневном быту манерам аристократии стали натюрморты **Барента ван дер Мера** (Харлем, 1659 — Амстердам, до 1702). В таких «роскошных» натюрмортах мастера, как «Цветы и фрукты» (1690, Пушкин, Екатерининский дворец-музей), «Завтрак в стенной нише» (Гамбург, Кунстхалле),[23] «Десерт» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Натюрморт со слугой мальчиком-негром» (Мюнхен, Старая пинакотека), мы встречаем почти тот же набор вещей, который интересовал и Калфа, — восточные ковры, китайские вазы и блюда, венецианские бокалы и рёмеры, блюдо и кувшин из серебра. Однако мюнхенская картина с большим числом предметов, разбросанной, почти рыхлой композицией и навязчивой помпезностью говорит лишь о поверхностном следовании калфовским мотивам, в то время как более интимные и сдержанные санкт-петербургское и пушкинское полотна гораздо полнее раскрывают живописные и композиционные возможности мастера. Поразительное ощущение витальной силы природы в этих полотнах во многом достигнуто за счет богатства и разнообразия рефлексов, умелого сопоставления цвета и фактуры плодов и тончайшего художнического чутья эффекта насыщенного влагой воздуха. Помимо этого эрмитажный «Десерт» и «Гирлянда из фруктов» из Екатерининского дворца-музея отличают более тонкая гармонизация цвета, бесконечное число колебаний внутри каждого тона, а написанные в окружении темного фона апельсины, персики и виноград, вспыхивающие яркими напряженными цветами, напоминают лучшие достижения калфовской палитры.

Менее заметно воздействие на предметы воздушной среды в «Виноградной грозди в нише» (Гаага, Музей Бредиуса), где она почти не смягчает линий, передающих очертания подвешенной виноградной грозди, такой же по силуэту, как и в санкт-петербургском «Десерте». Предельное приближение натюрмортной группы к зрителю дает возможность сосредоточить внимание на форме, фактуре и цвете виртуозно написанных ягод, на живописную трактовку которых основное влияние оказывает не воздушная перспектива, а плоскость, на которую проецируется виноградная гроздь. Если внимательно присмотреться к последней, то можно заметить, что локальный цвет черных ягод значительно изменился на свету в сторону серо-зеленого. Эта рефлексная связь с окружающей ветку каменной нишей упрощает ее объем, придавая всему изображению несколько декоративный характер.

Своеобразным путем, путем приближения «роскошных» натюрмортов к «обманным», пошел другой последователь Калфа — **Питер Герритс Рустратен.** «Родился Рустратен в 1627 г. в Харлеме, — пишет Хаубракен. — Он был учеником Франса Халса, на дочери которого (Ариантье Халс. — *Ю. Т.*) позднее женился, и стал превосходным

мастером портретной и натюрмортной живописи. Особенно преуспел он в последней, так естественно передавая серебряные приборы, миски, блюда, вазы и т. д., что они вызывали иллюзию видимости настоящей серебряной посуды... Такая живописная манера весьма высоко ценилась, об этом говорит хотя бы тот факт, что он получал (в Англии. — *Ю. Т.*) за картину от 40 до 50 фунтов стерлингов. Во время пожара в Лондоне он повредил бедро, вследствие чего ходил согнувшись. После смерти своей первой жены он женился на молоденькой девушке и с тех пор был вынужден немало потрудиться, в поте лица занимаясь живописью, так как ему теперь пришлось крутить новую мельницу, в то время как старая раньше требовала весьма мало зерна. Умер он там же в 1698 г.».[24]

Все три известных «роскошных» натюрморта Рустратена: «Натюрморт с чайником, чайными чашками и серебряной вазой» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Натюрморт с подсвечником и сосудами» (Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена) и «Натюрморт с серебряной вазой» (Амстердам, частное собрание), — так же как и работы Доу, могут быть одновременно отнесены и к «обманкам», и к композициям типа «суета сует». Если для произведений Калфа характерно мерцание рефлексов, внутреннее горение красок и внезапный удар света в таинственной мгле, когда красота вещей познается в градациях красочных тонов различной интенсивности, то в натюрмортах Рустратена органическую связь между предметами осуществляет яркий косой свет, создающий иллюзию их реальной видимости. С другой стороны, впечатление демонстрации роскоши, вызываемое работами Калфа, сменилось в картинах Рустратена попыткой представить драгоценные вещи, окруженные тьмой, ясно читаемыми символами суетности всего земного. Вот почему так похожа своей формой на погребальную урну драгоценная серебряная ваза в амстердамском полотне, а изображение поддерживающей свечу фигурки языческой кариатиды в роттердамском натюрморте напоминает своим силуэтом крест. Да и появление других вещей рядом с выше названными: музыкальных инструментов, нот, документов с печатями, монет — также дает установку на разгадывание символов «суеты сует», весьма понятных зрителю — современнику художника.

Глава VIII

ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ ЭПОХИ РАСЦВЕТА. НАТЮРМОРТЫ С ЦВЕТАМИ И ФРУКТАМИ И «РОСКОШНЫЕ» НАТЮРМОРТЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ ЯНА ДАВИДСА ДЕ ХЕМА

Лейден, Амстердам и Антверпен сыграли весьма важную роль в жизни Яна Давидса де Хема, причем Антверпен стал для художника и последним пристанищем. Мастер, живя там, имел мастерскую с большим количеством учеников и помощников. Усвоив тематику и приемы учителя, они успешно распространяли свой опыт по другим художественным центрам Фландрии и Голландии. Помимо сына мастера — Корнелиса де Хема, его прямыми учениками были Питер де Ринг, Николас ван Гелдер, Йоханнес Борман, Мартинус Неллиус, Маттейс Найвё, Ян Мортел, Симон Люттихёйс, Корнелис Кик. В свою очередь ученики последователей Де Хема творчески освоили его приемы и тематический подход, как это видно на примере учеников Кика — Элиаса ван ден Брука и Якоба ван Валскапелле.

Особенности живописных приемов Яна Давидса де Хема в полной мере были усвоены его сыном **Корнелисом де Хемом** (Лейден, 1631 — Антверпен, 1695), работавшим в Лейдене, Гааге и Антверпене. Не случайно две из лучших его работ — «Десерт» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Гирлянда из фруктов и цветов» (Карлсруэ, Кунстхалле) — были даже снабжены фальшивыми подписью и датой: «J de Heem 1659» и «J. D. De Heem R» соответственно. Художник неизменно проявлял себя очень одаренным и весьма ровным живописцем и тогда, когда он создавал картины больших размеров, как, например, «Натюрморт» (Амстердам, Рейксмюсеум, 153×166,5 см), где он стремился к решению декоративных задач, и тогда, когда писал полотна среднего и малого форматов, такие, например, как упомянутые выше полотна из Санкт-Петербурга и Карлсруэ. Тонкостью в передаче настроения и виртуозным колористическим мастерством привлекают и многие другие известные его картины: «Плоды» и «Натюрморт с кубком» (обе в Москве, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Натюрморт с фруктами» (Гент, Музей изящных искусств), «Цветы и фрукты», «Фрукты и цветы», «Фрукты» (все три в Шверине, Государственный музей), «Букет в стеклянном стакане» (Амстердам, Собрание Х. Ветзлара), «Букет цветов в стеклянной вазе» (Карлсруэ, Кунстхалле), «Натюрморт со шкатулкой и бокалом вина», «Натюрморт с устрицами и рёмером», «Натюрморт с фруктами и раком» (все три в Дрездене, Картинная галерея старых мастеров), «Натюрморт с фруктами и устрицами» (Одесса, Музей западного и восточного искусства), «Лимоны и виноград» (Мюнхен, Старая пинакотека), «Фрукты» (Гаага, Морицхейс; Гамбург, Кунстхалле); «Цветы и фрукты» (Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена; Стокгольм, Национальный музей; Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Десерт» (Вена, Музей истории искусств), «Завтрак с устрицами»

(Лейпциг, Музей изобразительных искусств). В каждом из этих натюрмортов чувствуется движение воздуха, свежей волной вливающегося в помещение, окутывающего и фрукты и предметы сервировки тончайшей вуалью, усиливающей впечатление иллюзорности увиденного. В то же время мастер и в символике каждого предмета дает возможность зрителю понять, что в идеале наслаждение жизнью тесно связано с мыслями о смерти, а также в соответствии с протестантской этикой призывает его к необходимости разумного использования отпущенного человеку времени.

По яркости дарования и по широте творческого диапазона одно из первых мест среди учеников Яна Давидса де Хема занимает **Питер де Ринг** (Лейден, 1615 — Лейден, 1660). В ряде своих картин, таких, как «Завтрак с омаром и фруктами» и «Фрукты на столе» (обе во Франкфурте-на-Майне, Штеделевский художественный институт), «Завтрак с омаром» (Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал) и «Десерт» (Курск, Областная картинная галерея им. А. А. Дейнеки[1]), художник удивительно близко подошел к манере и художественным приемам своего учителя.

Напоминают работы Яна Давидса де Хема и «роскошные» натюрморты Ринга из Картинной Галереи старых мастеров в Дрездене (1652), Коллекции Уоллас в Лондоне, Рейксмюсеума в Амстердаме и Королевского музея изящных искусств в Антверпене. К этой же группе работ Питера де Ринга следует отнести и вновь определенный нами его «Натюрморт» (Кишинев, Государственный художественный музей Республики Молдова), считавшийся вплоть до настоящего времени картиной неизвестного художника голландской школы.[2] Как и в амстердамском и антверпенском натюрмортах, на пересечении диагоналей картины, почти по ее центру, возвышается серебряный акелей-бокал, крышка которого увенчана фигурой птички. Манера наложения красочных мазков, а также свойственная полотнам Ринга повышенная насыщенность цвета в красочном пигменте вполне соответствуют индивидуальным особенностям почерка мастера. Налицо здесь и другая специфическая черта «роскошных» натюрмортов Ринга — плавное нарастание композиционного потока от левого нижнего угла картины по диагонали к ее верхнему углу.

Истинный лейденец, Ринг даже в «десертах», например, в амстердамском, антверпенском и курском, вводит в состав натюрмортной группы предметы, свидетельствующие о занятиях владельца этих вещей военным делом (шпага), музыкой (лютня) или литературным трудом (кольцо с печаткой). Причем последний аксесс́уар одновременно является и знаком фамилии художника (слово кольцо по-голландски — ring).

Столь же крупным дарованием обладал и **Николас ван Гелдер** (Лейден, 1623/около 1636 — Амстердам, около 1676). Начав свою карьеру художника в Лейдене как последователь Яна Давидса де Хема, в 1661 г. он уехал в Швецию, затем в 1666 г. вернулся в Лейден, а последние годы своей жизни провел в Амстердаме, где на него оказало сильное влияние позднее творчество Калфа. На это указывают его «Натюрморт» (1664, Амстердам, Рейксмюсеум) и «Натюрморт с фруктами перед стенной нишей» (1674, Нью-Йорк, Историческое общество). Сохраняя свойственный работам Яна Давидса де Хема и Виллема Калфа интерес к изображению фарфоровых блюд с фруктами и серебряных сосудов и их осязательной пластической моделировке, Николас ван Гелдер ограничивается при этом гораздо меньшим числом предметов сервировки.

Совсем в духе картин Де Хема написана и «Гирлянда из фруктов» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея). Мы видим здесь подвешенную перед стенной нишей великолепную связку из виноградных гроздьев, веточек вишни, персиков, айвы,

кизила и даже дынь. Это уже не «роскошный» натюрморт и не «десерт», а очевидная демонстрация плодов голландской земли, организованная по законам декоративного оформления рыночного прилавка.

Не избежал мастер и увлечения открытой Виллемом ван Алстом темы малых охотничьих трофеев — «Битая дичь» (1672, Роттердам, Музей Боймана-ван Бёнингена; Вена, Музей истории искусств).

Еще проще и немногословнее натюрморты другого последователя Яна Давидса де Хема — **Йоханнеса Бормана,** работавшего с 1653 до 1659 г. в Лейдене, а после этого переехавшего в Амстердам. Вплоть до настоящего времени было известно о существовании всего трех картин этого мастера: «Натюрморт» (Оксфорд, Музей Ашмолин), «Фрукты в нише» (Гент, Музей изящных искусств) и «Десерт» (Дордрехт, Музей Симона ван Гейна).

Помимо этих трех натюрмортов Бормана в число его произведений необходимо включить и две парные картины из собрания музея-усадьбы «Архангельское» (Москва): «Цветы и плоды» и «Плоды», отнесенные Л. Ю. Савинской к числу работ, созданных «одним из художников ближайшего окружения Корнелиса де Хема».[3]

Как нам удалось установить, на первом из этих двух маленьких полотен, слева внизу, рядом со свисающей со стола виноградной гроздью имеется монограмма мастера, состоящая из двух соединенных вместе букв: I и B. Она, к сожалению, довольно плохо просматривается из-под слоя потемневшего лака, что и затрудняло до сих пор определение подлинного автора этих двух парных натюрмортов.

Почти идентичные переплетающиеся буквы I и B составляют монограмму, которой подписана и упоминавшаяся выше маленькая картина из музея Ашмолин в Оксфорде.

Сравнение живописного почерка натюрмортов из музея-усадьбы «Архангельское» и других картин Йоханнеса Бормана показывает их заметное сходство, в то же время отличает их от живописной манеры композиционно динамичных, с присущей им пестрой красочной гаммой произведений Корнелиса де Хема. Как и для других известных ранее картин мастера, для этих двух вновь определенных нами натюрмортов характерны простота, строгость и даже интимность композиции, малочисленность вещей в натюрмортной группе и особый выбор построенного по законам театральной рампы освещения, когда из общего полумрака внезапно вспыхивает находящаяся на передней кромке стола кожура апельсина, а полупрозрачные гроздья винограда загораются холодным перламутровым светом.

Эту же линию интимного натюрморта продолжил **Мартинус Неллиус,** работавший в 1674 г. в Лейдене, а с 1676 до 1680 г. — в Гааге. Умер он после 1706 г. В отличие от картин Бормана натюрморты Неллиуса встречаются гораздо чаще в музейных собраниях. К числу его наиболее известных работ относятся «Натюрморт» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Фрукты на столе» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Десерт» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Натюрморт» (1693, Стокгольм, Музей Халльвюл), «Завтрак на столе» (1693) и «Завтрак» (обе в Шверине, Государственный музей). Естественность и интимность в расстановке предметов в этих натюрмортах в значительной степени определяются колоритом, построенном на умелом сочетании теплых и холодных оттенков, а также мягким освещением, усиливающим способность вещей отражать свет и выделяющим их из неясной мглы фона.

В Амстердаме подлинную суть и значение творческих идей Яна Давидса де Хема понастоящему постигли два мастера: Симон Люттихёйс и Корнелис Кик, хотя учителем

первого, по-видимому, был Ян Янс Трек, а второй сформировался как живописец под руководством своего отца художника-жанриста.

Родился **Симон Люттихёйс** 6 марта 1610 г. в Лондоне. О голландском происхождении художника свидетельствует факт регистрации его рождения в местной голландской протестантской церкви.[4] Вместе со своим младшим братом Исааком Люттихейсом (Лондон, 1616 — Амстердам, 1673), ставшим впоследствии портретистом, работавшим в Амстердаме около 1638 г., Симон был привезен родителями в Голландию. Основанием считать учителем Симона Трека дает опубликованный Абрахамом Бредиусом документ от 8 сентября 1661 г., из которого следует, что незадолго до своей смерти, наступившей в Амстердаме 1 декабря 1661 г., художник взял на себя обязательство дописать начатый Яном Янсом Треком натюрморт «суета сует».[5] Очевидно, что полотно, оставшееся неоконченным с момента смерти Трека в 1652 г., мог завершить только его ученик, хорошо усвоивший живописную манеру знаменитого мастера.

То, что такое предположение не беспочвенно, доказывают два его дошедших до наших дней одноименных натюрморта «Суета сует» (Амстердам, Антиквариат Б. Хаутхаккера; 1646, частное собрание) и близкая к ним по тематике картина «Аллегория искусств» (1646, США, Собрание Терезы Хейнц и сенатора Джона Хейнца). Мы встречаемся в них с чисто лейденскими постановками, среди предметов которых находятся глобус, старые потрепанные книги, карманные часы с открытой крышкой и водруженный на книгу череп, с положенной рядом берцовой костью. Вместе с тем в них можно обнаружить и такие трудные для передачи предметы, как зеркало (амстердамское полотно) или стеклянный шар (обе картины из частных собраний), открывшие для мастера богатейшие возможности для воплощения сложнейшей игры световых и цветовых рефлексов.

Из более ранних картин Симона Люттихёйса, созданных приблизительно около 1640 г., известны лишь «Устрицы, булочка, нож и бокал с вином на столе» и «Персики, ноты и бокал с вином» (обе в Берлине, Аукцион Гумпрехта, 21.03.1918).

Однако в конце 1640-х годов Люттихёйс начинает увлекаться «роскошным» натюрмортом, как показывают «Натюрморт с омаром», «Натюрморт с опрокинутым оловянным кувшином и рёмером» (оба Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Натюрморт» (1649, Прага, Национальная галерея), «Натюрморт с крабом, булочкой и вином» (1656, ранее в Амстердаме, Антиквариат братьев Дау) и «Натюрморт с китайской вазой и музыкальными инструментами» (1657, Амстердам, Антиквариат Я. Гаудстиккера, 1933).

К этой же группе работ Люттихёйса, написанных в 1650-х годах, следует отнести «Натюрморт с фруктами, булочкой, бокалом вина и цветами» (Оксфорд, Музей Ашмолин) и вновь определенный его «Натюрморт» (Смоленск, Государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник), считавшийся до публикации В. А. Садкова работой неизвестного художника голландской школы. Справедливость этой атрибуции подтверждается несомненной близостью картины к натюрмортам Люттихёйса и по внутреннему смыслу, и по подбору предметов натюрмортной группы. Композиция смоленского полотна построена в свойственной мастеру манере — несколько ярусов и несколько планов, с не очень сильно подчеркнутым центром. Среди вещей натюрмортной постановки обращают на себя внимание китайский кувшин с почти такой же металлической крышкой, как в картине, проданной в Антиквариате братьев Дау, и стул с кожаной обивкой и брошенной на сиденье бархатной подушкой, такой же, какой присутствует в полотне, выставлявшемся в Антиквариате Я. Гаудстиккера. Вероятно, уже в конце XVII века на полотно были нанесены обнару-

женные во время последней реставрации картины подпись и дата, которую прочли как «Pavit Denempf 1665». Убедительным кажется и предположение В. А. Садкова, что эта плохо читаемая в настоящее время подпись и помещенная рядом с ней дата на самом деле фальшивые и имитируют подпись и дату знаменитого в то время Яна Давидса де Хема — «ID Deheem f 1665».[6] Отметим здесь, что, как уже упоминалось выше, такими же фальшивыми подписями подписаны и картины Корнелиса де Хема из собрания Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге и Кунстхалле в Карлсруэ.

Писал Люттихёйс в этот период и натюрморты, в которых он ограничивался меньшим количеством предметов, а композицию строил более компактно. Примером подобных работ могут служить картины «Натюрморт с бокалом с вином и булочками» (Гамбург, Кунстхалле) и «Серебряный кубок и роза» (Амстердам, Собрание Х. Ветзлара), где мастер по-прежнему сохраняет интерес к изображению металлических сосудов и их осязательной, пластической моделировке.

Рефлексы и блики на полированной поверхности серебряного блюда или кубка воспринимаются уже не просто как оптические явления, но и как отражение изменчивости и текучести окружающей жизни.

Еще дальше по пути решения световых проблем пошел **Корнелис Кик** — единственный из учеников Яна Давидса де Хема, который по-настоящему увлекся пленэрными поисками и попытался использовать в картинах свои зарисовки на открытом воздухе. Из опубликованного Абрахамом Бредиусом документа видно, что он был подписан 2 июля 1671 г. сорокалетним Киком, следовательно, родился художник в 1631 или 1632 г. А из другого нотариального протокола, составленного в июне 1681 г., следует, что Корнелис Кик к этому времени был уже погребен в Новой церкви Амстердама, причем его зять, согласившийся заботиться о могиле, решительно не желал брать на себя долги художника.[7] Эти документы позволили уточнить приведенные Хаубракеном годы жизни мастера: 1635–1675. В своей книге он дал довольно подробные сведения о Кике: «Корнелис Кик родился в 1635 г. в Амстердаме и в юности учился у своего отца — известного художника-жанриста. Он и сам начал писать жанровые сцены и портреты, причем исполнял их настолько иллюзорно, что зритель мог различить саму фактуру кожи. Однако тяга к натюрморту и увлечение цветочным натюрмортом взяли верх, особенно после того, как он получил одобрение от Яна де Хема и внял его совету переключиться на живопись цветов и фруктов. Это принесло Кику удачу и такие большие успехи, которых он иначе никогда бы не достиг...

Вскоре он пришел к мысли, что для него было бы лучше и сподручнее, если бы он имел сад в своем доме, чтобы писать цветы с натуры. Поэтому он воспользовался садом своего тестя, который вместе с домом располагался у ворот Св. Антония. А когда он был вынужден покинуть этот сад (из-за перепланировки города. — *Ю. Т.*), он завел себе новый на осушенных землях озера Димер».[8]

Произведения Кика крайне редко можно обнаружить в коллекциях голландской живописи. Такие известные работы мастера, как «Букет в стеклянной вазе» (ранее в Дюссельдорфе, Галерея Ханса Бамманна) и «Букетик цветов» (Оксфорд, Музей Ашмолин), доказывают правоту слов Хаубракена о его упорных штудиях с натуры. Зарисовки в саду, «на пленэре», как стали называть подобные этюды в XIX в., значительно расширили колористические возможности художника. Большое количество рефлексов, сочность и определенность цветовых отношений делают эти маленькие картины Кика особенно привлекательными.

С особой наглядностью достижения пленэрного направления школы Яна Давидса де Хема, в русле которого работал Кик, проявились в работах двух непосредствен-

ных учеников последнего: Элиаса ван ден Брука и Якоба ван Валскапелле, блестяще усвоивших живописные приемы, особенности светотени и колорита, т. е. всю внешнюю оболочку стиля Яна Давидса де Хема.

Год рождения **Элиаса ван ден Брука** (1650) легко устанавливается из опубликованного Абрахамом Бредиусом нотариального протокола, составленного 27 августа 1665 г. Из него следует, что «Йохан ван ден Брук — отец пятнадцатилетнего сына Элиаса ван ден Брука — обязался уплатить амстердамскому художнику господину Корнелису Кику за четыре года проживания своего сына в доме Корнелиса Кика за еду, питье и стирку белья и за то, что Кик все это время работал со своим учеником по 140 гульденов в год, а спустя четыре года еще 100 гульденов. Причем отец обязуется взять на себя расходы на одежду для сына».[9] В своей книге упоминает о художнике и Арнольд Хаубракен, указывая, что Брук «следовал манере де Хема». Хаубракен пишет, что Брук «жил в Амстердаме около Утрехтских ворот, в доме, при котором был свой сад... Он создавал очень оригинальные и занимательные композиции из цветов, кротов, змей, ящериц и так далее...».[10] Умер он в 1708 г. в Амстердаме.

Зарисовки на пленэре в собственном саду и помогли Бруку при написании картин в мастерской сохранить ту правду световых и цветовых отношений, что давала ему работа с натуры. Это хорошо видно на примере «Букета цветов» (Оксфорд, Музей Ашмолин).

Не менее выразительны и те «оригинальные и занимательные композиции» Брука, о которых сообщает Хаубракен, но речь о них пойдет уже в следующей главе.

О том, что в мастерской Кика, после переезда в Амстердам в 1667 г., прошел обучение и **Якоб ван Валскапелле** (Дордрехт, 1644 — Амстердам, 1727), мы можем узнать из книги Хаубракена: «По окончании обучения он некоторое время еще занимался живописью, но потом, неожиданно для всех, навсегда оставил ее, поменяв профессию».[11] Слова Хаубракена о том, что Валскапелле бросил живопись, подтверждаются датами его картин, самая поздняя из которых исполнена в 1686 г. — «Суета сует» (Лондон, Галерея Юлиуса Х. Уицнера, 1961), заметно отличающаяся своей дробной группировкой предметов и обилием вещей-символов от классически ясных постановок предшествующего периода голландского натюрморта.

Наиболее ранним из известных натюрмортов Валскапелле является «Букет цветов» (1667, Лондон, Музей Виктории и Альберта), напоминающий ранние цветочные натюрморты Яна Давидса де Хема относительно симметричной компоновкой букета и характерными изгибами цветочных стеблей. Тонкая наблюдательность и обостренное чувство индивидуального, подчеркнутая простота композиционного решения сочетаются здесь с внимательностью при подборе красочных оттенков, очень верно определенных (согласно степени освещенности места). В затененных частях они звучат как бы под сурдинку, нигде не достигая силы цветового пятна.

Эта доминанта светотеневого построения натюрморта, тонкая передача световоздушной среды особенно полнокровно проявились в «Букете в стеклянной вазе» (Дуббелдам под Дордрехтом, Собрание Й. П. Х. ван де Валл Репелара). Затененный правый верхний угол картины резко отличается от купающегося в лучезарном солнечном свете пейзажа, видимого сквозь открытое окно. Легкие прозрачные лессировки передают не только пейзажный фон, но и стеклянную вазу и каменную плиту стола, на кромке которой четко выведена полная подпись мастера — «Jacobus Walscappel». Картины Яна Давидса де Хема напоминают декоративность и отточенность рисунка самого букета с интенсивно звучащими красочными пятнами цветков: розы, гвоздики, мака, пиона, ириса, лилии, тюльпана, бархатцев, ромашки и фритиллярии. Чистые, звонкие тона

красного, белого и голубого комбинируются здесь с менее интенсивными оттенками от золотисто-желтых до оранжевых.

В «Букете цветов» (Лондон, Национальная галерея), исполненном, вероятно, несколько позднее, как и у Де Хема, помимо цветов в букет входят хлебные колоски и веточки с плодами, а рядом по столу ползут насекомые. Подобно Яну Давидсу де Хему Якоб ван Валскапелле был весьма разносторонним мастером. Кроме цветочных букетов он писал и «фрукты на столе», примерами которых могут служить картины из Рейксмюсеума в Амстердаме, Кунстхалле в Карлсруэ и Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне, гирлянды из цветов и фруктов — произведения из Картинной галереи в Берлине и Муниципальных музеев в Арнеме и Лионе. Он создавал даже полотна типа «суета сует», образцом которых является упомянутый выше одноименный натюрморт, продававшийся в 1961 г. в Лондоне в Галерее Юлиуса Х. Уицнера.

Из мастерской Яна Давидса де Хема также вышли и уже известный мастер натюрмортов «суета сует» Мария ван Остервейк, и два таких одаренных мастера позднего цветочного натюрморта, как Якоб Ротиус и Абрахам Миньон. Все трое заимствовали у своего учителя, помимо отдельных тематических мотивов, ювелирную технику его живописного почерка.

Последнее обстоятельство подчеркивает и Хаубракен, давая оценку особенностям письма **Марии ван Остервейк**: «Ее живописная манера отличалась склонностью к детализации, была тщательной и в то же время энергичной и быстрой, а сорта цветов, которые она выбирала, имели своеобразную трактовку, когда она представляла их в своей естественной красе, добиваясь при этом нежности и тонкости».[12]

Справедливость этих слов подтверждается и такими работами Марии ван Остервейк, как два одноименных натюрморта «Цветы» (Хэмптон-Корт, Королевская резиденция в пригороде Лондона), «Цветы и раковины» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Цветы в украшенной чеканным рельефом вазе» (Гаага, Морицхейс), «Букет цветов» (1685, Копенгаген, Государственный музей искусств), где букеты цветов художницы аранжированы с продуманным изяществом. Остервейк добивается при этом единства живописного решения, благодаря необычайной ощутимости свето-воздушной среды, мягко обволакивающей ярко освещенные головки цветов и сообщающей цветочным лепесткам легкие голубые рефлексы.

Красочная гамма ее картин чрезвычайно богата, а членению пространства в них служат не столько соблюдение законов линейной и воздушной перспектив, сколько чередование и игра цветовых пятен. В то же время, как и в упоминавшейся ранее ее картине «Аллегория бренности» (1668, Вена, Академия художеств, Картинная галерея), предметы натюрмортной группы здесь несут символическую нагрузку, намекающую на идею быстротечности жизни. Так, раковина — теперь всего лишь пустая оболочка, а прекрасные распустившиеся пионы и розы завтра будут тленом.

Арнольд Хаубракен в своей книге сообщает о том, что **Якоб Ротиус** (Хорн, 1644 — 1681/1682) учился у Яна Давидса де Хема.[13] В мастерскую учителя он попал, получив первоначальные художественные навыки у своего отца, Яна Албертса Ротиуса, специализировавшегося в области портретной и натюрмортной живописи.

Обе известные в настоящее время картины Якоба Ротиуса: «Букет в стеклянной вазе» (Амстердам, Антиквариат Питера де Бура, 1935) и «Натюрморт с цветами и фруктами» (Амстердам, Антиквариат Я. Гаудстиккера, 1933) — навеяны в значительной мере тематикой и приемами Яна Давидса де Хема. В них нет ни навязчивого изобилия, ни излишней пестроты, а стебли и ветки в «Букете в стеклянной вазе» и



Ян Давидс де Хем. Цветы в вазе. Холст, масло. 62,5×49 см. Инсбрук, Тирольский музей Фердинандеум.



Ян Давидс де Хем. Каменная ниша с вином для причастия в серебряном бокале и парящей над ним в лучах света гостией, окруженная двумя хлебными снопами и фруктами. 1648. Холст, масло. 138×125,5 см. Вена, Музей истории искусств.



Абрахам ван Бейерен. Натюрморт с серебряным кувшином для вина, ветчиной и фруктами. Холст, масло. 99,7×82,6 см. Кливленд, Музей искусств.



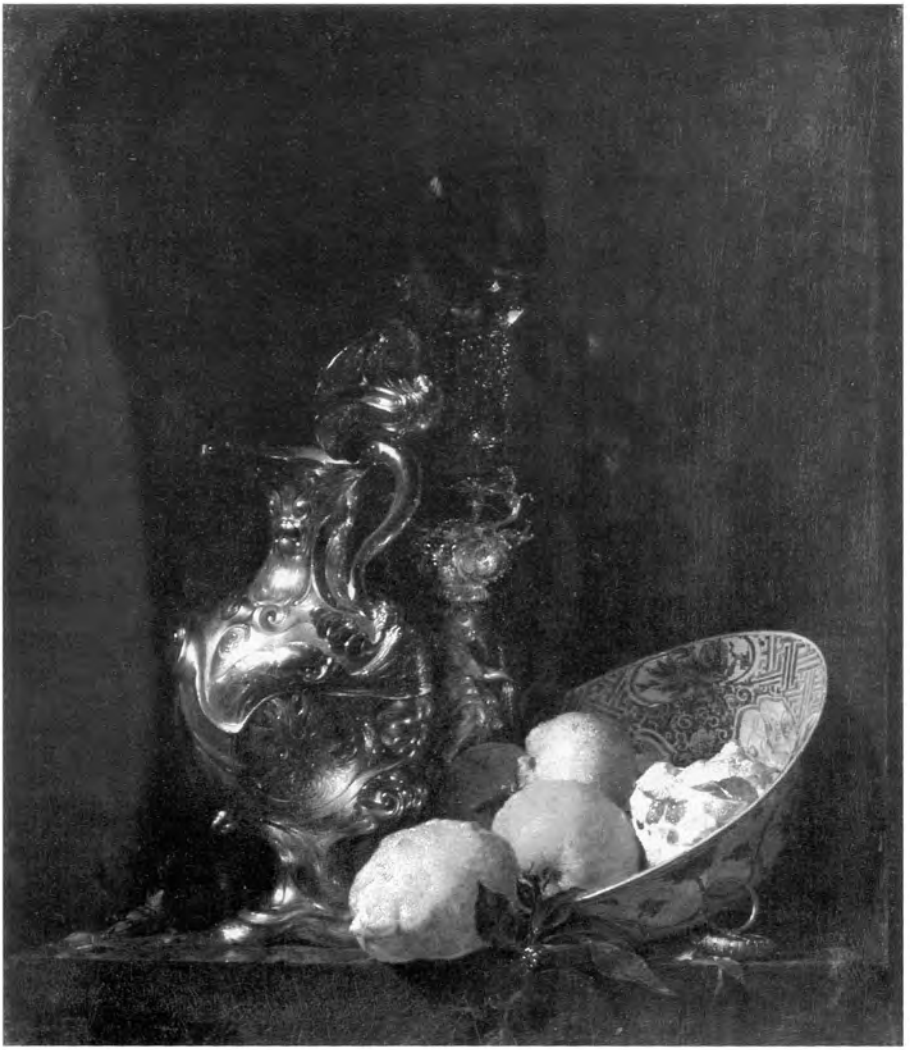
Виллем Калф. Натюрморт с омаром и рогом для питья амстердамской стрелковой гильдии св. Себастьяна. Холст, масло. 86,4×102,2 см. Лондон, Национальная галерея.



Виллем Калф. Десерт. 1662. Холст, масло. 79,4×67,3 см. Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса.



Виллем Калф. Десерт. 1663. Холст, масло. 60,3×50,2 см. Кливленд, Музей искусств.



Виллем Калф. Десерт. Холст, масло. 73,8×65,2 см. Амстердам, Рейксмюсеум.



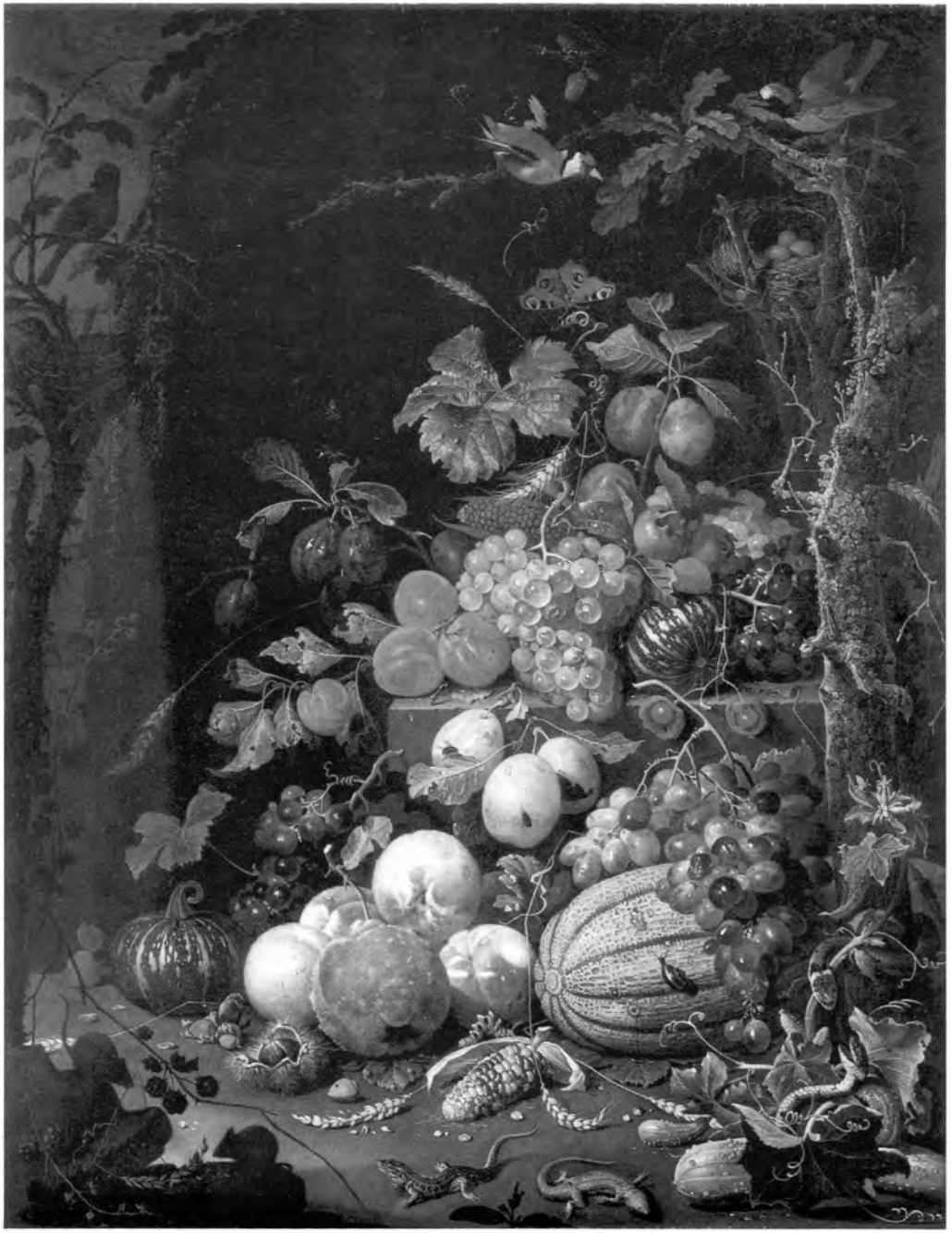
Питер Герритс Рустратен. Натюрморт с чайником, чайными чашками и серебряной вазой. Холст, масло. 35×47,5 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.



Симон Люттихёйс. Аллегория искусств. 1646. Дерево, масло. 46×64,7 см. США, Собрание Терезы Хейнц и сенатора Джона Хейнца.



Мария ван Остервейк. Цветы в украшенной чеканным рельефом вазе. Холст, масло. 62×47,5 см. Гаага, Морицхейс.



Абрахам Миньон. Натюрморт. Холст, масло. 92×72,7 см. Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца.



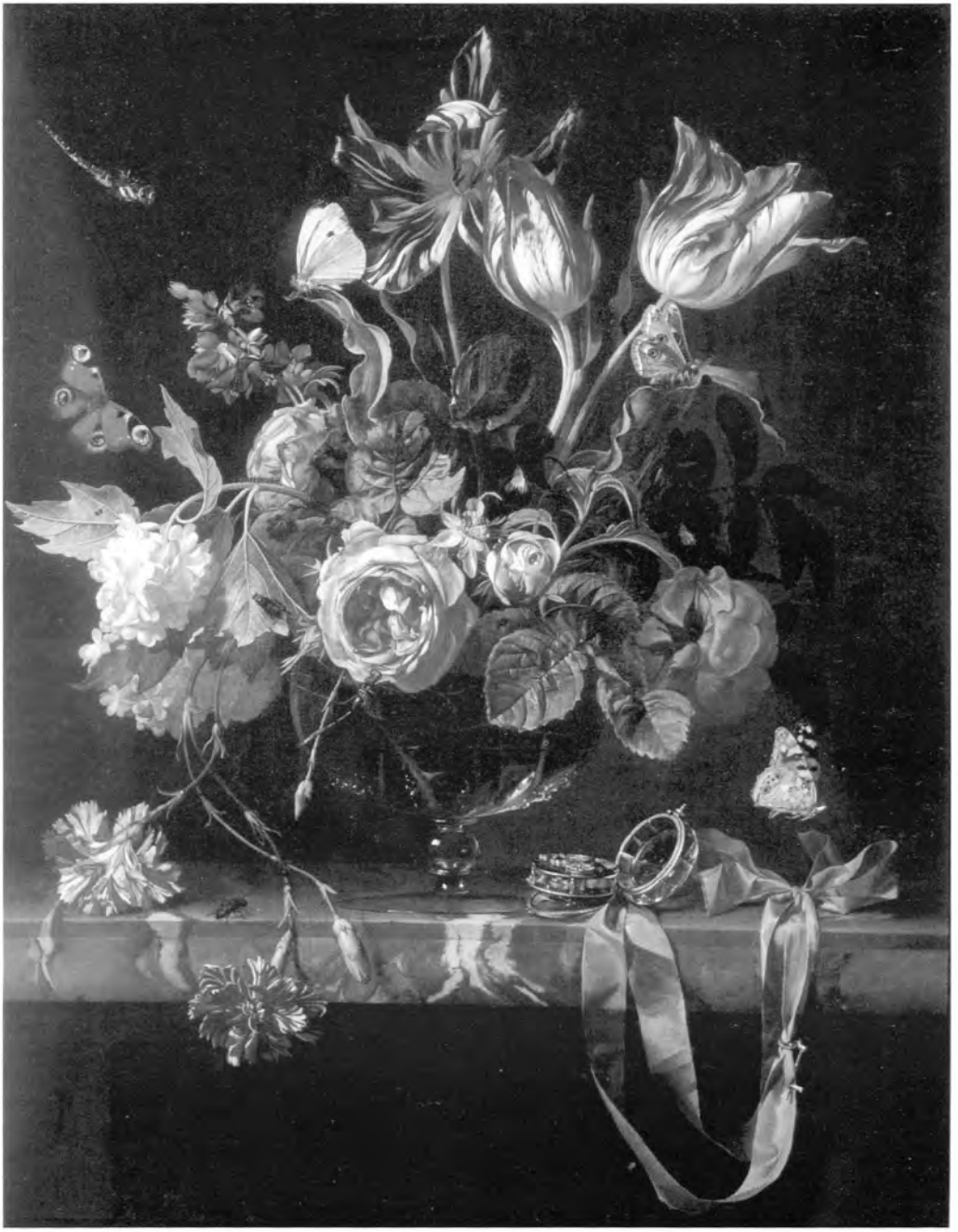
Абрахам Миньон. Улов, битая белка и птичье гнездо. Холст, масло. 82×100 см. Париж, Лувр.



Абрахам Миньон. Натюрморт с фруктами, белкой и щеглом. Холст, масло. 80,5×99,5 см.
Кассель, Государственные музеи, Замок Вильгельмсхоэ.



Виллем ван Алст. Завтрак с устрицами. 1679. Холст, масло. 56×45 см. Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров.



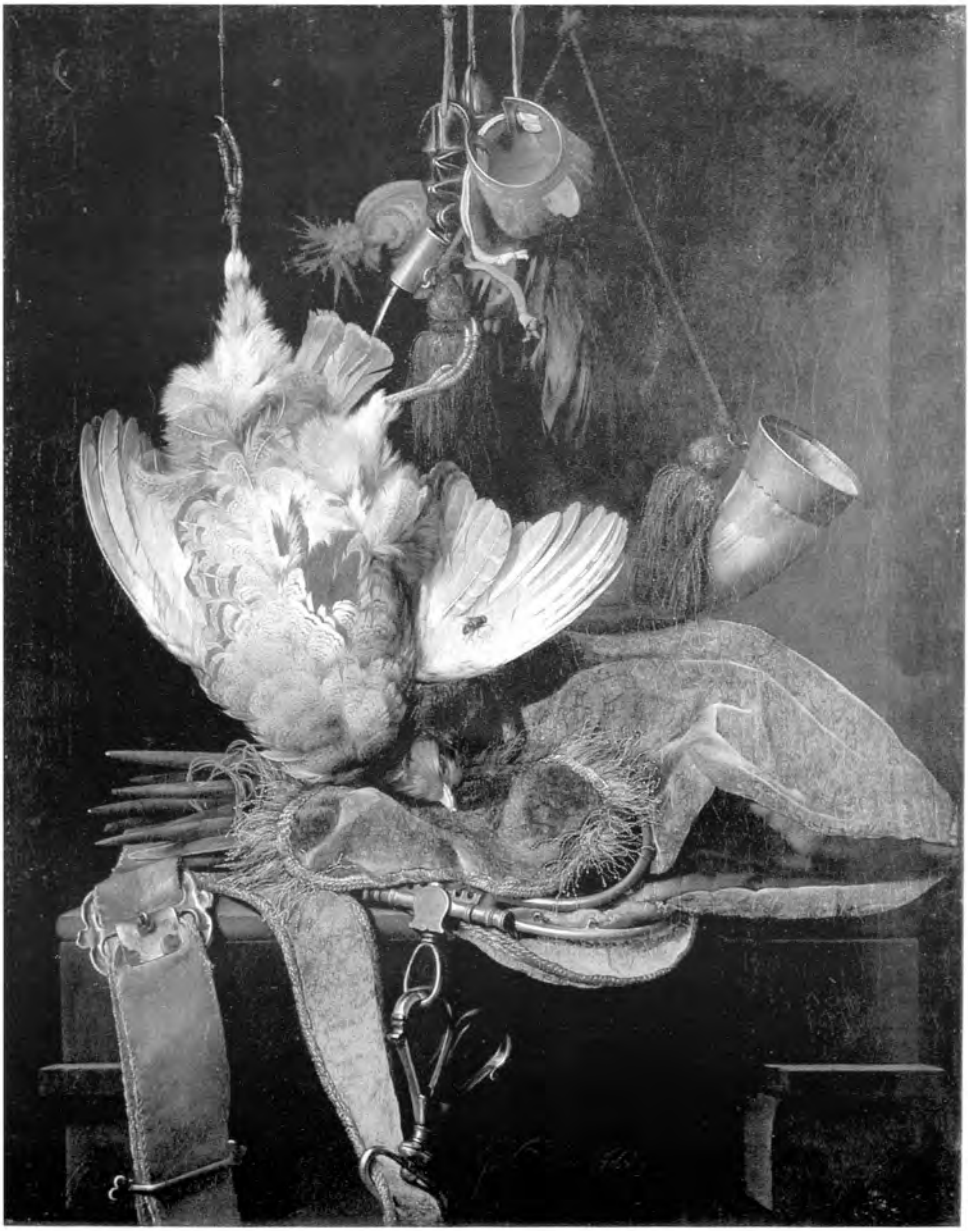
Виллем ван Алст. Ваза с цветами. 1658. Холст, масло. 57,8×45,7. Лондон, Галерея Ричарда Грина.



Виллем ван Алст. Битая дичь и охотничье снаряжение. 1660. Холст, масло. 86,5×68 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.



Виллем ван Алст. Охотничий натюрморт. 1664. Холст, масло. 68×54 см.
Стокгольм, Национальный музей.



Виллем ван Алст. Охотничий натюрморт. 1668. Холст, масло. 68×54 см.
Карлсруэ, Кунстхалле.



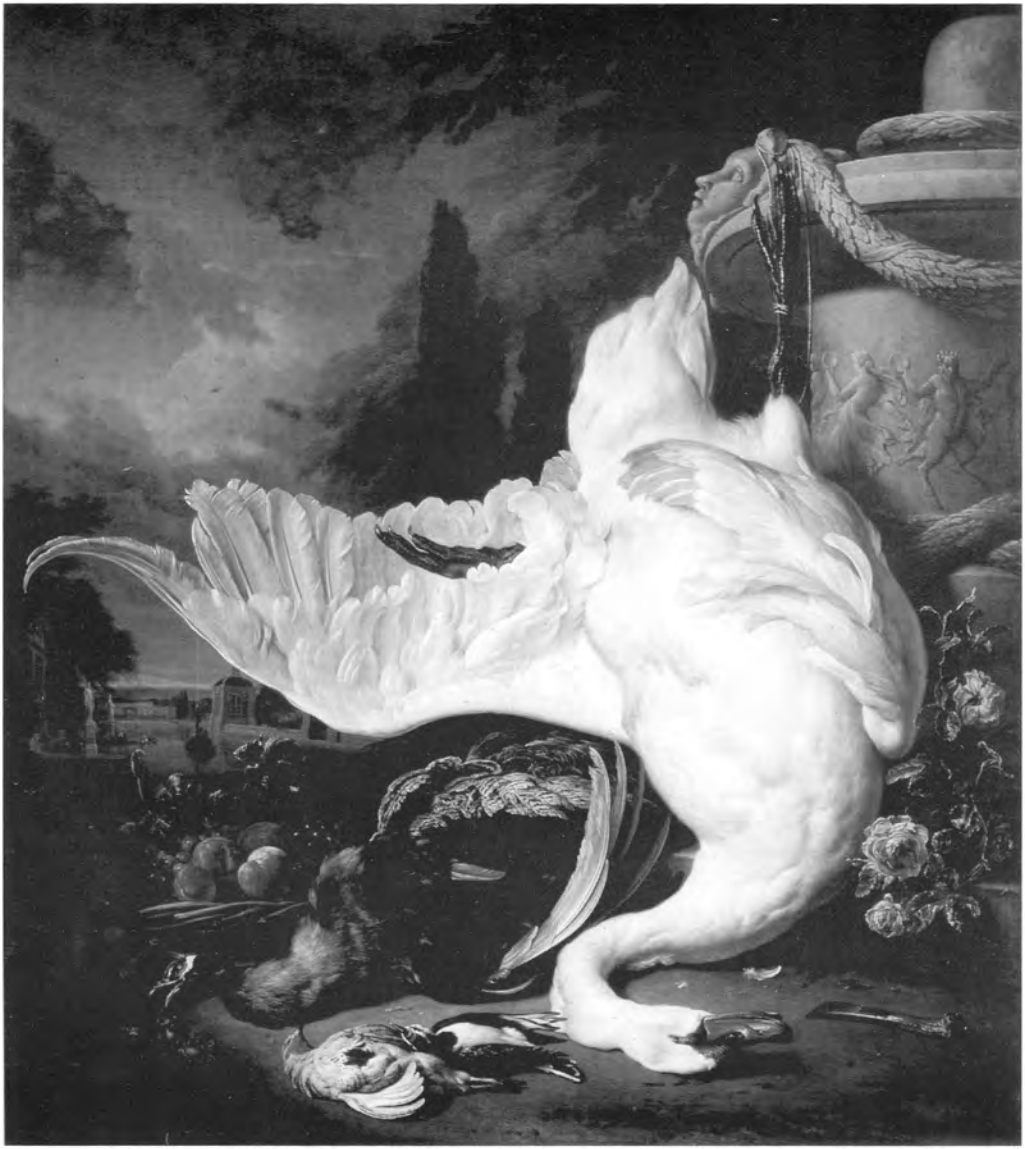
Отто Марсеус ван Скрик. Уголок леса со змеями и грибами. 1662. Холст, масло. 50,7×68,5 см.
Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха.



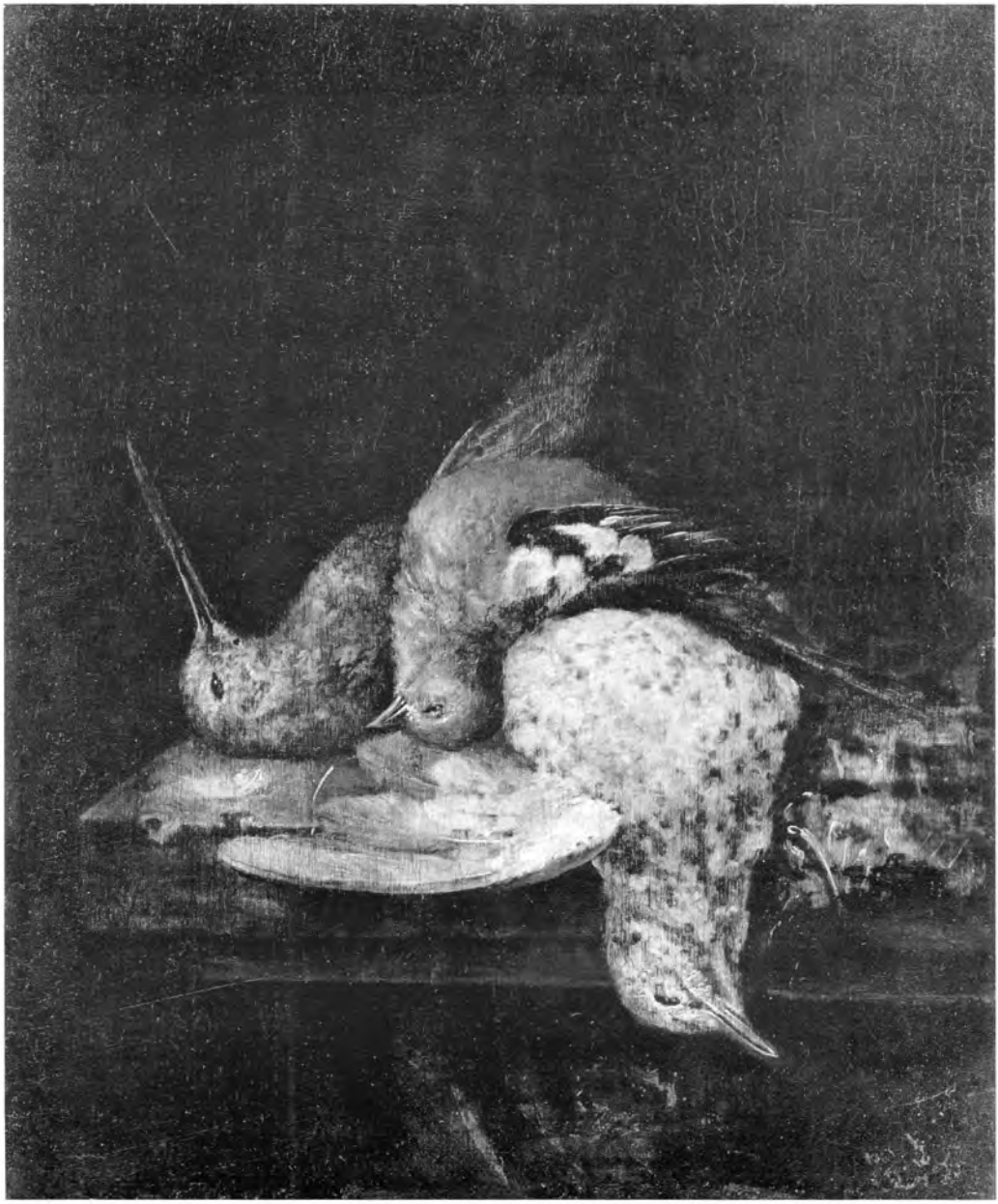
Ян Баптист Веникс. Мертвый лебедь и другая битая дичь. Холст, масло. 154×152 см.
Детройт, Институт искусств.



Рембрандт ван Рейн. Натюрморт с мертвыми павлинами. Холст, масло. 145×135,5 см. Амстердам, Рейксмюсеум.



Ян Веникс. Мертвый лебедь в парке. 1716. Холст, масло. 173×154 см.
Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена.



Питер Харменс Верелст. Битая дичь. Дерево, масло. 30×25 см. Саратов, Государственный художественный музей им. А.Н.Радищева. В левом нижнем уґлу на доске стола полная подпись художника: P. Verelst f. (атрибуция автора).



Виллем Фредерик ван Ройен. Фрукты на столе. Холст, масло. 33×33 см. Воронеж, Областной музей изобразительного искусства. Справа на доске стола читается монограмма: WVR, причем буквы W и V даны в соединении (атрибуция автора).



Симон Питерс Верелст. Ваза с цветами. Дерево, масло. 26,6×22,8 см.
Кливленд, Музей искусств.



Дирк де Брай. Цветы в стеклянной вазе. 1671. Дерево, масло. 49,1×36,6 см.
Лос-Анджелес, Собрание миссис Эдуард Уильям Картер.



Дирк де Брай. Натюрморт с цветами. 1674. Дерево, масло. 40,5×35,7 см.
Нидерланды, частное собрание.



Рахел Рёйсх. Цветы и фрукты. 1714. Холст, масло. 97×132,2 см.
Аугсбург, Картинная галерея.



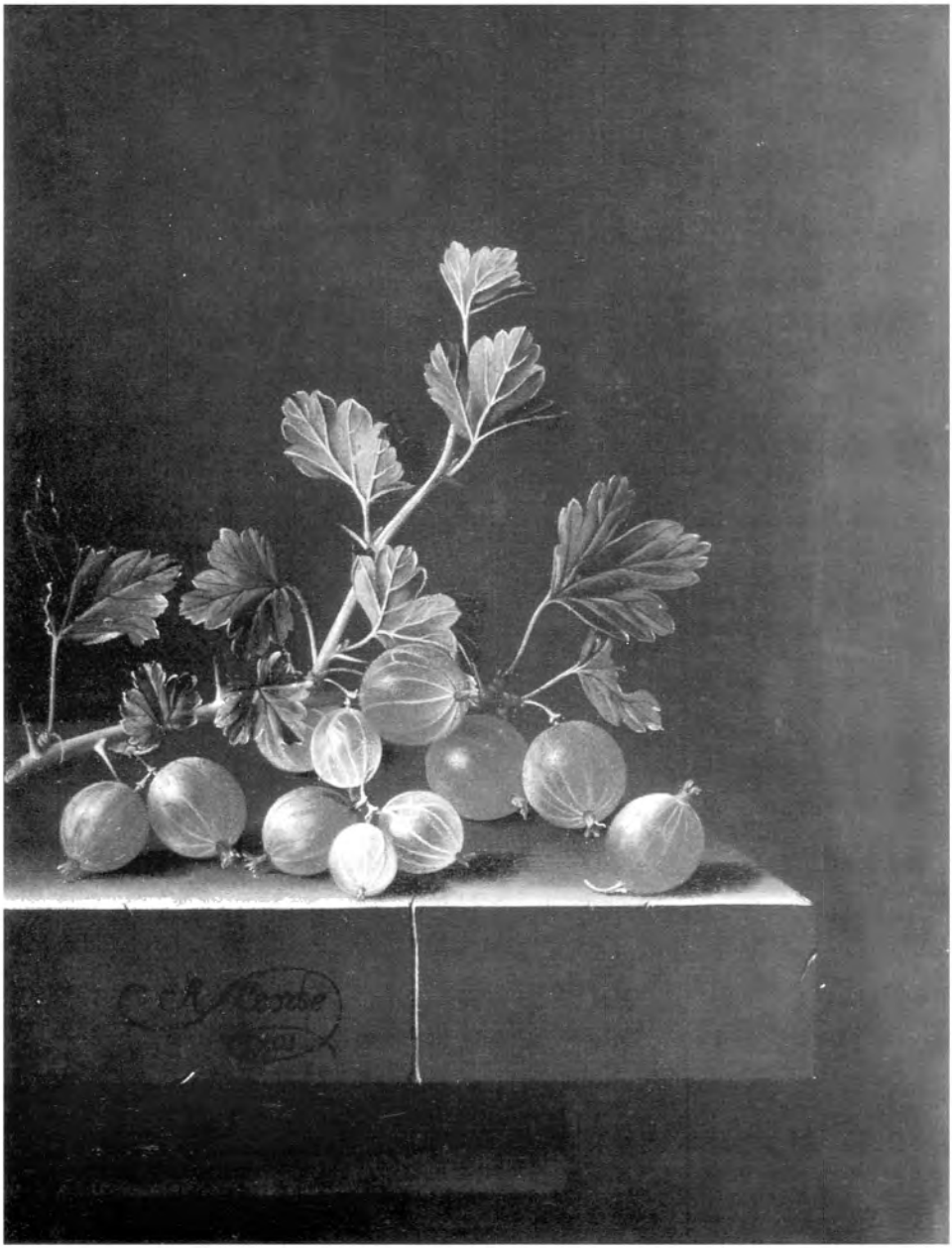
Рахел Рёйсх. Цветы на стволе засохшего дерева. Холст, масло. 93×74 см.
Кассель, Государственные музеи, замок Вильгельмсхоэ.



Ян ван Хёйсум. Букет цветов. Холст, масло. 80,5×62 см.
Амстердам, Исторический музей.



Ян ван Хёйсум. Ваза с цветами. Дерево, масло. 80×61 см.
Нью-Йорк, Собственность French & Company.



Адриан Корте. Крыжовник на столе. 1701. Бумага на дереве, масло. 29,7×22,8 см. Кливленд, Музей искусств.

сочетание цветов и фруктов в «Натюрморте с цветами и фруктами», подчеркивая ритмику картин, служат главным образом задачам декоративности. О жизни художника мы почти ничего не знаем. Тем больший интерес вызывает опубликованное Лауренсом Болом упоминание о нотариальном акте от 24 мая 1675 г., свидетельствующем о материальных затруднениях мастера в то время. Из этого акта следует, что художник в уплату долга в 42 гульдена за выпас своих быков брал на себя обязательство написать большое живописное полотно.[14]

Сходными с Ротиусом оказались первоначальные ступени творческой карьеры **Абрахама Миньона** (Франкфурт-на-Майне, 1640 — Утрехт, 1679), также пришедшего в мастерскую Де Хема с навыками живописца, которые он получил, обучаясь у немецкого художника и антиквара Якоба Маррелла (Франкентал, 1614 — Франкфурт-на-Майне, 1681).

Как пишет Хаубракен, после того как Марелл «уехал в Голландию, чтобы заниматься там торговлей... Абрахам Миньон отправился в Утрехт к знаменитому Яну де Хему». Хаубракен отмечает при этом, что «написанные Миньоном с натуры цветы и завтраки весьма высоко ценились еще при его жизни».[15] Действительно, близкие по тематике и имеющие примерно одинаковый вертикальный формат цветочные натюрморты Миньона: «Натюрморт» (Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца), «Букет» (Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена), «Букет цветов» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Цветы в вазе» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Ваза с цветами» (Оксфорд, Музей Ашмолин), «Стеклянная ваза с цветами и веткой апельсинового дерева» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) и «Цветы» (Харьков, Художественный музей) — отличаются исключительной тщательностью в передаче деталей, когда мастером фиксируется даже пыльца на тычинках цветка или жилка на крылышках бабочки. Бабочки, муравьи и улитки используются здесь в качестве развлекающих деталей. Особенно это относится к эрмитажному полотну, где привязанная к цепочке белка покачнула цветочную вазу, обмотав вокруг ее ножки свою цепочку. Однако такие «жанровые» мотивы, перенесенные в цветочный натюрморт, лишь снижают общее впечатление, ибо зрителя привлекает в равной мере как прекрасный букет, так и проказы белки. Если Ян Давидс де Хем, выделяя основной мотив, исходил всегда из единой реалистической сюжетной ситуации, то Миньон как бы комбинировал пространство своих картин из различных наблюденных в реальной действительности элементов. «Как ни пышен этот прекрасный букет, предпочесть ему все же хочется более простой, безыскусственный и вместе с тем более душистый и свежий букет Де Хема», — пишет об этой картине в своей книге М. И. Щербачева.[16]

Не менее красноречив уход Миньона от традиционной разработки мотива и в трактовке его «завтраков». Если в «Натюрморте» (Харьков, Художественный музей) он еще целиком следует сложившимся схемам, то в «Завтраке» (Кассель, Картинная галерея) предпочитает свое толкование, прибегая к забавным деталям — изображениям мелких животных, ради того, чтобы насытить мир картины положительными эмоциями.

Поиск занимательности обусловил появление этих персонажей и в натюрмортах на фоне интерьера, натюрмортах на пленэре или цветочных гирляндах Миньона: «Битая дичь и подкрадывающаяся к ней кошка» (частное собрание), «Улов, битая белка и птичье гнездо» (Париж, Лувр), «Натюрморт с фруктами на фоне интерьера» (Оксфорд, Музей Ашмолин), «Фрукты на столе» (Прага, Национальная галерея), «Цветы, мелкие животные и фрукты» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Плоды» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Птичье гнездо в корзине с фруктами» и «Гирлянда фруктов на голубых лентах» (обе в Дрездене, Картинная галерея старых

мастеров), «Натюрморт с фруктами, белкой и щеглом» (Кассель, замок Вильгельмсхоэ).

Однако, как и в кассельском завтраке, изображение животных здесь связано с философско-моралистической темой «суеты сует», в частности, со строками из Псалтири: «Но человек в чести не пребудет; он уподобится животным, которые погибают» (Псалтирь, 48, 13). Это сближает поздние произведения мастера с определенным кругом религиозно-философских идей, ведь и сам Миньон в 1675 г. стал диаконом Валлонской церкви.

Глава IX

ПОЗДНИЙ ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII века

Процесс развития натюрмортной живописи во второй половине XVII века привел к выработке новых форм и постановке иных задач, связанных с запросами своего времени. Внешними признаками такой системы явились возвращение горизонтального формата, замена темных фонов светлыми и переход к новой тематике, вызванной к жизни изменениями вкусов буржуазии, стремившейся подражать аристократии соседних стран. Последнее в свою очередь стимулировало популярность вновь вошедших в моду цветочных натюрмортов, а также картин с битой дичью и своеобразного типа произведений, исполнявшихся теми же мастерами охотничьего натюрморта и фиксировавших жизнь живых существ на открытом воздухе. Ведущим мастером позднего голландского натюрморта, в творчестве которого прослеживаются почти все эти черты, стал Виллем ван Алст — художник, наделенный более, чем кто-либо из крупных голландских натюрмортистов конца века, как широтой творческого диапазона, так и поэтическим дарованием.

Первые уроки живописи **Виллем ван Алст** (Делфт, 1626/1627 — Амстердам, после 1683), как об этом свидетельствует Арнольд Хаубракен, получил «у своего дяди — Эверта ван Алста и оказался столь способным учеником, что уже в юные годы добился большой известности».[1]

Хаубракен в своей характеристике Алста указывает на чисто иллюзионистский подход мастера к изображаемым вещам, говоря, что «он так великолепно передавал природу, что его работы воспринимали не как картины, а как явления самой жизни».[2] Не случайно, по словам биографа, Алст, «работая четыре года во Франции и семь в Италии, пользовался большим авторитетом у высокопоставленных заказчиков: кардиналов, князей и других знатных особ. В 1656 г., когда он вновь вернулся на родину и поселился сначала в Делфте, а затем в Амстердаме, его картины и здесь высоко оценивались всеми знатоками и оплачивались по самой высокой цене».[3]

Живя в Италии, Алст стал отныне подписывать свои картины не голландским именем Виллем, а на итальянский манер Гильельмо. Там же он получил, как рассказывает Хаубракен, и «большую золотую медаль на золотой цепи от великого герцога Тосканского (Фердинанда II Медичи. — *Ю. Т.*)».[4]

Хаубракен, со слов художника Николаса Верколье, приводит романтическую историю из делфтских лет жизни Алста. Живший по соседству с Марией ван Остервейк, Алст часто посещал дом ее деда, где она проживала, и любовался ее работами. «Наконец он выбрал удобный случай и предложил ей свою руку и сердце. Мария вовсе не имела желания вступать в брак, хотя внешне это нежелание ни в чем не проявляла. Она была на редкость благонравна и без устали отдавалась работе, тогда как он нередко

проводил время в беспутных компаниях. Поэтому она поставила перед ним условие, по которому он в течение всего года ежедневно подолгу должен был заниматься живописью, и только тогда она соглашалась принять его предложение. Если же он не сможет это выполнить, она получает право взять назад данное ему обещание выйти за него замуж. А обстоятельства сложились так, что они жили в таком близком соседстве, что она из своей мастерской могла видеть его и разговаривать с ним, поэтому Мария всегда могла узнать, работает он или нет. И если в заранее обусловленное время он не отзывался на ее обращение, то она делала мелом штрих на своей оконной раме. Ван Алсту, когда он со словами признания хотел к ней прийти, стало ясно, что весь этот год за ним записывались его прегрешения и ему даже не стоит заходить, чтобы узнать о результате».[5]

Некоторыми чертами искусство Алста несомненно сближается с исканиями Яна Давидса де Хема — и в первую очередь самим типом построения натюрмортной группы. Это хорошо видно на примере картины «Фрукты на столе» (1646, ранее в Стокгольме, Собрание Эйнара Пермана), где изображена мраморная доска стола, наполовину покрытая тяжелой бархатной скатертью с серебряной бахромой, и небрежно сваленная прямо на скатерть горка ягод и фруктов (арбуз, персики, яблоки, сливы и виноград). Иногда к такому чисто десертному набору предметов добавляется бокал вина и булочка, как в «Десерте» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), имеющем даже фальшивую подпись Яна Давидса де Хема. Вполне очевидно, что фальсификаторы этой подписи не стали бы ее ставить на полотно, имеющее мало общего с работами знаменитого мастера. Вместе с тем обе эти композиции отличаются от работ Яна Давидса де Хема своей трактовкой пространства. Если в картинах последнего царит мягкий полумрак, окутывающий детали заднего плана, то у Алста фон заметно темнее, почти полностью растворяет силуэты и краски более удаленных от зрителя предметов. В меньшей степени это относится к стокгольмской картине, где предметы лишены столь жестких, почти чеканных контуров, как в санкт-петербургском натюрморте. Но и здесь налицо специфические особенности стиля мастера: выдержанный в холодных сине-стальных тонах колорит и гладкая, почти эмалевая поверхность живописного полотна.

О том, как изменился характер творчества Виллема ван Алста после переезда в Амстердам, самым наглядным образом можно проследить по целой группе его «десертов» и «роскошных натюрмортов», в которую входят такие известные работы, как «Десерт» (1657, Копенгаген, Государственный музей искусств), «Завтрак с селедкой» (1659, Гётеборг, Художественный музей), «Натюрморт с серебряным кувшином, раковиной наутилус, виноградной гроздью и персиками» (1659, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Фрукты на столе» (Антверпен, Королевский музей изящных искусств), «Завтрак» (1660, Глазго, Художественная галерея; 1679, Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров). Бросается в глаза, что во всех этих натюрмортах мастер избрал пирамидальную композицию, а в натюрмортную группу, совсем в духе работ Калфа, включил позолоченный серебряный кувшин, высокий венецианский бокал и раковину наутилуса. В ряде случаев Алст сознательно идет на снижение пафоса своих «роскошных» натюрмортов, вводя в сервировку поднос с селедкой, пучок зеленого лука или поданную на тарелке белую морковь (картины из Гётеборга, Глазго и Дрездена). В других работах, таких, как «Розы и персики» (1659), «Цветы и сливы» (обе в Москве, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и «Завтрак с устрицами» (1679, Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров), мастера по-прежнему привлекает изысканность тщательно сервированного стола. Если

судить по таким известным цветочным натюрмортам Виллема ван Алста, как «Букет в вазе, стоящей на мраморном столике» (1633, Оксфорд, Музей Ашмолин), «Ваза с цветами» (1658, Лондон, Галерея Ричарда Грина) и «Серебряная ваза с цветами» (1663, Гаага, Морицхейс), то можно сделать вывод, что художник, хотя и не избежал влияния Яна Давидса де Хема, но привнес в этот вид натюрмортной живописи новое, асимметричное построение букета — не вдоль продольной оси, а по диагонали, идущей от левого нижнего к правому верхнему углу картины. Другая особенность цветочных натюрмортов Алста — умение с помощью света уловить динамику жизни во множестве ее проявлений и создать цельное и гармоничное звучание всех элементов изображаемого. Эти работы служат примером тональной живописи, приближающейся к пленэрным решениям, в которых свет и воздух являются основными факторами, усиливающими впечатление материальной осязательности предметов.

Еще заметнее склонность к подобным поискам проступает в таких поздних работах мастера, как «Розы и гвоздики» (Кембридж, Музей Фицуильяма), «Натюрморт с фруктами» (1664, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса), «Виноград и персик» (1670, Париж, Лувр), «Два персика» (1672, Антверпен, Музей Майера ван ден Берга) и «Натюрморт с фруктами» (1681, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), отличающихся необычайно тонким цветовым решением. Хотя основная масса предметов натюрмортной группы погружена в полутень, последняя почти не ощущается. Каскад горячих солнечных лучей, падающих на предметы переднего плана, определяет здесь цветовое и световое единство этих картин. Из-за того, что различие в степени затененности достигается с помощью валёров (оттенков цвета) в зависимости от светосилы и цвета поверхности вещей, все в этих картинах многоцветно. Прозрачность же и вместе с тем достоверность тонов явно указывают на непосредственные натурные наблюдения живописца.

Не менее известен был Алст и как неподражаемый мастер натюрмортов с битой дичью, получивших значительное развитие и признание в голландской живописи второй половины XVII века. В таких произведениях, как «Битая дичь и охотничье снаряжение» (1660, Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея; 1667, Флоренция, Палаццо Питти), «Белый битый петух» (Копенгаген, Государственный музей искусств), «Битая дичь на мраморном столе» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Куропатка на столе» (Мюнхен, Старая пинакотека), «Битая дичь» (1658, Амстердам, Рейксмюсеум), «Охотничий натюрморт» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Натюрморт с битыми петухом и зайцем» (1661, Вашингтон, Национальная галерея искусств) и «Натюрморт с битой птицей» (1671, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), видно, что Алст в совершенстве овладел иллюзионистской передачей поверженной дичи, той самой мелкой добычи, о которой Йост ван дер Вондел писал в стихотворении «Ноябрь» из цикла «Двенадцать месяцев года»:

Торопится домой охотник, путь срезая,
Он тащит связку птиц и зайца за спиной —
Все, расщедрился чем сей месяц скотобой;
Напереди бежит поджарая борзая.
Стокау, замок, зрит, как травят кабана,
В поварню при дворе дичь будет снесена.[6]

Иногда натуралистически поданную картину подвешенной вниз головой за одну из лапок битой птицы Алст сопровождает и другими атрибутами охоты: охотничьей перевязью, сумкой и рогом — «Охотничий натюрморт» (1661, Вашингтон, Национальная галерея; 1664, Стокгольм, Национальный музей; 1668, Карлсруэ, Кунстхалле). Трудно найти у кого-либо из мастеров голландского охотничьего натюрморта подобное богат-

ство цветового решения! Магическая преобразующая сила светотени играет огромную роль в моделировке предметов натюрмортных групп этих работ, придавая им в целом иллюзионистский характер. Светлое оперение подвешенной за лапки птицы воспринимается зрением особенно объемно из-за того, что внизу птичью тушку окаймляют интенсивно звучащие цвета начищенного до золотого блеска рога или ярко-голубой полосы бархата брошенного на стол пустого ягдташа, а вверху — глубокая тень от ниши. Алст проявляет здесь свои способности виртуозного колориста, смело противопоставляя серебристо-серые оттенки оперения золоту рога или светлой голубизне ягдташа. Мастерская передача фактуры вещей позволяет зрителю ощутить мягкость и теплоту бархата, прохладу полированной поверхности латунного охотничьего рога и твердую упругость кожи ремня.

Та же живая вибрация цветов свойственна и картине «Чертополох с ползающими насекомыми и рептилиями» (1671, Карлсруэ, Кунстхалле). И хотя Алст не был основоположником этого типа натюрморта, фиксировавшего жизнь растений, насекомых, рептилий и других мелких животных в устроенном на открытом воздухе террариуме, и здесь мастер сумел придать особую привлекательность таинственному миру колючек и пресмыкающихся.

Творчество Виллема ван Алста, охватывающее самые разнообразные виды натюрмортной живописи, стимулировало развитие этих типично голландских, почти сюрреалистических изображений земной фауны, хотя подлинными их зачинателями были находившиеся одновременно с ним в Италии в начале 1650-х годов Отто Марсеус ван Скрик (Неймеген, 1619/1620 — Амстердам, 1678) и Маттеус (Маттиас) Витхос (Амерсфорт, 1627 — Хорн, 1703). И Скрик и Витхос в 1648 г. вместе отбыли в Италию, но дальше пути их разошлись, ибо **Отто Марсеус ван Скрик,** как пишет Хаубракен, вначале «отправился в Англию и Францию, где он, поступив на службу к вдовствующей королеве, получил у нее жилье, стол и жалованье в один пистоль за четыре часа работы в день. Он служил и у великого герцога Флоренции, посетил Неаполь, Рим, где с ним подружился Гильельмо (Виллем. — *Ю. Т.*) ван Алст, который не только стал его учеником, но и участником общих проказ. В „Бенте“ (колония голландских художников в Риме. — *Ю. Т.*) он получил прозвище ищейки, потому что он повсюду выслеживал и ловил в силки змей, ящериц, гусениц, пауков, бабочек — и писал их в окружении экзотических растений и чертополоха. После того как он утолил вволю страсть к путешествиям, он снова вернулся на родину».[7]

Прибыв вместе с Виллемом ван Алстом в Голландию, Отто Марсеус ван Скрик поселился под Амстердамом, где «приобрел небольшое имение Ватеррейк (царство вод), завел в нем, пользуясь обилием воды, террариум на открытом воздухе, в котором стал содержать насекомых, пауков, змей и тому подобных представителей „низшей“ земной фауны. Те из них, которые были уже одомашнены, на ночь забирались в его рыбацкую лодку или подвешенную рыболовную сеть, а некоторых он приносил прямо в дом, и они даже спали на его кровати». Эти интересные сведения дошли до наших дней благодаря французскому путешественнику Де Монкони, посетившему художника в 1663 г. по пути в Мидделбург к знаменитому натуралисту и мастеру цветочного натюрморта Йоханнесу Гударту.[8] Во время третьей англо-голландской войны, когда в коалицию с Англией вступила и Франция, а армия французских захватчиков подошла в 1672 г. к Амстердаму, вынужденные защищаться голландцы открыли морские шлюзы. Дом и участок художника были затоплены и, хотя вскоре после окончания войны местность была вновь осушена, Отто Марсеус ван Скрик продал в 1674 г. «свое имение Ватеррейк... за 1100 гульденов».[9]

Из составленной в 1678 г. нотариальной описи имущества видно, как много было у художника этюдов с натуры с изображениями мелких тварей и экзотических растений.[10]

Картины Марсеуса ван Скрика хранятся во многих европейских музеях и коллекциях, причем половина из них, помимо подписи, имеют и дату создания: «Цветы, бабочки и змеи» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Куст лопуха» (Саратов, Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева), «Жизнь обитателей каменного грота», «Чертополох и насекомые», «Змеи, ящерицы и насекомые» (все три в Шверине, Государственный музей), «Уголок леса со змеями и бабочками» (Гаага, Собрание Ф. Лугта), «Уголок леса с тремя змеями и чертополохом» (Париж, Лувр), «Маки, чертополох, бабочки, змеи и ящерицы» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея), «Натюрморт со змеями и бабочками» (Берлин, Охотничий замок Грюневальд), «Цветущие маки и мелкая живность» (Гамбург, Кунстхалле), «Лесная поляна» (Амстердам, Рейксмюсеум; Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена), «Голубой вьюнок, жаба и насекомые» (1660, Шверин, Государственный музей), «Уголок леса со змеями и грибами» (1662, Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха), «Уголок леса» (1663, Копенгаген, Государственный музей искусств), «Уголок леса со змеями и насекомыми» (1665, Гаага, Морицхейс), «Уж, ящерица и бабочка» (1669, Шверин, Государственный музей), «Змея у птичьего гнезда» (1671, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Бабочки и ящерицы» (1671, Харьков, Художественный музей), «На лесной поляне» (1673, Кембридж, Музей Фицуильяма; 1675, Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония, Картинная галерея), «Грибы, лягушка и травяной кузнечик» (1676, Шверин, Государственный музей). Уже из названий этих произведений видно, что Марсеус ван Скрик показывал растения и животных в той же природной среде, что и в их жизни на воле. Представляя драматические коллизии, происходящие в природе, эти композиции несут в себе аллегории жизни и смерти. Так, например, в дрезденской картине мы видим, как бабочки собирают нектар с цветов мака, черный дрозд, поймав одну из них, кормит птенца, другого птенца заглатывает, подползая к гнезду, змея, на которую, в свою очередь, охотится горностай.

Спутник Скрика в поездке в Италию — **Маттиас Витхос** по возвращении на родину работал с 1653 г. в своем родном городе Амстердаме, а в 1672 г. переехал в Хорн. Как сообщает Арнольд Хаубракен, для бургомистра этого города — Де Мора художник исполнил картину, «в которой были представлены самые разнообразные формы чертополоха, касатика, хвоща и других сорняков, а также васильки и маки. Задний план был заполнен изображениями плюща, грибов и других растений. Здесь засматриваешься на жаб, там в тени беседки затаились пестрые ящерицы и змеи, или мышь, которая обгладывает зелень, так удивительно верно показанная, что можно пересчитать волоски на ее шерсти, далее — заросли сорной травы, населенные гусеницами и бабочками, а также пауки на своей паутине и все иное, вплоть до муравьев в своих норках, и все это выполнено очень натурально, с величайшим усердием».[11]

Из данного описания видно, что Витхос предпочитал изображать чертополох и другие сорные растения, среди которых ползают насекомые и змеи, охотятся пауки и ящерицы. Как показывают такие картины Витхоса, как «Цветы, еж и лягушка» (1660, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Куст чертополоха» (Ноттингем, Замок-музей и Картинная галерея) и «Еж под кустом ежевики» (1669, ранее в Лондоне, Собрание Эрика Палмера), композиция в них менее замкнута, а изображения зарослей сорняков и населяющих их мелких животных занимают лишь первый план картины, далее расстилается освещенный благодатным южным солнцем холмистый итальянский

пейзаж. Причем, как говорят даты создания санкт-петербургской и лондонской картин, мастер писал их пейзажный фон по памяти. Отличающийся теплыми нежными сочетаниями красочных масс общий золотистый тон южного неба гармонирует с утонченной нюансировкой живописных деталей и приглушает драматический оттенок борьбы за существование, вызываемый сценами первого плана.

Характеризуя уже известного нам последователя Калфа — **Кристиана Янса Стрипа,** Хаубракен свидетельствует, что последний «писал изображения чертополоха и кротов в манере Отто Марсеуса».[12]

Подобные занимательные мотивы органично вошли и в такое известное полотно мастера, как «Цветы, бабочки и ящерицы» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Наряду с цветами живые аксессуары здесь символизируют бренность человеческого существования. Композиция эта, как и подобные картины Скрипа, интересна для зрителя своей взаимосвязью основного мотива и вспомогательных деталей, ценна своим любовным отношением к миру наших меньших братьев и вполне может быть отнесена к разработанным Алстом сценам в «маленьких лесных чащах».

Еще двумя известными мастерами этого вида голландской натюрмортной живописи были **Абрахам де Хёс** и Рахел Рёйсх. О жизни и деятельности первого из этих мастеров, родившегося около 1650 г. в Утрехте и женившегося в Дордрехте, мы знаем только из слов Хаубракена. «Он обучался искусству у Кристиана Стрипа и писал очень тщательно и близко к натуре самые разнообразные виды кротов, ящериц, змей и бабочек. Став вдовцом, он пошел служить вначале лейтенантом, а потом и капитаном на морской брандер (парусное судно — поджигатель. — *Ю. Т.*). А после того как он женился во второй раз, то переселился в Лердам, где жил на свою ренту и умер в должности бургомистра этого города», — пишет Хаубракен.[13]

Гораздо больше нам известно об ученице Виллема ван Алста **Рахел Рёйсх** (Амстердам, 1664 — Амстердам, 1750), которая, как пишет Хаубракен, была «автором виртуозных картин с цветами и фруктами».[14] Свою творческую карьеру художница начала с прямых подражаний Марсеусу ван Скрику, как это хорошо видно по ее полотну «Цветущие маки и мелкая живность» (Росток, Муниципальный музей), являющемуся вольной копией упомянутой выше картины Ван Скрика из гамбургского Кунстхалле. Однако в дальнейшем, не отступая от этой тематики, она сумела подняться над уровнем безоговорочного следования Ван Скрику и создать самостоятельные произведения, обладающие значительной художественной ценностью. Мы имеем здесь в виду такие работы Рёйсх, как «Лягушка, бабочка, жук-прыгунчик хоботковый и цветущие растения у засохшего дерева» (Прага, Национальная галерея), почти повторяющую ее композицию картину «Цветы и животные» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Змея и мелкая живность под цветущим кустом чертополоха и цветущие растения, и грибы у ствола дерева» (1687, Оксфорд, Музей Ашмолин), «Цветы на стволе засохшего дерева» (Кассель, замок Вильгельмсхоэ). Среди известных в настоящее время около сотни полотен Рейсх большинство изображают изящные цветочные букеты на мраморном столике (о них — ниже). Однако и названные здесь картины с изображением мелкой живности несут на себе печать особой изысканности. Не отступая от натуры, Рахел Рёйсх ищет в своих моделях те их цветовые и фактурные свойства, которые подчеркивали бы декоративный характер картины, усиленный еще более размещением изображения на фоне золотистого по тону пейзажа.

Ту же цель — раскрыть зрителю красоту форм и расцветки входящей в соприкосновение с человеком фауны — в своих натюрмортах преследовали и мастера так называемого «охотничьего натюрморта». Начало ему, как справедливо отмечает Б. Р. Виппер,[15]

было положено **Рембрандтом ван Рейном** (Лейден, 1606 — Амстердам, 1669), еще раньше Алста написавшим в самом конце 1630-х годов «Охотника с выпью» (1639, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) и «Натюрморт с мертвыми павлинами» (Амстердам, Рейксмюсеум). «Весьма вероятно, что великий мастер использовал эти картины как подготовительные этюды к некоторым деталям „Ночного дозора“», — пишет Б. Р. Виппер.[16] Дрезденскую картину можно рассматривать и как автопортрет художника, ибо охотник, гордо показывающий добычу, не кто иной, как сам Рембрандт. Художника, вероятно, заинтересовало неожиданное сочетание беспомощно повисшей битой птицы и полной сил человеческой фигуры. Создается впечатление, что он сам остается в тени, как бы отступает перед божественной красотой природы. Аналогичный прием «сокрытия» в глубокой тени человеческой фигуры встречается и в двух одноименных полотнах Рембрандта «Бычья туша» (Париж, Лувр; Глазго, Художественная галерея и музей), где, используя эффект освещения мясной туши потоком косо падающего света, художник обобщает и укрупняет живописную массу, сообщая этим полотнам характер «чистых» натюрмортов.

Хотя оба своих натюрморта с битой птицей Рембрандт писал для себя, эти картины оказали влияние на мастеров, затрагивавших подобную тему, и в первую очередь на его учеников, в частности **Фердинанда Бола** (Дордрехт, 1616 — Амстердам, 1680), обучавшегося у Рембрандта около 1650 г. Его «Битая дичь» (1646, С.-Петербург, Государственной Эрмитаж), имеющая, кстати, и сейчас, помимо авторской, еще и фальшивую подпись Рембрандта, привлекает игрой пестрого, но не яркого оперения мертвых птиц, подвешенных вдоль стены или беспомощно лежащих на столе рядом с корзинкой, в которой их только что принесли. Фон картины и тушки птиц, как и у Рембрандта, написаны нежными прозрачными лессировками, и лишь ярко освещенные перья лежащих на первом плане белой курицы и вальдшнепа исполнены плотными пластичными мазками.

Еще одним «неспециалистом», затронувшим тему охотничьего натюрморта и передавшим интерес к ней своим ученикам, был известный мастер изображений итальянских гаваней и античных руин с экзотическим жанровым стаффажем (подлинный «феникс своего искусства»,[17] по оценке Арнольда Хаубракена) — **Ян Баптист Веникс** (Амстердам, 1621 — Утрехт, 1660). Изображения охотничьих трофеев присутствуют и в его кухонных сценах, например в картине «В кухне» (Шверин, Государственный музей), и в «чистых» охотничьих натюрмортах: «Мертвая косуля» (Амстердам, Рейксмусеум) и «Мертвый лебедь и другая битая дичь» (Детройт, Институт искусств). И в шверинской и в амстердамской картинах мертвой натуре противопоставлены в первом случае фигура хозяйки дома, а во втором — собака и кошка, подкрадывающиеся к подвешенной за ногу туше убитой косули, чтобы полакомиться ее внутренностями.

Большое сходство мотивов живой натуры шверинской и амстердамской картин Яна Баптиста Веникса и аналогичных мотивов в полотнах «выдающегося живописца птиц **Мелхиора де Хондекутера**» (Утрехт, 1636 — Амстердам, 1695), как назвал этого мастера в своей книге Арнольд Хаубракен, прямо указывает на их отношения как учителя и ученика. И действительно, по словам его биографа, Мелхиор де Хондекутер «до 17 лет обучался у своего отца — Гейсберта де Хондекутера, а после смерти последнего руководство его образованием взял на себя его дядя — Ян Баптист Веникс».[18] Жил и работал мастер с 1659 г. Гааге, а с 1663 г. — в Амстердаме, где он женился в конце января того же года.[19]

Уже из самих названий таких двух известных картин Мелхиора де Хондекутера, как «Птицы, бабочки и лягушка среди грибов и растений» (Лондон, Национальная

галерея) и «Животные среди зелени» (Амстердам, Рейксмюсеум), видно, что эти работы посвящены таинственному миру земноводных, птиц и насекомых, недоступных обычному взору человека. Благодаря звучности и разнообразию колорита и любовному вниманию, с которым художник фиксирует жизнь своих необычных героев, он придает этому экзотическому миру особую привлекательность. Хаубракен пишет, что, как и «Отто Марсеус, который писал с натуры живых змей, заставляя их для своих нужд находиться в определенном положении, Хондекутер, посадив петуха с помощью муштабеля (подставки, употреблявшейся живописцами в качестве подпорки для руки. — *Ю. Т.*), когда ему это было нужно, направлял его вверх или вниз, корпус влево или вправо, или заставлял его находиться неподвижно с распахнутыми крыльями».[20]

Арнольд Хаубракен совсем не преувеличивал, оценивая Мелхиора де Хондекутера как «выдающегося живописца птиц».[21] Мастер любил изображать пернатых на фоне парка, извлекая необычные колористические эффекты из сопоставления их яркого оперения и зелени кустов и деревьев. Это хорошо видно на примере следующих его работ: «Обезьянки и птицы в парке» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Петух, курица и цыпленок» (Шверин, Государственный музей), «Лебедь в парке Дримонд вблизи Веспа» (две парные одноименные картины, обе в Мюнхене, Старая пинакотека), «Павлин» и «Птицы в парке» (обе в Лондоне, Коллекция Уоллас), «Павлины и куры» (Рихнов-над-Кнежноу, Чехия, Картинная галерея), «Петух и курица» (Будапешт, Музей изобразительных искусств), «Водоплавающие птицы в парке» (Амстердам, Рейксмюсеум), «Павлин и другие птицы» (Вена, Музей истории искусств; Вена, Академия художеств, Картинная галерея), «Белый павлин» (Кассель, Картинная галерея), «Куры на фоне лесного пейзажа» и «Экзотические водоплавающие птицы» (обе в Берлине, Государственные музеи, Картинная галерея), «Турецкие утки» и «Петух, курица и цыпленок» (обе в Шверине, Государственный музей), «Павлины, сова и другие птицы на балконе на фоне ратуши Амстердама» (1670, Амстердам, Исторический музей), «Домашние птицы» и два парных одноименных полотна «Птицы в парке», одно из которых датировано 1686 г. (все три в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж).[22] Иногда художник драматизировал свои сцены на птичьем дворе или в парке, как, например, в картинах «Петушиный бой на птичьем дворе» (Карлсруэ, Кунстхалле), «Коршун на птичьем дворе» (ранее в Вене, Собрание Херциг), «Петушиный бой» (Гаага, Антиквариат Х. М. Крамера), «Схватка петуха с индюком на дорожке парка» (1668, Кассель, Картинная галерея; Мюнхен, Старая пинакотека; Шверин, Государственный музей). Иногда он делал своих героев, наряду с человеческими персонажами, участниками библейских событий, как в «Ноевом ковчеге» (Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха), или даже пытался приписать им чисто человеческие поступки, как в «Птичьем концерте» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров; Вильнюс, Художественный музей Литовской Республики, Картинная галерея; Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Сова в этих концертах выступает в роли дирижера, пытающегося управлять той какофонией звуков, какую производят собравшиеся «музыканты» оркестра: петух, гусь, утка, индюк, сорока, щегол, ласточка, скворец и павлин. Однако сова, даже при наличии очков, слепа и не может прочесть нотные знаки раскрытой перед ней партитуры.

Справедливости ради надо сказать, что первооткрывателями темы птичьих, кошачьих или обезьяньих концертов были фламандские мастера, примерами чему могут служить большое декоративное полотно Франса Снейдерса (1579–1657) «Птичий концерт» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и маленькая картина Давида Тенирса Младшего (1610–1690) «Кошачий концерт» (Мюнхен, Старая пинакотека).

Хотя подобные «птичьи дворы» Хондекутера не относятся, в строгом смысле этого слова, к натюрмортному жанру, они вполне соответствуют тому понятию «тихой жизни» вещей, какое бытовало у голландцев XVII столетия, когда в эту категорию включали изображения цветов, фруктов, насекомых, а также считавшихся ранее безобразными обитателей созданных на открытом воздухе террариумов: змей, жаб и ящериц. Общее у «птичьих дворов» с «завтраками», «десертами», «рыбой на столе», «охотничьими трофеями» и «цветочными букетами» в том, что все они — атрибуты человеческой жизнедеятельности. Как овощи, фрукты, рыба и дичь, ставшие просто снедью, как и цветы, перекочевавшие с клумб в стеклянные вазы, птицы и звери «птичьих дворов» и «зверинцев» в картинах Хондекутера являются уже не просто частью природы, но и частицей человеческого быта.

Александр Бенуа имел все основания назвать Мелхиора Хондекутера «лучшим изобразителем одушевленного животного мира в голландской живописи».[23] Примерами широты диапазона анималистического дарования Хондекутера могут служить картины «Зверинец» (Амстердам, Рейксмюсеум) и «Зверинец принца Вильгельма III» (Гаага, Морицхейс). Последняя картина была написана по заказу и использовалась поначалу как надкаминное украшение в замке Хет Лоо принца Вильгельма III (1650–1702), бывшего статхаудером Голландии с 1672 г. Среди животных здесь мы видим слона, зебру, быка зебу, газелей и антилоп, каждому из которых художник сумел придать индивидуальные черты. Гораздо меньше сохранилось работ Хондекутера с изображением битой дичи. К этой группе произведений относятся «Битая дичь и охотничьи принадлежности» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Битый петух» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств; Шверин, Государственный музей), «Охотничьи трофеи с фазаном, серой куропаткой, ягдташем и охотничьим рогом» (Шверин, Государственный музей) и два одноименных полотна из петербургского Эрмитажа — «Охотничьи трофеи», одно из которых датировано 1682 г. Все эти произведения написаны с явной привязанностью к фактуре вещей, а в «Битом петухе» — даже с иллюзорной передачей живописной среды, что сближает эти две картины из Брюсселя и Шверина с «обманками». Художник избрал здесь фоном для подвешенного за лапку вниз головой петуха интенсивный желто-оранжевый цвет свежеструганных досок, уравновешивающий пестроту оперения птицы. В свою очередь, ритмическое чередование по светлоте и насыщенности цветовых пятен птичьей тушки подсказывает зрителю временную последовательность восприятия изображаемых предметов.

Три другие картины демонстрируют часто встречающийся у Хондекутера прием выделения композиционного центра с помощью тоновых и цветовых контрастов. В каждом из этих полотен центр композиции занимают светлые пятна таких охотничьих трофеев, как заяц, утка, косуля или куропатка. Выполняя роль зрительного акцента, они в то же время являются и доминантами образного решения. Развивая намеченный образ, живописец вводит в состав натюрмортной группы двух эрмитажных натюрмортов и живых представителей фауны: собаку с кошкой или только одну собаку. Причем в первой из картин их изображение имеет сюжетное начало — собака лает на кошку, поймавшую птичку. Здесь же мы видим и другие охотничьи трофеи, а также охотничье снаряжение, дополняющие натюрмортную группу разнообразными по фактуре вещами: ворсистый ковер, мягкое птичье оперение, сияющие полированными поверхностями охотничий рог и приклад охотничьего ружья. Однако это разнообразие форм и красок не только не уводит взор зрителя от композиционного центра, но делает его еще более значимым, подчеркивая его главенствующее положение. Правда, в разработке мотива битой дичи, как и в случае птичьих концертов, Хондекутер был не родоначальником

этих двух видов натюрмортного жанра, а всего лишь талантливейшим интерпретатором.

Наряду с Алстом к числу пионеров натюрморта с охотничьими трофеями следует отнести и работавшего в Амстердаме между 1642 и 1659 гг. **Маттеуса Блума**, в лице которого этот вид натюрмортной живописи приобрел выдающегося мастера. До сих пор не известно ни место рождения, ни время учебы или имя учителя этого талантливого живописца. Возможно, он прибыл в Амстердам из Антверпена. В пользу такого предположения говорят как большие размеры, так и чисто фламандские насыщенность колорита и сочность рефлексов таких его декоративных полотен, как «Охотничьи трофеи» (1650, Лейпциг, Музей изобразительных искусств; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Битая дичь» (1653, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). В обеих датированных картинах центром композиции является белый лебедь с распростертыми крыльями, декоративно расположенный на прилавке рядом с битыми утками. Над ними за лапки подвешена пестрая индейка, тяжесть мертвого тела которой передана очень убедительно. В эрмитажных «Охотничьих трофеях» тот же битый лебедь положен рядом с головой освежеванного уже оленя, от которого осталась, помимо головы, лишь одна, свисающая вниз шкура. Сверху, над этой группой трофеев подвешены за лапки индейка, тетерев и куропатки. Здесь перед нами уже не интимные произведения, рассчитанные на украшение небольшой комнаты городского жилища, а парадные картины, созданные воображением и фантазией художника, где выплескивается наружу жизнерадостное мироощущение человека, воспевающего безграничную щедрость земли. И все это искрится, переливается сочными красками, поражает игрой контрастных пятен светотени.

Писал Блум и небольшие картины на тему «охотничьих трофеев», как это видно по его натюрморту «Битая птица» (1653, Дания, частное собрание). Как и в брюссельском «Мертвом петухе» Мелхиора де Хондекутера, теплый насыщенный тон стены, на фоне которой подвешены тушки двух серых куропаток, красочно обрамляет и делает зрительно более объемными силуэты битой дичи.

Ян Баптист Веникс был учителем не только своего племянника Мелхиора де Хондекутера, но и собственного сына Яна, родившегося в Амстердаме, вероятно, в 1642 г. С 1664 по 1668 г. **Ян Веникс** был членом гильдии живописцев в Утрехте, с 1702 по 1712 г. служил при дворе курфюрста Иоганна Вильгельма Пфальцского, а последние годы до своей смерти 19 сентября 1719 г. жил и работал в Амстердаме. Хотя Ян Веникс, следуя примеру отца, писал и итальянские пейзажи, но основной его специальностью было изображение охотничьих трофеев. Самая ранняя его картина — «Битая дичь» (1657, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) — показывает, что Ян еще в возрасте 15–16 лет мог успешно справляться с весьма сложной задачей композиционного объединения таких отличающихся по фактуре предметов, как фрукты, рыба, дичь и излюбленные им впоследствии битые зайцы. Сами по себе эти вещи, ничего не говорящие ни о социальной характеристике человека, ни о времени, в которое происходит действие, фантазией живописца оказались изображенными вместе и создали выразительный художественный образ. Тема достатка, изобилия красноречиво воплощается всем подбором перечисленных предметов, и зрителю с первого взгляда становится ясно, какой идеей руководствовался художник при написании натюрморта. Уже начиная с этой, наиболее ранней работы, в противовес Мелхиору де Хондекутеру Ян Веникс избегает повествовательных мотивов и старается привлечь внимание зрителя к своим произведениям совершенством живописной манеры, отличительной особенностью которой становится как широта регистра светотени, так и большая точность и выразительность в соотношениях красочных тонов. В известных музейных собраниях насчитывается до сотни его

картин с изображениями битых зайцев на фоне каменной ниши или паркового пейзажа, как, например, три одноименных полотна, одно из которых датировано 1691 г., «Охотничьи трофеи» (все в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж), две одноименные картины «Натюрморт с мертвым зайцем и птицами» (обе в Берлине, Государственные музеи, Картинная галерея), «Натюрморт с битым зайцем» (1682, Карлсруэ, Кунстхалле; Киев, Государственный музей западного и восточного искусства), «Битая дичь» (Детройт, Институт искусств), «Натюрморт с битым зайцем и охотничьим снаряжением» (1690, Вена, Музей истории искусств). Если в наиболее раннем натюрморте из Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге охотничью добычу Веникс помещает среди других предметов снеди, не отличая ее в этом качестве от забитой домашней птицы, пойманной рыбы, раскрытых устричных раковин или фруктов, то теперь она выступает уже как свидетельство времяпровождения богатых буржуа, стремившихся подражать в быту родовитому дворянству.

Помимо зайцев центр натюрмортной группы занимают и другие виды охотничьих трофеев: олени, косули или битая дичь, как в картинах «Натюрморт с мертвым зайцем и битой дичью» (167?, Лондон, Антиквариат Коулней), «Охотничий натюрморт с видом на замок Бенсберг» (Мюнхен, Старая пинакотека), «Мертвый лебедь» (1684, ранее в Стокгольме, Собрание К. Бергстейна; Роттердам, Музей Бойманса–ван Бёнингена; Гаага, Морицхейс), «Битая дичь» (1687, Шверин, Государственный музей), «Охотничий натюрморт» (1697, Лейпциг, Музей изобразительных искусств; 1706, Германия, частное собрание).

В поисках особенно красивых поворотов и ракурсов Ян Веникс, как и Мелхиор Хондекутер, изображал и живых пернатых, отличающихся красотой оперения, помещая их на фоне роскошного, украшенного мраморными статуями и фонтанами парка, как, например, в «Натюрморте с павлином» (Лондон, Коллекция Уоллас). Печать особой изысканности, лежащая на этой парковой сцене, напоминает пейзажи французских мастеров XVII столетия.

Еще одним учеником Яна Баптиста Веникса — «феникса своего искусства», как назвал его Арнольд Хаубракен,[24] — был, по словам последнего, **Виллем Фредерик ван Ройен** (Харлем, 1645/1654 — Амстердам, 1742), работавший не только в Харлеме, Гааге и Амстердаме, но и в Потсдаме и Берлине.

В полных света и воздуха картинах: «Зверинец принца Вильгельма III Оранского в парке Лоо» (Гаага, Морицхейс), «Зверинец курфюрста Фридриха III Бранденбургского» (1697, Берлин, Охотничий замок Грюневальд) и «Охотник с собакой и охотничьими трофеями» (1706, Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха) — художник добивается большой композиционной естественности, органично включая изображения животных в пейзаж, отчего последние теряют значение атрибутов и начинают восприниматься как неотъемлемый элемент целостного образа.

Характерно, что брауншвейгская картина подписана, как и картины Алста, итальянизированным именем художника — Гильельмо.

Таким же приверженцем парадного охотничьего натюрморта, как Алст и Ройен, был и **Дирк де Брай** (он активно работал в Харлеме с 1651 по 1678 г., позднее стал монахом в одном из монастырей Брабанта). Как видно по его картине «Мертвый заяц и соколы в стенной нише» (1678, Лос-Анджелес, Музей Каунти), представляя трофеи соколиной охоты, бывшей в то время в Голландии своеобразным видом спорта аристократов и богатого бюргерства, художник в яркой, чувственно-выразительной форме сумел донести до нас одну из забытых страниц повседневного бытия голландцев того времени.

Наряду с большими декоративными полотнами «охотничьих трофеев» в это же время в Амстердаме, Харлеме и Делфте получил широкое распространение и «камерный» охотничий натюрморт с тщательной передачей в небольших холстах мелкой добычи. Певцами этой изысканной красоты битой дичи были Ян Вонк, Корнелис Лелиенберг, Виллем Гау Фергюсон, Хендрик де Фромантью и Питер Харменс Верелст.

Одним из первых обратился к мотиву мелкой битой дичи **Ян Вонк** (Амстердам, ок. 1630–1660?). Этот мотив стал определяющим в таких известных его работах, как «Битая дичь» (1640) и «Мертвый петух» (обе в Копенгагене, Государственный музей искусств), «Охотничьи трофеи» (Лилль, Музей Лилля), «Битая птица», «Собака, стерегущая дичь» (1663) и «Натюрморт с битой дичью» (1666) (все три в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж), «Битая дичь» (Амстердам, Рейксмюсеум; Оксфорд, Музей Ашмолин; Гаага, Антиквариат С. Нейстада). Все они хорошо иллюстрируют приемы художника, главным из которых является умелый акцент ударов света, выхватывающего из темноты те или иные части натюрмортной группы. Причем свет здесь удачно выказывает свою композиционную функцию, заключающуюся в его способности участвовать в организации последовательности зрительного восприятия. В окраске битой дичи и охотничьей собаки преобладают коричневые и серые тона, оживляемые пятнами красного, желто-зеленого и золотисто-желтого цветов.

Еще одним близким к Алсту мастером картин «битой дичи» был **Корнелис Лелиенберг** (Гаага, 1626 — после 1676), пробовавший свои силы также и в «завтраках», о чем говорят его одноименные полотна из Музея западного и восточного искусства в Одессе и Галереи Мюлленмайстера в Золингене. Очень тонкие лессировочные слои, нежные светотеневые переходы, верно подмеченные рефлексы, пятна света, выделяющие отдельные предметы и направляющие внимание зрителя, — все эти особенности живописного почерка одесской и золингенской постановок характерны и для его «охотничьих» натюрмортов. Типичными примерами подобных работ являются «Битая дичь» (1654, Филадельфия, Музей искусств; 1654, ранее в Дрездене, Картинная галерея, картина погибла во время второй мировой войны; Аугсбург, Картинная галерея; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Натюрморт с битыми голубями и зайцем» (1656, Прага, Национальная галерея), «Петух и другая битая птица» (Мюнхен, Старая пинакотека), «Битая домашняя птица» (Веймар, Государственные художественные собрания, Дворец-музей) и два одноименных натюрморта «Битая птица» (оба в С.-Петербурге, один из них датирован 1672 г., Государственный Эрмитаж). Как и Филипс Ангел, художник не пытается идеализировать увиденное. Это чувствуется, если взглянуть и на старую каменную доску стола с большими сколами по кромке в пражской картине, и на небрежно разбросанных в эрмитажном полотне мертвых птичек, соседствующих с беспорядочно вздымающимися складками материи, связанной узлом, в которой была принесена дичь. Позднее Лелиенберг затрагивает и тему декоративного охотничьего натюрморта, как это видно по его «Битой птице» (1672, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), или даже берется отобразить более радостный мотив: прогуливающуюся на фоне зелени диковинную птицу — «Выпь» (Амстердам, Собрание Х. Ветзлара).

Каких тонких живописных результатов давало сопоставление оперения битой птицы разных пород, показывают натюрморты еще одного из учеников Алста — **Виллема Гау Фергюсона** (Шотландия, ок. 1633 — после 1695), жившего и работавшего в Утрехте и Гааге: «Натюрморт», «Натюрморт с битой птицей», «Битая птица», «Битая птица и собака» (все четыре картины в С.-Петербурге, Государственный Эрмитаж), «Натюрморт с мертвыми птицами» (1659, Берлин, Государственные музеи, Картинная

галерея), «Охотничьи трофеи» (1680), «Охотничий натюрморт», «Битая дичь» (все три в Шверине, Государственный музей) и «Битая серая куропатка» (Дрезден, Картинная галерея старых мастеров). Последний из этих натюрмортов вошел в круг произведений мастера благодаря сделанной в 1955 г. атрибуции А. Майер-Мейнтшел. Если натюрморты из С.-Петербурга, Берлина и Шверина написаны еще в традициях «охотничьих трофеев», то дрезденская доска — настоящая «обманка». Не останавливая своего внимания на проработке фактуры стены, мастер подчеркивает иллюзию увиденного фронтальным разворотом натюрмортной группы, совмещением границ натюрморта и участка стены, вдоль которой повешена дичь, сильным косым освещением, дающим глубокие тени, виртуозной гладкой живописью, делающей неразличимыми отдельные мазки и даже с помощью такого редко встречающегося мотива, как струйка крови, стекающей по стене из тушки серой куропатки.

Не менее привлекательным и ярким дарованием обладал еще один последователь Алста — **Хендрик де Фромантью** (Маастрихт, 1633/1634 — Берлин, после 1694), переселившийся в 1658 г. в Гаагу, с 1670 г. служивший придворным художником в Берлине, в 1682 г. работавший в Лондоне, а в 1684 г. — в Данциге. Из слов Хаубракена следует, что Фромантью был женат на дочери крупного голландского жанриста и анималиста Филипса Ваувермана (1619–1668), давшего за ней 20 000 гульденов.[25]

Фромантью — довольно разносторонний мастер, известный своим современникам главным образом как мастер цветочного натюрморта, типичным примером которого является «Ваза с цветами» (Частное собрание). И в «Натюрморте с серой куропаткой, фазаном и охотничьей амуницией» (1672, Маастрихт, Боннефантенмюсеум) художник добивается свойственного поздним мастерам голландского цветочного натюрморта единства цвета и формы предметов в подвижной, живой, вечно изменчивой воздушной среде.

Тема «камерного» охотничьего натюрморта привлекала к себе мастеров других видов натюрмортной живописи и даже живописцев, работавших в иных жанрах. Примерами могут служить «Мертвый петух» (Брюссель, Музей изящных искусств) Абрахама Миньона, «Битая дичь» (1661, Гент, Музей изящных искусств) Абрахама ван Бейерена, «Охотничьи трофеи» (1662, Копенгаген, Государственный музей искусств) и «Натюрморт с битой дичью» (1661, Париж, Лувр) знаменитого пейзажиста Саломона ван Рёйсдала (Нарден, 1600/1603 — Харлем, 1670), «Натюрморт с битым зайцем» (1670, Копенгаген, Государственный музей искусств) известного амстердамского мастера «обманок» Якоба Билтиуса (Гаага, 1633 — Берген-оп-Зом, 1681), «Натюрморт с битой дичью и петухом на столе» (Нидерланды, частное собрание) харлемского жанриста, ученика Адриана ван Остаде Корнелиса Дюсарта (Харлем, 1660 — Харлем, 1704), «Кухонный натюрморт с косулей и битой дичью» и «Натюрморт с двумя мертвыми птицами» (обе в Дании, частные собрания) и «Битая дичь» (Саратов, Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева) известного гаагского портретиста **Питера Харменса Верелста** (Дордрехт? 1618 — Хулст, 1678).

Последний из названных здесь мастеров, пожалуй, наименее известен как натюрмортист. Вступив в 1638 г. в гильдию св. Луки Дордрехта, он прожил в этом городе до 1643 г., затем переехал в Гаагу, где поселился «недалеко от дома Яна ван Гойена, над белильней».[26] Если об имущественном положении Саломона ван Рёйсдала известно хотя бы по разряду его похорон — за 24 флорина, как зажиточного бюргера,[27] то о том, как жил Питер Верелст, можно судить по распродаже 75 его работ, состоявшейся 8 апреля 1647 г., которые шли по цене от 18 стюйверов до 10 флоринов за штуку.[28] Распродажа с молотка имущества художника состоялась и в 1668 г.,[29] после чего в 1671 г.

он устроился рабочим на пивоварню, тем самым его постигла судьба отставленного от искусства замечательного голландского пейзажиста Мейндерта Хоббемы.[30]

Вновь определенная нами саратовская картина Питера Верелста, наряду с двумя его натюрмортами из датских частных собраний и «Букетом цветов» (Кассель, Картинная галерея), стала четвертым по счету известным натюрмортом художника.[31] Она малоформатная, как и «Натюрморт с двумя битыми птицами» из датского частного собрания. Схожей у них является и живописная фактура. Глубокие прозрачные тени переданы тонким и ровным красочным слоем — они словно обволакивают тушки дрозда, рябчика и вальдшнепа, написанные более густо и рельефно и помещенные на самое освещенное место в картине. Также идентичны в саратовском натюрморте с датской картиной Верелста характер смены светлых и темных пятен, идущих в ритме плавного пирамидального нарастания композиционного потока, и подход художника к раскрытию темы. Показывая безвольно поникшие клювы, распростертые крылья, откинувшиеся вдоль тела лапки, мастер стремится подчеркнуть в битой птице оцепенение, вызванное безжалостным прикосновением смерти. В этом также одно из заметных отличий работ Верелста от парадных картин с аналогичной тематикой, передававших, в первую очередь, не момент наступившей смерти, а все еще как бы продолжающуюся борьбу с ней, не угасшую до конца в тушках птиц и телах животных жизнь. Имеющаяся в левом нижнем углу на доске стола полная подпись художника — «P. Verelst f» — также идентична подписи датской картины, что окончательно подтверждает нашу атрибуцию.

Очевидно, следуя отцу, подсмотрел это настроение будничной прозаичности его сын **Симон Питерс Верелст** (Гаага, 1644 — Лондон, 1721), также писавший натюрморты с битой дичью и букеты цветов, о чем говорят его отличающиеся ритмически упорядоченным чередованием светоцветовых зон «Букет цветов в стеклянной вазе» (1670, Кливленд, Музей искусств) и «Натюрморт с битой птицей» (Бостон, Музей изобразительных искусств). Лишь подвешенная над каменной плитой кухонного стола серая куропатка, да брошенная на стол маленькая тушка птички определяют в бостонской картине состав натюрмортной группы. Правда, в более поздней работе Симона Питерса Верелста — «Натюрморте с битой дичью» (Мюнхен, Старая пинакотека) — явственно прослеживается иная тенденция — радостное чувство восхищения красотой жизни, рожденное соседством дичи, фруктов и присутствующей здесь же ступки для пряностей, напоминающей зрителю о прелестях гурманства.

Наряду с «охотничьим» натюрмортом наиболее популярной в конце XVII века была живопись цветов и фруктов. Начавшись с близких к ботаническим штудиям букетов Амбросиуса Босхарта, этот вид натюрмортной живописи получил блестящее завершение в декоративных полотнах Виллема ван Алста. И теперь, в конце XVII столетия, поздний цветочный натюрморт стараниями продолжателей Алста и двух последних его специалистов в лице Юстуса ван Хёйсума и его сына Яна не только сохранил накопленные традиции, но и удержал высокий уровень достижений вплоть до середины XVIII века.

Вслед за Алстом его последователи в большинстве своем стали приверженцами «интимного» натюрморта, как это хорошо видно на примере произведений работавшего в 1659 г. в Леувардене **Абрахама де Луста**: «Букет цветов» (Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха), «Ваза с цветами на мраморном столике» и «Натюрморт с фруктами» (обе Оксфорд, Музей Ашмолин).

Минимальным числом предметов в натюрмортной группе отличаются картины «Натюрморт с фруктами и попугаем» (1675, Берлин, Дворец Шарлоттенбург), «Натюр-

морт с фруктами» (1705, Оксфорд, Музей Ашмолин) и «Фрукты на столе» (Воронеж, Областной музей изобразительного искусства) **Виллема Фредерика ван Ройена** (Харлем, 1645/1654 — Амстердам, 1742). Вновь определенный нами воронежский натюрморт «Фрукты на столе» долгое время значился работой неизвестного художника голландской школы.[32] Подписанный монограммой Виллема ван Ройена — «WVR» (буквы W и V даны в переплетении), — он очень близок оксфордской картине, несущей полную подпись мастера. Как и в полотне из Музея Ашмолин, плоды воронежского натюрморта исполнены в своеобразной, присущей этому мастеру манере. Одни части (скорлупа ореха, усы виноградной ветки, листья) написаны несколько графично, другие же (персики, виноградная гроздь) — широко и свободно. Живые синие, красные и желтые тона мякоти фруктов эффектно выступают из общего голубовато- фиолетового тона. Выбирая его, художник превосходно учел не только свойства свето-воздушной среды, окутывающей все предметы, но и особенности фактуры плодов и листьев, с нежнейшим пушком на них, придающим им особый серебристый налет. Это приводит к тому, что самые интенсивные краски в картинах Ван Ройена всегда имеют общий лилово-голубой оттенок. В обеих работах в противовес декоративным «роскошным» натюрмортам художник нарочито приземляет царственную красоту поданного на стол десерта, показывая изъеденные гусеницами листья, мутационную деформацию персиков, прилетевшую на сладкий запах муху и т. д. Автор этих картин предстает как живописец-новатор, смело выходящий за рамки традиций монохромного натюрморта, о чем свидетельствует его стремление к контрастам яркого цвета и к отказу от ведущей роли валёров.

Заметное упрощение вкуса демонстрируют и цветочные натюрморты таких последователей Алста, как Симон Питерс Верелст, Хендрик де Фромантью и Дирк де Брай, отказавшихся от вычурной формы цветочных ваз и заметно сокративших количество растений в букете.

Уже известный нам мастер «охотничьих» натюрмортов **Симон Питерс Верелст** еще большей славой пользовался при жизни за свои цветочные натюрморты. В возрасте 25 лет он отправился в Лондон и там сумел получить расположение и покровительство герцога Бекингемского. Современник художника Самюэл Пепис записал на страницах своего дневника, относящихся к 1660–1669 гг., что когда он увидел цветочный натюрморт Верелста, у него возникло желание потрогать поверхность полотна пальцами, чтобы убедиться, настоящая ли роса на листьях растений.[33] Правда, в наше время цветочные натюрморты мастера встречаются довольно редко в собраниях музеев. Известно местонахождение всего нескольких подобных работ: «Ваза с цветами» (Гренобль, Муниципальный музей; Кливленд, Музей искусств), «Цветы в стеклянной колбе» (1669, Гаага, Музей Бредиуса), «Букет» (Поммерсфельден, Галерея фон Шёнборна), «Цветы» (Стокгольм, Национальный музей), «Цветочный букет» (Реймс, Музей изящных искусств), «Цветы в стакане» (Копенгаген, Государственный музей искусств), «Букет цветов» (Оксфорд, Музей Ашмолин).

В каждой из этих картин представлен изящный миниатюрный букет с небольшим числом составляющих его цветов. Живописная манера исполнения очень тщательна, но менее гладкая, чем в цветочных натюрмортах ван Алста. Общим для названных здесь работ является оливково-серебристый единый тон, превосходно передающий теплоту нагретого солнцем воздуха. Все внимание мастера сосредоточено на ювелирной проработке формы и пространства. Впечатление свежести от живописи Симона Питерса Верелста во многом определяется широким использованием контрастного сопоставления теплых и холодных тонов. Особенно это заметно на примере гаагского букета, состав-

ленного из цветков лилово-красно-белого тюльпана, приглушенно-красного анемона, розово-красной розы и голубовато-белого вьюнка.

Тонкой гармонизацией цвета, богатством красочных оттенков отличаются и цветочные натюрморты **Хендрика де Фромантью,** как о том можно судить по его «Букету цветов в стеклянном кувшине» (1668, Париж, Галерея Ж. О. Легенхёка) — подлинной жемчужине голландской натюрмортной живописи.

Интересно сравнить этот натюрморт с двумя известными цветочными натюрмортами **Дирка де Брая**: «Цветы в стеклянной вазе» (1671, Лос-Анджелес, Собрание миссис Эдуард Уильям Картер, ранее Вассенар, Собрание Сиднея Яна ван ден Берга) и «Натюрморт с букетом в стеклянной вазе и лежащими на столе срезанными цветами» (1674, Нидерланды, частное собрание, ранее Вашингтон, Собрание Роберта Х. Смита). Задача трактовки освещения в обоих случаях была сходной: свет лился сверху, оставляя в глубокой тени задний план. И там и здесь обилие света, большое количество рефлексов, определенность цветовых отношений говорят о зорком колористическом видении натуры. Подобное умение создавать активную световую среду, когда цвет обогащается массой живых и подвижных рефлексов, а падающие тени также видятся цветно и прозрачно, уже не дает основания причислять эти произведения к разряду тональных картин, а их авторов позволяет считать смелыми новаторами художественной практики того времени. Мастерам голландского цветочного натюрморта оставалось сделать лишь один шаг — ввести светлые фоны, чтобы в картине окончательно восторжествовала гамма светлого летнего дня, подчиненная законам живописи на открытом воздухе, т. е. изменению цветов в свето-воздушной среде.

Правда, первые шаги в «этом направлении, как уже указывалось выше, были сделаны еще Виллемом ван Алстом, попытавшимся в своей гаагской картине отказаться от абстрактного темного фона, а затем и его ученицей **Рахель Рёйсх** — автором чуть ли не сотни цветочных натюрмортов. В своих ранних произведениях, как, например, «Стеклянная ваза с цветами» (Амстердам, Рейксмюсеум), двух одноименных картинах «Букет цветов» (1706, Вена, Музей истории искусств; Вассенар, Собрание Сиднея Яна ван ден Берга), «Натюрморт» (Росток, Муниципальный музей), трех одноименных натюрмортах «Ваза с цветами» (1701, Кембридж, Музей Фицуильяма; Лондон, Национальная галерея; Гаага, Морицхейс), «Цветы на столе» (Бентвелт, Нидерланды, частное собрание), «Фрукты» (Флоренция, Уффици), «Ваза с цветами и фруктами» (1685, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), «Натюрморт с цветами и фруктами» (1682, Прага, Национальная галерея), «Цветы на столе» (1695, Цюрих, Галерея Давида Х. Кетсера), «Натюрморт с фруктами и разрезанной дыней» (1701, Шверин, Государственный музей), «Натюрморт с цветами и фруктами» (1707, Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Цветы и фрукты» (1714, Аугсбург, Картинная галерея), «Цветы на засохшем стволе дерева» (Кассель, замок Вильгельмсхоэ), — Рёйсх придерживается еще старой манеры живописи темных тонов. Однако в более поздних произведениях, таких, как «Букет цветов» (1715, Мюнхен, Старая пинакотека), «Большая ваза с цветами» (Гент, Музей изящных искусств), «Цветы» (Мельбурн, Национальная галерея Виктории; Дармштадт, Музей земли Гессен; Кёльн, Музей Вальрафа — Рихарца; Лилль, Музей Лилля), «Ваза с цветами» (ранее в Висконсине, США, Собрание П. Ламонта) и «Розы на столе» (Лондон, Национальная галерея), — художница пишет цветочные букеты в светлом окружении, что значительно усложняет задачу световой моделировки. Трансформации подвергается теперь и состав цветочных букетов Рёйсх. Как показывает гаагская картина, в композицию раннего цветочного натюрморта входили дикий мак, ветки шиповника и жимолости. Теперь же, о чем свидетель-

ствует амстердамское полотно, видно, что место в вазе заняли садовые розы, тюльпаны, ирисы и огородные маки. Тончайшая нюансировка световых переходов на листьях и лепестках цветов, тщательность передачи деталей, доходящая до того, что фиксируются даже прозрачные жилки на крыльях стрекозы или слизь на улитке, ползущей по каменной консоли, на которой стоит ваза, сочетаются в картинах Рахель Рёйсх с декоративными эффектами, достигающими апогея в крупномасштабном гентском полотне.

В основе композиционного строя ее натюрмортов, написанных как на темном, так и на светлом фоне, лежит светотень, играющая основную формообразующую роль. Следствием стремления к гармонизации отношений между светотеневым построением и цветовым строем картины стал отказ художницы от живописи темных тонов, основанной на приглушении цвета.

Наряду с Алстом и Рёйсх аналогичные попытки перейти к новой живописной манере видны и в работах **Юстуса ван Хёйсума,** имя которого на протяжении всего XVII века и даже XIX столетия пребывало в тени его старшего сына Яна — прославленного мастера живописи цветочного натюрморта. Даже одну из лучших картин кисти Юстуса — «Цветы» (Париж, Лувр) — считали картиной его сына.

«Юстус ван Хёйсум родился 8 июня 1659 г. в Амстердаме. У своего отца, школьного учителя, он получил первые уроки живописи. В 1675 г. отец отослал его учиться к Николасу Берхему, у которого он добился таких успехов, что можно лишь пожалеть, что впоследствии он не всегда придерживался той манеры, которой он в совершенстве овладел, копируя работы своего учителя и во всем ему подражая. Известен же стал Юстус ван Хёйсум благодаря жанровым сценам и историческим и пейзажным композициям, маринам с кораблями, конным схваткам, портретам и т. д., но особенно знаменит он был как мастер цветочного натюрморта и даже приобщил к этому роду живописи своего старшего сына, ставшего в настоящее время фениксом этого искусства. Умер он (в Амстердаме. — *Ю. Т.*) в апреле 1716 г.», — пишет Хаубракен.[34] В другом месте своей книги, говоря о Берхеме, Хаубракен добавляет: «Юстус ван Хёйсум, который был в 1665 г. учеником Берхема, рассказывал мне, что он в те годы долгое время писал за своего патрона, за что тот ежедневно платил ему по десять гульденов».[35]

Подтверждением разнообразия живописных увлечений Юстуса ван Хёйсума являются сохранившиеся до наших дней его пейзажи: «Южный горный пейзаж» (Шверин, Государственный музей), «Зимний пейзаж с конькобежцами» (Леуварден, провинция Фрисландия в Нидерландах, Фризский музей), «Морской вид» и «Марина» (Мюльхаузен, ФРГ, земля Тюрингия, Галерея). Но главным делом его жизни стал цветочный натюрморт. Правда, к настоящему времени картин этого рода кисти Юстуса ван Хёйсума сохранилось весьма немного, и А. Филиппи, например, считал, что познакомиться с его работами можно лишь в галерее г. Шверина.[36]

Такие картины Юстуса ван Хёйсума с темными фонами, без каких-либо признаков световоздушной среды, как «Цветы» (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Букет цветов» (Антверпен, Королевский музей изящных искусств), «Букет в вазе из маков, роз и лилий», «Натюрморт с фруктами и двумя зябликами», «Натюрморт с фруктами, цветами и двумя попугаями», «Натюрморт с фруктами, зябликами и улиткой» (все четыре в Шверине, Государственный музей), ничем не напоминают о том времени, когда художник писал наполненные солнечным светом итальянские пейзажи в мастерской Класа Берхема. Соотношение темного фона и ярких определенных красок в цветочных букетах дано очень контрастно, мастер как бы соревнуется с природой в действенной силе образов.

Уникально умение живописца запечатлеть малейшие особенности фактуры разнообразных фруктов, цветов, птиц и улиток. Оно как бы предвосхищает блеск виртуозного мастерства в работах его сына — **Яна ван Хёйсума** (Амстердам, 1682 — Амстердам, 1749), чья рафинированная техника, сглаженная эмалевидная поверхность красочного слоя его картин, нарядность и изысканность в подаче натуры обеспечили художнику громкий успех при жизни и славу самого высокооплачиваемого живописца цветов. Это тем более поразительно, что на состоявшемся вскоре после смерти художника аукционе его четыре пейзажные акварели были проданы за 1032 флорина, а живописный цветочный букет — за 1245 флоринов, в то время как за «Голову старика» Рембрандта, две картины Яна Стена, натюрморт Виллема ван Алста и картину Алберта Кейпа было уплачено соответственно всего 25, 30, 19 и 13 флоринов![37] Хаубракен в своей книге также указывает на высокую стоимость «исключительных по качеству работ Р. Рёйсх и Я. ван Хёйсума», близость натуре которых придавала им свойства воистину волшебного очарования.[38]

Как и в случае с натюрмортами Рахел Рёйсх, среди цветочных натюрмортов Яна ван Хёйсума условно можно выделить две группы работ. К постановкам цветочных букетов на темном фоне относятся «Цветы» (1722, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Букет цветов» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств), «Букет цветов и птичье гнездо» (Лондон, Национальная галерея; Будапешт, Музей изобразительных искусств), «Натюрморт с цветами» и «Цветы» (обе в Шверине, Государственный музей), четыре одноименных картины «Цветы в вазе» (Париж, Лувр; Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал; Амстердам, Рейксмюсеум; Варшава, Национальный музей). В не менее многочисленную группу цветочных натюрмортов, написанных на светлом фоне, входят две картины, датированные 1722 г., «Ваза с цветами» и «Цветы и фрукты» (обе в Лос-Анджелесе, Музей Пола Гетти), «Букет цветов на фоне паркового пейзажа» (Вена, Музей истории искусств), два одноименных натюрморта «Цветы» из собрания Государственного Эрмитажа в С.-Петербурге, один из которых датирован тем же 1722 г., четыре одноименных картины «Цветы и плоды» (1723, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; Флоренция, Палаццо Питти; Мюнхен, Старая пинакотека; Амстердам, Рейксмюсеум), «Овощи, цветы и насекомые» и «Корзина с цветами» (обе в Мюнхене, Старая пинакотека), «Мальвы» (Лондон, Национальная галерея), «Фрукты на столе» (Гаага, Морицхейс) и «Натюрморт с цветами» (Лондон, Коллекция Уоллас; Лондон, Аукцион Сотби, 1987, V/VI), «Ваза с цветами» (Нью-Йорк, Собственность French & Company), «Букет цветов в каменной вазе» (1724, Лос-Анджелес, Собрание миссис Эдуард Уильям Картер) и «Букет цветов» (Амстердам, Исторический музей).

Роскошные букеты Яна ван Хёйсума, созданные в период, когда завершался «золотой век» голландской живописи, предназначались для украшения парадных помещений в богатых домах. Тонкая красочная нюансировка, эмалевый блеск фактуры и декоративное распределение красочных пятен этих картин создают светлое радостное настроение. О мажорном восприятии бытия в подобных работах можно судить по последнему полотну, где на тулове вазы, рядом с изображением женщины с лилиями в руке начертано изречение из библии на голландском языке: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут» (От Матвея святое благовествование, 6 : 28)

Особенности художественной манеры мастера очень рельефно выступают в двух парных эрмитажных картинах «Цветы» (1722) и «Цветы и плоды» (1723), исполненных по заказу лорда Уолпола. Первая из них изображает пышный букет, составленный из роз, тюльпанов, маков, анемонов, настурций и других цветов. Золоченая цветочная

ваза, украшенная фигурками амуров, стоит на фоне роскошного парка, в котором чуть заметна и маленькая фигурка молодой женщины, сидящей на скамейке неподалеку от мраморной группы Аполлона и Дафны. На мраморном пьедестале, рядом с вазой — гнездо с яйцами и ветка настурции.

Это, на первый взгляд, случайное сочетание мотивов несет в себе определенный смысл, говорящий о скоротечности всего земного, втянутого в круговорот рождения и смерти.

На второй картине мы видим стоящую на мраморном столике позолоченную вазу, украшенную рельефом, сюжет которого, на наш взгляд, можно расшифровать как сцену встречи Вакха и Ариадны. Эта сцена, а также сваленная у подножия вазы целая охапка маков, гвоздик, роз и пионов, а ближе к краю стола — гроздья светлого и темного винограда, плоды персика, сливы, орехов и граната напоминают зрителю о суетности земного бытия. Особое эстетическое удовольствие зрителю доставляет созерцание капелек воды на ягодах винограда, фокусирующих на своей поверхности блики света, или крыла бабочки-адмирала на фоне контрастных по цвету лепестков мака. Сравнение темного и светлого фонов этих двух натюрмортов показывает, что во втором натюрморте рельефность изображения оказалась заметно выше. Из-за того, что темный фон ослаблял и сильно высветлял тени, Хёйсум был вынужден усиливать их густоту, чтобы с помощью теней и полутеней подчеркивать объемность предметных форм. Во втором случае сам поток света регулировал распределение светотени. Суть преимуществ естественной освещенности в цветочных натюрмортах была очень четко прослежена Иоганном Вольфгангом Гёте в его статье «Живопись цветов» (1817/1818). Статья эта была написана после тщательного анализа присланной ему 26 января 1817 г. Максимилианом Генрихом Фуксом акварели с одного из цветочных натюрмортов Яна ван Хёйсума.[39] И хотя это была всего лишь копия, зоркий глаз исследователя помог Гёте сделать далеко идущие выводы, как и ранее в случае с копией картины Якоба ван Рёйсдала «Еврейское кладбище», изучение которой привело его к публикации фундаментальной по тому времени искусствоведческой статьи «Рёйсдал как поэт» (1813). Главный вывод, к которому пришел Гёте, проанализировав акварельную копию работы Хёйсума, в том, что пространственный ритм создается в картине не только линейной, но и цветовой перспективой. Тем самым он сумел объяснить известный художникам уже в эпоху Возрождения эффект пространственного свойства цвета: они изображали в своих картинах первый план в тепло-коричневых тонах, средний — в нейтрально-зеленых, а даль — в голубых.

«Естественный свет не только охватывает все части предметов, но и через световые отражения придает им ясность и отчетливость. Такой подход особенно действенен при написании тонких ветвей, игл хвойных растений или самих цветов, не имеющих широкого сплошного силуэта. При этом все части, благодаря краскам и китайской туши, отодвигаются друг от друга и располагаются уступами, создавая перед нами эффект самой действительности. Каждая краска, даже самая светлая, темнее, чем белая бумага, и обладает тем не менее тем же свойством, что и эффекты света и тени, которые зрительно отодвигают части картины друг от друга и от переднего плана», — пишет Гёте.[40]

В обеих эрмитажных картинах предметы размещены так, чтобы зритель мог различить любые, самые незначительные детали. Тончайшее мастерство в их проработке обогащает формы каждой из вещей, придавая им неповторимую индивидуальность. Вместе с тем, доведенное до крайности, это увлечение частным привело к разрушению целостности зрительного восприятия, свойственного лучшим голландским натюрмор-

там эпохи расцвета. И сколь бы ни прекрасно были исполнены эти пышные нарядные натюрморты, как бы виртуозно не передавались в них пленэрные эффекты, даже мажорная цветовая гамма у Хёйсума напоминает нарядное декоративное пятно, а переплетение листьев, стеблей и бутонов выглядит затейливым орнаментальным узором. Как ни сильна была эта декоративная тенденция, господствовавшая в голландском натюрморте в конце XVII — первой половине XVIII в., ей все же не нашлось места в произведениях самобытнейшего мидделбургского мастера **Адриана Корте**, творчество которого Лауренс Бол образно назвал «чистым солирующим голосом финала голландской симфонии натюрморта».[41]

О жизни Корте почти ничего не известно. Лишь в книгах гильдии св. Луки Мидделбурга за 1695–1696 гг. встречается имя этого мастера. Мы не знаем, где он родился, не известны время и место его смерти. Каких-либо добавочных архивных изысканий, после того как в 1940 г. архив гильдии св. Луки в Мидделбурге сгорел, теперь уже сделать не удастся. Если судить по каталогу произведений Корте, составленному Лауренсом Болом, его картины датируются 1683–1707 гг. Исходя из даты самой ранней картины, можно предположить, что время его рождения относится к 1660-м годам, если учесть, что в гильдию св. Луки он мог вступить не моложе 17–18 лет.

Картины Корте невелики по размерам и содержат небольшое число предметов в натюрмортной группе. «Натюрморт со спаржей и артишоками» (Гейдельберг, Музей курпфальца), «Крыжовник на столе» (1701, Кливленд, Музей искусств), «Пять раковин на столе» и «Шесть раковин на столе» (обе 1696, Париж, Лувр), «Горшок с земляникой» (1697, С.-Петербург, Государственной Эрмитаж), «Раковины» (1698, частное собрание) или «Разрезанный апельсин на каменном плинте стола» (1698, Арнем, Собрание Х. Й. Симмерена ван де Верта) и «Натюрморт со спаржей» (1699, Оксфорд, Музей Ашмолин; 1703, Кембридж, Музей Фицуильяма) — наиболее типичные его произведения как по построению, так и по безыскусной трактовке сюжета.

Все они отличаются от его более ранних натюрмортов, таких, как «Суета сует» (1688, Зирикзе, провинция Зеландия в Нидерландах, Интернат для сирот граждан города), не только отказом от попыток привнесения в картину скрытых значений, но и заметно выраженным взаимодействием цветовых контрастов — свидетельством тонкого расчета автора: показать светлое на темном, теплое на холодном и тем самым выделить композиционный узел предметной группы, к чему стремится и ритмическое и линейное построение картины. Темный фон картин мастера теперь уже не заглушает отдельные локальные цвета, будь то желтый — побеги спаржи, красный — ягоды земляники или оранжевый — плоды апельсина, а служит контрастирующим красочным полем, заметно повышающим светосилу проецируемых нашим взглядом на этот фон предметов.

Фон этот, как нам кажется, вряд ли можно считать «непроницаемо темным», как это сделали Б. Р. Виппер[42] и разделяющая эту же точку зрения Ю. Н. Звездина, считающая, что «на темном фоне картины» предметы натюрмортной постановки Корте «изолированы от окружающего мира».[43] Да и о самом фоне в отношении натюрмортов Корте можно говорить лишь условно, имея в виду, что, как и в случае с Рембрандтом, мы сталкиваемся здесь с эффектом передачи среды, воспринимаемой зрителем в двух ипостасях: материальной и эмоциональной. Эффект прямо падающего света в картинах Корте усиливает иллюзорность изображения, затушевывая границу между миром живописных образов и реальной действительностью. Центральным изобразительным мотивом у мастера являются, казалось бы, совершенно скучные для живописи объекты (особенно если вспомнить эффектные постановки «роскошного» натюрморта): раковины, пучок спаржи, ломтики лимона или горшочек земляники. Но благодаря виртуоз-

ности проработки цвета, обилию тончайших красочных рефлексов зритель получает истинное эстетическое наслаждение, принимая авторскую концепцию красоты обыденного. И хотя хронологически работы Корте относятся к самому концу XVII столетия, этот художник ни в коей мере не может быть отнесен к мастерам так называемого переходного стиля.

Мода и вкусы надвигающегося XVIII века, вызвавшие к жизни эффектные и нарядные натюрморты Яна ван Хёйсума, остались чужды Адриану Корте, по-прежнему сохранявшему верность идеалам простого и вдумчивого проникновения в реальный мир окружающей нас природы.

Оглядываясь на путь, пройденный голландским натюрмортом XVII столетия, мы видим, что он выделился в самостоятельный жанр на особой ступени развития голландской живописи, когда живописное содержание вытеснило литературный сюжет, а круг затрагиваемых тем неизмеримо расширился. Начав с портретных реверсов, художники утвердили право этого жанра на самостоятельность, непосредственное же обращение к самой действительности стало главным фактором его воздействия на зрителя. Другой важной стороной процесса реалистического обобщения была ярко выраженная способность живописцев передавать эмоциональную жизнь предметов и их неповторимое умение показать взаимосвязь вещей и явлений индивидуальной жизни человека. Работавшие в самых разных уголках Голландии, мастера натюрморта своими произведениями позволяют в полной мере оценить всю значительность вклада этого жанра в сокровищницу голландского искусства XVII столетия, по праву получившего у потомков название «золотого века».

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

[1] *Bode W.* von. Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig, 1907. S. 205.

[2] *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Bd. 4 Haag, 1917. S. 1459.

[3] *Hoogstraeten S.* van. Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678. Blz. 87; *Sandrarts J.* von. Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675 / Hrsg. und komm. von A. R. Peltzer. München, 1925. S. 182.

[4] См.: Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса (западноевропейская живопись XIV–XVII вв.). Каталог выставки в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, 1983 и Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, 1984. С. 20 (напечатано во Франции, 1983). — Во вступительной статье к тексту своего альбома Е. Ю. Фехнер утверждает, что картин с изображением цветов или плодов до XVII века якобы не существовало и что они впервые «возникли около 1600 года и положили начало развитию своеобразного вида живописи, который лишь условно можно назвать натюрмортом» (см.: *Фехнер Е. Ю.* Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1981. С. 12). История появления натюрморта в нидерландской живописи изложена в статье Карла Шютца «История натюрморта» для каталога выставки «Смысл чувственности. Фламандский натюрморт 1550–1680», проходившей осенью 2002 г. в Вене и Эссене. См.: *Schütz K.* Die Geschichte des Stillebens // Sinn und Sinnlichkeit. Das flaämische Stilleben. 1550–1680. Essen, 2002.

[5] *Gelder J. G.* van. Van Blompot en Blomglas // Elsevier's Geillustreerd Maandschrift. Dl. (1936). Blz. 155.

[6] Ibid. Blz. 155.

[7] *Boström K.* De corspronkelijke bestemming van Ludger Tom Rings stillevens // Oud-Holland. Dl. 67 (1952). Blz. 54. — В аналогичном контексте употребляет это изречение Парацельса отец Базарова в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»: «Василий Иванович оживился: „А ты посмотри, садик у меня теперь какой! Сам каждое деревцо сажал. И фрукты есть, и ягоды, и всякие медицинские травы. Уж как вы там ни хитрите, господа молодые, а все-таки старик Парацельсий светлую правду изрек: in herbis, rerbis et lapidibus...“» (см.: *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1978–1986. Т. 7. М., 1981. С. III

[8] *Boström K.* De corspronkelijke bestemming van Ludger Tom Rings stillevens. Blz. 55.

[9] Идея использования ботаники как вспомогательной науки при атрибуции натюрмортов с цветами была нами высказана еще в 1976 г. См.: *Тарасов Ю.* Атрибуция голландских натюрмортов XVII века в музеях СССР // Искусство. 1976. № 7. С. 60–67.

[10] *Berger A.* Inventar der Kunstsammlung. des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich // Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh.Kaiserh. Bd 1. Wien, 1883. S. 78.

[11] Тиль Эйленшпигель (Уленшпигель) родился, по преданию, близ Любека и умер от чумы

в 1350 г. Впервые книга о его проделках над тупыми и чванливыми дворянами, невежественными монахами и жадными хозяевами-толстосумами вышла на нижненемецком языке в 1500 г. и вскоре была издана в Антверпене в переводе на фламандский язык.

[12] Книги Нового Завета. От Луки святое благовествование. Гл. IV: 3, 5, 6.

[13] Сюжет библейской сцены первой из этих картин взят из главы 10 Евангелия от Луки, где рассказывается о посещении Христом дома сестер Марфы и Марии. Первая из сестер заботилась об угощении гостя, вторая, сидя у ног Христа, — лишь внимала его словам. В ответ на жалобу Марфы на то, что сестра не помогает ей в ее хлопотах, Христос ответил: «Марфа! Марфа! Ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно. Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее» (см.: Книги Нового Завета. От Луки святое благовествование. Гл. X: 38–42). Сюжет второй библейской сцены соответствует содержанию главы 8 евангелия от Иоанна, где говорится о том, как Христос спас обвиненную в прелюбодеянии женщину от мучительной смерти, предложив любому из толпы, кто сам без греха, первому бросить в нее камень (см.: Книги нового завета. От Иоанна святое благовествование. Гл. VIII: 11). О символике натюрмортов и жанровых сцен в европейской живописи см.: *Schneider Norbert.* Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln, 1999.

[14] *Cats J.* Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinnebeelden. Rotterdam. 1627. Blz. 264.

Глава I

[1] *Hoogstraeten S.* van. Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678. Blz. 87.

[2] Ibid. Blz. 75–87. Из таблицы цен на картины (в зависимости от их жанра), приведенной в нашей статье, можно видеть, что в Голландии XVII столетия дешевле натюрмортов были лишь портреты. См.: *Тарасов Ю. А.* Из истории голландской живописи XVII века: художник и рынок // Пунинские чтения-2000. СПб., 2000. С. 56–62. Табл. 2.

Социальный статус мастеров натюрморта и место натюрморта в иерархии голландских живописных жанров подробно рассматриваются в статье Гвидо М. К. Янсена в каталоге выставки «Натюрморт в голландской живописи, 1500–1720», проведенной амстердамским Рейксмюсеумом и кливлендским Музеем искусств в 1999–2000 гг. См.: *Guido M. K. Jansen.* «On The Lowest Level»: The Status of the Still Life Netherlandish Art Literature of the Seventeenth Century // Still Life Paintings from the Netherlands 1500–1720. Zwolle, 1999. P. 51–57.

[3] Цит. по: Из поэзии Нидерландов XVII века / Пер. Е. Витковского. Л., 1983. С. 36–37.

[4] Даты появления всех этих цветов в Голландии взяты из составленного Х. Куртсом Мейером приложения к каталогу выставки произведений голландского цветочного натюрморта XVIII — первой половины XIX в. «Букет в Виллете», проводившейся в Амстердаме в 1970 г. См.: *Koerts Meyer H. van.* Enige aantekeningen over het onderscheiden der soorten // «Boeket in Willet. Nederlandse bloemstillevens in de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw. Amsterdam, 1970» (catalogus der tentoonstelling in Museum Willet Holthuysen, 1970).

Традиция сочетания искусствоведческого и историко-ботанического подходов к подбору экспонатов была сохранена и при устройстве выставки из 23 европейских музеев и частных собраний «Цветы и природа. Голландский цветочный натюрморт за четыре столетия», организованной Отделом выставок Управления изобразительных искусств Нидерландов в Гааге, для Японии и Австралии в 1990 г., автором каталога которой был С. Сегал. См.: *Segal Sam.* Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries. Amsterdam, 1990.

Много интересных фактов, связанных с историей культивирования цветов в садах Европы, и сведений о работах западноевропейских мастеров цветочного натюрморта XVII–XIX вв. можно найти в книге Марины Хайльмейер «Язык цветов. От Аквилегии до Цитруса». См.: *Heilmeyer M.* Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus. München; London; New York, 2000.

Живописную технику написания цветочных натюрмортов подробно исследует в своей кни-

ге Клаус Гримм. См.: *Grimm Claus.* Stulleben. Die niederländischen und französischen Meister. Stuttgart, 2001.

[5] Цит. по: *Щербачева М. И.* Натюрморт в голландской живописи. Л., 1945. С. 33.

[6] *Advielle V.* Voyage en Hollande fait en 1719 par Pierre Sartre. Paris, 1896. P. 30.

[7] *Bol L. J.* The Bosshaert dynasty, painters of flowers and fruit. Leigh-on-Sea, 1960. P. 17.

Единственной отечественной публикацией о раннем голландском цветочном натюрморте XVII века является наша статья. См.: *Тарасов Ю. А.* Ранний голландский цветочный натюрморт XVII в. // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2000. Вып. 1 (№ 2). С. 31–48.

[8] *Мандер К.* ван. Книга о художниках / Пер. В. М. Минорского. Ред. и коммент. М. И. Фабриканта. М.; Л., 1940. С. 334–335.

[9] *Regteren Altena J. Q.* van. Jacques de Gheyn. An Introduction to the Study of his Drawings: Diss. Amsterdam, 1935.

[10] Ibid. P. 128, 102.

[11] См.: *Gelder H. E.* van. Jan Baptist van Fornenburgh, de oude. «Mededeelingen van den Dienst voor kunsten en wetenschappen». 's.-Gravenhage, 1931. Blz. 242–243. — Обе дрезденские картины Форненбурга на пергаменте были экспонированы на совместной выставке из музеев СССР, ЧССР и ГДР «Натюрморт и его темы» (См.: Das Stilleben und sein Gegenstand, Eine Gemeinschfts-ausstellung von Mussen aus der UdSSR, der ČSSR und der DDR (Ausstellungekatalog). Dresden, 1983. S. 116–117, Abb. 76, 77).

[12] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 52.

[13] См.: *Crivelli G.* Giovanni Brueghel pittor fiammingo, o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana. Milano, 1868. P. 63.

[14] *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben. Brauschweig, 1969. S. 23.

[15] Инв. №6, дерево, масло, 52,5×36 см. Поступила в 1919 г. из железнодорожного отдела губисполкома. См.: *Тарасов Ю.* Атрибуция голландских натюрмортов XVII века в музеях СССР // Искусство. 1976. №7. С. 62–64.

[16] *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI, XVII., und XVIII. Jahrhunderts. Bd 4. Haag, 1917. S. 1354.

[17] *Cats J.* Alle de Werken. Amsterdam–Utrecht, 1700. Blz. 2. — Такая «замаскированность» вещей в натюрмортах, о которой писал Якоб Катс, дает некоторым исследователям повод привносить в расшифровку их сюжетов свое субъективное видение. Так, например, нельзя согласиться с предложением Ю. Н. Звездиной, что входящие в состав многих натюрмортных постановок устрицы, лимоны и персики, если к ним не приложен соответствующий дешифровочный ключ, считать символами «низменных удовольствий» только из-за того, что в жанровых сценах они «могли изображаться на столе в борделе». См.: *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире «старинного натюрморта». К проблеме символа. М., 1997. С. 25.

[18] *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts... S. 27. Abb. 22.

[19] *Bredius A.* De bloemenschilders Bosschaert // Oud-Holland. Dl. 31 (1913). Blz. 138.

[20] Протокол нотариуса Шормана, составленный в Дордрехте 31 марта — 3 апреля 1648 г. См.: *Bol L. J.* Een Middelburgse Brueghel-groep // Oud-Holland. Dl. 71 (1956). Blz. 134.

[21] Произведения западноевропейской живописи из собрания Смоленского музея-заповедника, реставрированные ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря // Каталог выставки. Смоленск, 1979. С. 34.

[22] *Bredius A.* De bloemenschilders Bosschaert... Blz. 140.

[23] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen / Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 29–30.

[24] *Мандер К.* ван. Книга о художниках... С. 240.

[25] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 1231.

[26] *Bol L. J.* Een Middelburgse Brueghel-groep // Oud–Holland, 1956. Blz. 150.

[27] Ibid. Blz. 150.

[28] Ibid. Blz. 151.

[29] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 151.

[30] См.: *Bol L. J.* Johannes Goedaert, schilder-entomolog // Oud-Holland. Dl. 74 (1959). Blz. 1–19; *Goedaert J.* Metamorphosis Naturalis, ofte Historische Beschryvinghe van den Oirspronk, aerd, eygenschappen ende vreemde veranderinghen der wormen, rupsen, maeden, vliegen, witjens, byen, motten ende dierghelycke dierkens meer; niet uyt eenighe boecken, maer alleenlijck door eyghen ervarentheyd uytgevonden, beschreven ende na konst afgeteyckent. Middelburgh. Bd I (ca. 1660), Bd II. 1667; Bd III. 1669.

[31] *Goedaert J.* Metamorphosis Naturalis... Bd I. Blz. 77.

[32] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 108, 278.

Глава II

[1] Цит. по: *Zumthor P.* Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta. Warszawa, 1965. S. 69.

[2] Цит. по: Из поэзии Нидерландов XVII века / Пер. Е. Витковского. Л., 1983. С. 35.

[3] *Loenen J.* van. De Haarlemse brouwindustrie voor 1600. Amsterdam, 1950. Blz. 53.

[4] *Franken A. W.* Het leven onzer voorouders. Haga, 1942. Blz. 94–95.

[5] Инв. № 55-жз, дерево, масло, 45×61,5 см. Поступила из собрания Харьковского городского художественного музея. Ранее находилась в Университетском художественном музее в Харькове, куда перешла из собрания А. Н. Алферова в 1873 г. Опубликована как работа голландского монограммиста NHS, работавшего в 1-й половине XVII века, в альбоме: Мировое искусство в музеях Украины. Западноевропейская живопись XIV–XVII веков / Авт.-сост. Л. Н. Сак (разделы «Нидерланды», «Фландрия», «Голландия»), Е. К. Школяренко (разделы «Италия», «Франция», «Испания», «Германия»). Киев, 1986. Илл. 161.

Впервые с новой атрибуцией харьковская картина была опубликована в нашей статье. См.: *Тарасов Ю. А.* Ранний голландский натюрморт XVII в. «Сервированные столы» и их переход к натюрмортам типа «Завтраки» // Вестник СПбГУ. Сер. 2, 2000. Вып. 3 (№ 18). С. 3–10.

[6] Полтавський державний художній музей. Каталог. Київ, 1958. С. 49; Полтавський державний художній музей. Путівник. Київ, 1965. С. 12–13.

Этот почти анекдотический случай с неправильным прочтением подписи полтавского натюрморта был приведен и в книге И. В. Линник. См.: *Линник И. В.* Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980. С. 63, 140.

[7] См.: Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века / Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог. М., 1985. № 39.

[8] *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben. Braunschweig, 1969. S. 19.

Глава III

[1] *Виппер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957. С. 267.

[2] *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века. М., 1983. С. 43–106.

[3] *Willigen A.* van der. Les artistes de Harlem. Harlem, 1870. P. 76–77.

[4] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 208.

[5] Цит. по: Из поэзии Нидерландов XVII века / Пер. Е. Витковского. Л., 1983. С. 35.

[6] Там же. С. 36 (пер. Е. Витковского).

[7] Там же. С. 94 (пер. А. Парина).

[8] Там же. С. 228 (пер. Е. Витковского).

[9] Инв. № 461, дерево, масло, 40×54 см. На лезвии ножа около рукоятки монограмма: «Р. С.» Поступила в 1933 г. из Воронежского государственного университета. См.: *Тарасов Ю.* Атрибуция голландских натюрмортов XVII века в музеях СССР // Искусство. 1976. № 7. С. 60.

[10] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 208.

[11] *Willigen A.* Les artistes de Harlem... P. 347.

[12] Ibid. P. 347.

[13] *Białostocki J., Walicki M.* Malarstwo europejskie w zbiorach polskich. Warszawa, 1955, № 328; *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den groben Meistern. Landschatten und Stilleben. Braunschweig, 1969. S. 64.

[14] Дерево, масло. 78,5×63,5. См.: Museo nacionel de Cuba. Pintura. Retratos de Fayum. Pintura europea. Pintura cubana / El testo de Miguel Luis Ñunez y Jorge Rigol. La Habana; Leningrado, 1978. Fig. 27.

[15] *Boer P.* de. Jan Jansz den Uyl. // Oud-Holland. Dl. 55 (1940). Blz. 49–64.

[16] *Wurzbach A.* von. Niederländisches Künstler-Lexikon. 3 Bde. Wien; Leipzig, 1906–1911. Bd 2. S. 729; *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhuderts. Bd. 6. Haag, 1918. S. 2086.

[17] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 2085.

[18] *Šip J.* Holandské malířstvi 17 stoleti v pražscké Národni galerii. Praga, 1976. S. 120.

[19] Инв. № ж465. Дерево, масло. 48×61. Картина поступила из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

[20] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 2085.

[21] *Bergström I.* Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600 — talet. Göteborg, 1947. S. 148.

[22] *Кузнецов Ю. И.* Западноевропейский натюрморт. Л.; М., 1966. № 31. С. 179. — Интересно, что в подписи художника первая буква не «J», как должно быть в соответствии с современными правилами голландской орфографии (Jan), а «I», как писали иногда в то время (Ian). Подобным образом, например, подписан натюрморт Йоханнеса ван дер Аста из собрания Яна Лаверже в Ричмонде, США. См.: *Тарасов Ю.* Атрибуция голландских натюрмортов... С. 61, 66.

[23] *Bredius A.* Een stilleven van Philips Angel // Oud-Holland. Dl. 97 (1928). Blz. 17.

[24] *Białostocki J., Walicki M.* Malarstwo europejskie... N 329.

[25] *Тарасов Ю.* Атрибуция голландских натюрмортов... С. 60–61, 66.

[26] Воронежский областной музей изобразительных искусств / Сост. Е. А. Резникова. Вступ. ст. и коммент. М. И. Луневой и М. А. Хайдаровой. М., 1984. № III.

Глава IV

[1] *Мандер К.* ван. Книга о художниках. М.; Л., 1940. С. 187, 171.

[2] *Advielle V.* Voyage en Hollande fait en 1719 par Pierre Sartre. Paris, 1896. P. 30.

[3] *Westerbaen J.* Minne-Dichten. Haarlem, 1633. Цит. по: *Данилова И. Е.* Натюрморт в европейской живописи XVII — начала XX века / Москва — Санкт-Петербург. Выставка картин из Музеев СССР и ГДР. М., 1984 (Каталог выставки). № 14.

[4] *Мандер К.* ван. Книга о художниках. С. 349–350.

[5] *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe der grossen Meistern. Landschaften und Stilleben. Braunschweig, 1969. S. 5.

[6] *Мандер К.* ван. Книга о художниках. С. 334.

[7] Цит. по кн.: *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen / Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 31.

[8] Инв. № 11 9789. Дерево, масло. 38×46. Поступила в 1918 г. из собрания Поливанова.

[9] *Bredius A.* De schilder François Ryckhals // Oud-Holland, Dl. 32 (1917). Blz. 1–11; *Bode W.* Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig, 1983. S. 220–222.

[10] *Bredius A.* Een en ander over Willem Kalf // Oud-Holland. Dl. 40 (1925). Blz. 208-209; *Gelder H. E.* van. Aanteekeningen over Willem Kalf en Cornelia Pluvier // Oud-Holland. Dl. 56 (1942). Blz. 37–46; *Luttervelt R.* van. Aanteekeningen over de ontwikkeling van Willem Kalf // Oud-Holland. Dl. 58 (1943). Blz. 60–68; *Grisebach L.* Willem Kalf. 1619–1693. Berlin, 1974.

[11] *Dussieux L.* etc. Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et le Sculpture. Paris, 1854. Vol. I. P. 354–362. — Почти полное отсутствие сведений о пребывании художника во Франции привело к тому, что исследователи голландского искусства XVII века старались не затрагивать эту проблему. «Какие причины побудили Калфа двинуться во Францию и как складывалась там его жизнь, мы не знаем», — пишет, например, Б. Р. Виппер (см.: *Виппер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М., 1962. С. 327). Единственным исключением могут служить лишь две наши статьи (см.: *Тарасов Ю. А.* Калф в Париже // Искусство Франции и русско-французские художественные связи. Тез. докл. научной конференции. СПб., 1996. С. 23–25; *Тарасов Ю. А.* Голландский «кухонный» натюрморт XVII в. (натюрморты с кухонной посудой, овощами и фруктами, рыбой и битой дичью). Ранние произведения Виллема Калфа и Абрахама ван Бейерена // Вестник СПбГУ. Сер. 2, 2002, вып. 2 (№ 8, с. 13–26)).

[12] Rijksarchief in Noord-Holland. Haarlem, D.T.B. 288 e, Huwelijksintekenboek voor commissarissen te Hoornn. Цит. по: *Grisebach L.* Willem Kalf... S. 189.

[13] *Brunôs H.* Mengel-moes van verscheyde Gedichten op allerhande voorvallende saecken. Leiden, 1666. Blz. 25.

[14] Gemeentearchief Amsterdam, Notarieel Archief, N 1303, Notar Henrick Schaef, fol. 213–229 r. Цит. по: *Grisebach L.* Willem Kalf... S. 190.

[15] *Bredius A.* Het geboortejaar van Jacob van Ruisdael // Oud-Holland. Dl. 6 (1888). Blz. 21–24.

[16] *Bredius A.* Italiansche schilderijen in 1672 door Amsterdamsche en Haagsche schilders beoordeeld // Oud-Holland. Dl. 4 (1886). Blz. 41–46. — Этот документ подписали следующие эксперты: Виллем ван Алст, Ян Ливенс, Адам Пейнакер, Виллем Калф, Отто Марсеус, Маттеус Пеллекум, Ян Винатс, Мелхиор де Хондекутер, Бартоломеус Аппелман, Хендрик ван Салмерен, Барент Грат, Руландт Рогман, Даниэль Волфрат, Якоб Веннекол, Ламберт Домер, Герард де Ларесс и Ян Вилс. См.: Gemeentearchief Amsterdam, Notariel Archief, N 4074, Notar Dirck van der Groe, fol. 367–367 v. Цит. по: *Grisebach L.* Willem Kalf... S. 192.

[17] *Bredius A.* Een en ander over Willem Kalf. Blz. 208–209.

[18] Gemmentearchief Rotterdam, Archief van kerkmeesters / Inv. H. C. H. Moquette, 1924, N 507 / Transportregister der graven in de Groote Kerk, 1683–1761, I. deel; Gemeentearehief Rotterdam, Notarial Archief / Inv. Wiersum, 1920, N 823 / Akte N 160. Цит. по: *Grisebach L.* Willem Kalf... S. 192.

[19] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 246.

[20] *Zesen F.* von. Beschreibung der Stadt Amsterdam... Amsterdam, 1662. S. 177.

[21] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 246.

[22] Ibid. S. 246.

[23] *Bergström I.* Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600 — talet. Göteborg, 1947. S. 276.

[24] *Th. L.* (возможно, инициалы Теодора Левина?) Willem Kalf als Landschafter // Kunstchronik. 22. 1887. Sp. 588.

[25] *Виппер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М., 1962. С. 328.

[26] *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst der XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Bde 1–7 / Hrsg. von Dr. A. Bredius. Haag, 1915–1922. S. 1159–1162.

[27] Б. Р. Виппер ошибочно считал, что Бейерен женился «вторым браком» на дочери живописца П. де Пюттера (*Виппер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета. С. 318). Анна действительно была дочерью живописца, но не Питера де Пюттера, а Кристиана ван ден Кверборна, умершего в 1652 г. У Питера де Пюттера дочерей не было, а был лишь сын Джошуа (см. составленную А. Бредиусом родословную таблицу семьи Ван ден Кверборн — *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 1152.

[28] Ibid. S. 1159–1172.

[29] *Valentiner W. R.* Catalog Flemish and Dutch Painting in the John G. Johnson Art Collection. Philadelphia, 1913. N 640.

[30] См.: *Турчин В. С.* Теодор Жерико. М., 1982. С. 29.

Глава V

[1] *Виппер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957. С. 272.

[2] Цит. по: *Маркиш С.* Знакомство с Эразмом из Роттердама. М., 1971. С. 118–119.

[3] Цит. по: Из поэзии Нидерландов XVII века / Пер. Е. Витковского. Л., 1983. С. 42–43.

[4] *Мандер К.* ван. Книга о художниках. М.; Л., 1940. С. 348, 337. — Б. Р. Виппер считает, что «самый ранний из известных нам образцов самостоятельного философски-нравоучительного натюрморта» представляет «Суета сует» (1614, Амстердам, Рейксмюсеум) Йоханнеса Торрентиуса (см.: *Виппер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи... С. 273).

[5] Там же. С. 337.

[6] Там же.

[7] Цит. по: Фарсалия. Поэма Лукана / Пер. с фр. С. Филатова. Ч. 2. СПб., 1819. С. 124.

[8] В книге Б. Р. Виппера ошибочно указано, что «от самого Д. Байли... не сохранилось ни одного вполне достоверного натюрморта» (см.: *Виппер Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи... С. 273). О месте нахождения лейденской картины Д. Байли ничего не было известно и И. Бергстрёму в момент выхода первого издания его книги, поместившего в ней воспроизведение с этой картины, сделанное по репродукционной гравюре из Gazette des Beaux-Arts, 1874 (см.: Bergström I. Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600 — talet. Göteborg, 1947. S. 166. Fig. 134).

[9] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 215.

[10] *Bredius A.* De schilders Pieter en Harmen Steenwyck // Oud-Holland. Dl. 8 (1890). Blz. 146.

[11] Ibid. Blz. 147.

[12] *Ripa Cesare.* Iconologia. Roma, 1593. P. 289.

[13] Цит. по: Из поэзии Нидерландов... / Пер. В. Топорова. С. 128–129.

[14] В книге М. И. Щербачевой ошибочно указано, что «о жизни Юриана ван Стрека... у нас нет никаких сведений» (см.: *Щербачева М. И.* Голландский натюрморт XVII века. Л., 1945. С. 54).

[15] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 274.

[16] Ibid. S. 230–231.

[17] *Bergström I.* Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600 — talet. S. 192. — В 1956 г. вышло в свет исправленное и дополненное переиздание этой книги на английском языке: Dutch still-life painting in the seventeenth century. London; New York, 1956.

[18] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 242–243.

[19] Ibid. S. 434.

[20] *Willigen A.* van der. Les artistes de Harlem. Harlem, 1870. P. 314; *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zer Geschichte der holländischen Kunst der XVI., XVII. und XVIII. Jahrhurderts. Bd. IV / Hrsg. von Dr. A. Bredius. Haag, 1917. 22. S. 1260, 1262 (N 54).

[21] Посередине вверху московского полотна сохранились остатки подписи художника: V Louren (см.: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Каталог картинной галереи. Живопись, скульптура, миниатюра. М., 1986. С. 48).

[22] Frans Halsmuseum Haarlem. Haarlem, 1969. S. 66, N 295.

[23] Вильгельм III Оранский (1650–1702), статхаудер Голландии с 1672 г. и король Англии с 1689 г., в 1677 г. женился на дочери короля Англии Якова II Марии.

[24] Ян Собесский (1624–1696), король Польши с 1674 г.

[25] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 244–245.

[26] См.: *Данилова И. Е.* и др. Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века // Москва–Ленинград. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. М., 1984 (Каталог выставки). N 65.

[27] См.: *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века. М., 1983. С. 257–261.

[28] Опубликован в книге Б. Хака. См.: *Haak B.* The Golden Age. Duth Painters of the Seventeenth Century. London, 1984. P. 127, N 243.

[29] Цит. по: Из поэзии Нидерландов... / Пер. Е. Витковского. С. 230.

[30] Там же. С. 230

Глава VI

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 49.

[2] *Плиний.* Естественная история / Пер. Б. В. Варнекс. Одесса, 1918. С. 69, 71.

[3] *Hoogstraten S.* van. Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678. Blz. 87, 229.

[4] Видоизмененный перевод Вонделом строк из «Науки поэзии» Горация. См.: *Вондел Й.* ван ден. Трагедии / Пер. Е. Витковского. М., 1988. С. 13.

[5] *Tolnay Ch.* de. Les origines de la nature morte // La Revue des Arts. 1952. P. 151–152.

[6] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 160–161.

[7] *Bergström I.* Studier i hollandskt stillebenmåleri under 1600 — talet. Göteborg, 1947. S. 190. Об итальянских интарсиях-натюрмортах см.: *Bombe W.* Une reconstitution du studio du duc Frédéric d'Urbin // Gazette des Beaux-Arts. 1930. 2. P. 265–275; *Maxo O. Г.* Истоки натюрморта в итальянской живописи XV века. Л., 1988 (диссертация).

[8] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 225–226.

[9] «Обманка» из Кромержижа опубликована Харальдом Марксом (см.: *Marx H.* Stilleben als Augentäuschung. Trompe-l'oeil. Leipzig, 1985. S. 11–12. Abb. 3). «Обманка» из Карлсруэ опубликована в сообщении, посвященном новым поступлениям Кунстхалле в Карлсруэ (см.: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen, 1974. Gemäldegalerie // Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. BXll. München; Berlin, 1975. S. 282–283. Abb. 4).

[10] «Bezie dat Tafereel: wat ziet gij daar om hoog? Papieren, Bul, en Brief: of schijn bedrieghtons oog» (цит. по: *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben. Braunschweig, 1969. S. 294).

[11] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 204, 205.

[12] Ibid. S. 328–329. — Хаубракен лично не был знаком со стихами Дюлларта, сборник стихов которого увидел свет одновременно с его книгой (см.: *Dullaert H.* Gedichten. Amsterdam, 1719).

[13] Цит. по: Из поэзии Нидерландов XVII века / Пер. В. Топорова. Л., 1983. С. 128–129.

[14] А. Майер-Мейнтшел, а вслед за ней и ссылающийся на нее Л. В. Мочалов считают, что мюнхенский натюрморт, «вероятно, самый ранний образец натюрморта в европейской живописи», не принимая во внимание написанную в 1337–1338 гг. фреску Таддео Гадди в капелле Барончелли Церкви Санта Кроче во Флоренции (см.: *Майер-Мейнтшел А.* Мир на столе и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог. М., 1984. С. 10; *Мочалов Л. В.* Диалектика натюрморта // Советское искусствознание. Вып. 24. М., 1988. С. 259).

[15] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 259.

[16] *Gammelbo P.* Dutch Still-life paintings from 16th to the 18th Centuries in Danish Collections. Copenhagen, 1960, N 266; Stilleben-Natura Morta, im Wallraf-Richartz-Museum und im Museum Ludwig. Ausstellungskatalog. Köln, 1980. S. 34, Taf. XV.

[17] *Фехнер Е. Ю.* Голландский натюрморт в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1981. С. 37. N 96. — В последнем издании каталога западноевропейской живописи Государственного

Эрмитажа в его голландском разделе вообще нет ни одной работы анонима, а это сильно ограничивает возможности изучения подобных произведений специалистами «со стороны» (см.: Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог: В 2 т. Т. 2. Л., 1976–1981.

[18] См.: Merlos Johann Jacob. Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Düsseldorf, 1895. S. 71.

[19] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 258–259.

Глава VII

[1] *Виппер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М., 1962. С. 304.

[2] *Фехнер Е. Ю.* Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1981. С. 169; *Щербачева М. И.* Голландский натюрморт XVII века. Л., 1945. С. 69; Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Т. 2. Л., 1981. С. 180.

[3] Цит. по: Из поэзии Нидерландов XVII века / Пер. Е. Витковского. Л., 1983. С. 42.

[4] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 373.

[5] См.: *Mazerolle F.* Jean Varin, sa vie — sa famille — son œuvre (1596–1672). Paris, 1932. Vol. 1. Kat. N 14.

[6] См.: *Moréri L.* Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane. Paris, 1759. Vol. 5. P. 393.

[7] Лист №8 из серии «Vasa a Polydoro Caravaggio inventa». Rom, 1582 (см.: *Grisebach L.* Willem Kalf (1619–1693). Berlin, 1974. S. 96).

[8] *Goethe J. W.* Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst. Erster Teil. Berliner Ausgabe. B. 19. Berlin; Weimar, 1973. S. 144. — Эта картина Калфа, имевшая во времена Гёте название «Золотая и серебряная посуда», находилась в картинной галерее Штеделевского художественного института до 1937 г., затем была передана в музей Вальрафа — Рихарца в Кёльне.

[9] *Wildenstein G.* Inventaire des tableaux de Simon de Vaulx (1651) // Gazette des Beaux-Arts. 49. 1957. P. 112.

[10] Вильгельм фон Боде считал этот натюрморт самой ранней картиной Калфа, а дату его создания — несомненным свидетельством, опровергавшим ошибочно принятую в то время дату рождения мастера — 1630 г. (см.: *Bode W.* von. Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig, 1883. S. 229).

[11] *Erdmann K.* Der orientalische Knüpfteppich. Tübingen, 1955. Taf. 80, 81.

[12] *Frederiks J. W.* Dutch Silver. Den Haag, 1952. Vol. 1. N 170 b.

[13] Constighe Modellen van verscheyden silvere Vasen... gevonden ende Geteeckend door E. Adam van Vianen. Uytgegeven door synen Soon Christiaen van Vianen tot Uytrecht in acht deelen. Utrecht. 1650, N 13, 14.

[14] См.: *Frederiks J. W.* Dutch Silver. Vol. 1. 4. Den Haag, N 35; «The Age of Rembrandt». Catalogue. San-Francisco; Toledo; Boston, 1966–1967. N 100.

[15] Отличия касаются лишь числа фигур на раковине наутилуса. У Ройестейна мы видим фигурку воина с мечом и щитом, у Класа также одна фигурка — спасающегося из пасти кита Ионы, а у Калфа, помимо бегущего Ионы, имеется и фигурка бога Нептуна с трезубцем в руке.

[16] Rijksmuseum Amsterdam. Catalogus van goud-en zilverwerken. 1952. N 40; *Frederiks J. W.* Dutch Silver. Vol. 4. Den Haag, 1961. N 2.

[17] Вероятно, это блюдо из горного хрусталя происходит из сокровищ короля Англии Генриха VIII. Оно оставалось в королевской сокровищнице в Лондоне до 1649 г. и вскоре после этого было продано. В 1711 г. блюдо было включено в инвентарь курфюрста Пфальцского в Дюссельдорфе. Где оно находилось с 1649 по 1711 г., неизвестно. Можно предположить, что блюдо принадлежало в этот период какому-то амстердамскому торговцу или коллекционеру, где с

ним и познакомился Виллем Калф. Художнику было известно имя автора проекта оправы, о чем свидетельствует помещенная на ножке этого блюда в «Натюрморте» (1678, Копенгаген, Государственный музей искусств) подпись его создателя: «HOLBeeN Fe», отсутствующая в действительности на самом блюде.

[18] Композиция берлинской картины отличалась от московской реплики лишь изображением стеклянной вазы, появившейся у правой кромки картины, между изображением бокала наутилуса и фарфорового блюда с фруктами.

[19] Купленный в 1778 г. на аукционе из собрания Питера ван ден Богарде, этот натюрморт долгое время находился в собрании графа Алексея Орлова-Давыдова в Петербурге, а в конце 1920 г. был продан и сменил двух владельцев — побывал в Бельгии и Голландии. Снова в город на Неве он был привезен в составе выставки «Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса», проходившей в конце 1983 — начале 1984 г. в Москве и Санкт-Петербурге (см.: Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса (Западноевропейская живопись XIV — XVII вв.). Москва. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 12 сентября — 14 ноября 1983 г.; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, 29 ноября 1983 г. — 1 февраля 1984 г. С. 34).

[20] *Lairesse G.* de. Het Groot Schilderboek. Amsterdam, 1707. Dl. 2. B. 11. Blz. 268.

[21] *Виннер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета. С. 332.

[22] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 274–275.

[23] Авторство атрибуции гамбургской картины принадлежит Ингвару Бергстрёму (см: *Bergström J.* ed al. Natura in posa. Milano, 1977. Tav. XXVI).

[24] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 233–234.

Глава VIII

[1] Об атрибуции курской картины см.: *Максимова Т.* Несколько атрибуций картин Курской галереи // Искусство. 1974. № 9. С. 65, 68.

[2] Дерево, масло. 62,8×87,3. Воспроизведена в альбоме «Государственный художественный музей Молдавской ССР» (Автор-составитель Е. В. Барашков. Кишинев, 1982. Илл. 173).

[3] *Савинская Л. Ю.* Каталог голландской живописи из собрания музея-усадьбы «Архангельское» // Музей-8. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 213.

[4] *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI, XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Bd 4. Haag, 1917. S. 1289.

[5] Ibid. S. 1289, 1292.

[6] Холст, масло. 69,5×107 (до реставрации), 94×107,9 (после реставрации, когда был развернут холст с живописью, загнутый с трех сторон на подрамник). Инв. № 229 (см.: Произведения западноевропейской живописи из собрания смоленского музея-заповедника, реставрированные ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря. Каталог выставки. Смоленск. 1979. С. 45; *Садков В. А.* Натюрморты Давида Давидса де Хема II и Симона Люттихейса в музеях СССР: К вопросу о дифференциации понятий «стилистическая типология» и «индивидуальная стилистика» в голландской живописи XVII века // Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Материалы научной конференции 1984 (выпуск XVII) «Вещь в искусстве». М., 1986. С. 90–99).

[7] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 791, 792.

[8] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 292–293.

[9] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 791.

[10] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 434.

[11] Ibid. S. 293.

[12] Ibid. S. 244.

[13] *Houbraken A.* De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. (Amsterdam, 1718–1721). Blz. 9.

[14] *Bol L. J.* Hollandische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern Landschaften und Stilleben. Braunschweig, 1973. S. 318.

[15] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 331.

[16] *Щербачева М. И.* Голландский натюрморт XVII века. Л., 1945. С. 40.

Глава IX

[1] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen // Übers. und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien, 1880. S. 99.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid. S. 245–246.

[6] Цит. по: *Вондел Й.* ван ден. Трагедии / Пер. В. Летучего. М., 1988. С. 315.

[7] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 154.

[8] Journal des voyages de Monsieur de Monconys. 11. Lyon, 1666. P. 109–113.

[9] См.: *Bredius A.* Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Bd. 6. Haag, 1915–1922. S. 708.

[10] Ibid. S. 697–707.

[11] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 231.

[12] Ibid. S. 295.

[13] Ibid. S. 406.

[14] Ibid. S. 423.

[15] *Bunnep Б. P.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета: (1640–1670). М., 1962. С. 333.

[16] Там же.

[17] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 326.

[18] Ibid. S. 324–325.

[19] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 1214.

[20] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 325.

[21] Ibid. S. 191.

[22] Мюлленмайстер ошибочно считает, что самые поздние картины Мелхиора де Хондекутера относятся к 1685 г. (см.: *Müllenmeister K. J.* Meer und Land im Licht des 17. Jahrhuaderts. Tierdarstellungen in Werken niederländischer Künstler. Bd II: A–M, Bd III: N–Z. Bremen, 1978, 1981, B11, S. 77).

[23] *Бенуа А.* Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб., 1910. С. 424.

[24] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 326.

[25] Ibid. S. 189.

[26] *Veth G. H.* Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtse Schilders // Oud-Holland. Dl. XIV (1896). Register.

[27] *Stechow W.* Salomon van Ruysdael. Eine Einführung in. seine Kunst. Berlin, 1938. S. 12.

[28] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 491.

[29] *Veth G. H.* Aanteekeningen omtrent eenige...

[30] *Тарасов Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века. М., 1983. С. 242.

[31] *Тарасов Ю.* Атрибуция голландских натюрмортов XVII века в музеях СССР // Искусство. 1976. № 7. С. 65–67.

[32] Там же. С. 64–65. — Приводя верное авторство этой картины и ссылаясь на нашу атрибуцию (чего не было сделано в отношении картин Гейсбрехта и Класа), авторы альбома воронежского музея тем не менее и здесь допускают неточность, утверждая, что «произведения Фредерика ван Ройена единичны в музеях нашей страны», давая тем самым понять, что работы этого мастера, хотя и редко, но встречаются в отечественных собраниях. Нам о существовании каких-либо других его работ в отечественных коллекциях ничего не известно (см.:

Воронежский областной музей изобразительных искусств / Сост. Е. А. Резникова. Вступ. ст. и коммент. М. И. Луневой и М. А. Хайдаровой. М., 1984 (аннотация к илл. 122)).

[33] Цит. по: *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben. Braunschweig, 1969. S. 330.

[34] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 437.

[35] Ibid. S. 209.

[36] *Philippi A.* Die Blute der Malerei in Holland (Dresden, 1901). S. 422.

[37] *Bredius A.* Künstler-Inventare... S. 1197–1198.

[38] *Houbraken A.* Grosse Schouburgh... S. 331.

[39] *Goethe J. W.* Blumenmalerei // Goethe Berliner Ausgabe. Bd 20. 1974. S. 611.

[40] Ibid. S. 158.

[41] *Bol L. J.* Holländische Maler des 17. Jahrhunderts... S. 359.

[42] *Виппер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета. С. 314.

[43] *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997. С. 121.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Бартоломеус Брейн Старший. Натюрморт типа «суета сует» на реверсе портрета Иоанны Луизы Тиссиер. 1524. Дерево, масло. 61×51 см. Оттерло, Государственный музей Крёллер—Мюллер.

2. Лудгер том Ринг Младший. Цветочная ваза с фиолетовыми и желтыми ирисами. 1562. Дерево, масло. 63,8×26,6 см. Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия.

Лудгер том Ринг Младший. Цветочная ваза с белыми лилиями и фиолетовыми ирисами. 1562. 63,4×24,6 см. Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия.

3. Питер Артсен. Рыночная сцена. Дерево, масло. 127×85 см. Кёльн, Музей Вальрафа—Рихарца.

4. Питер Артсен. Лавка мясника со сценой бегства в Египет. 1551. Дерево, масло. 115,5×169 см. Роли, США, Музей искусств Северной Каролины.

5. Йоахим Бёккелар. Натюрморт со сценой «Христос в Эммаусе». Дерево, масло. 110×69 см. Гаага, Морицхейс.

6. Якоб де Гейн Младший. Цветы в стеклянной вазе. 1613. Медь, масло. 39,5×28,8 см. Частное собрание.

7. Амбросиус Босхарт Старший. Букет в вазе. 1606. Медь, масло. 35,6×29,3 см. Кливленд, Музей искусств Кливленда.

8. Амбросиус Босхарт Старший. Цветы в стеклянной вазе в оконной нише. Дерево, масло. 64×46 см. Гаага, Морицхейс.

9. Амбросиус Босхарт Старший. Букет цветов. Дерево, масло. 66×51 см. Мюнхен, Старая пинакотека.

10. Амбросиус Босхарт Старший. Цветы в вазе. Дерево, масло. 52,5×36 см. Ульяновск, Областной художественный музей (атрибуция автора).

11. Балтасар ван дер Аст. Корзина с фруктами. Дерево, масло. 14,3×20 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

12. Балтасар ван дер Аст. Корзина с фруктами. Дерево, масло. 20×28 см. Частное собрание.

13. Балтасар ван дер Аст. Цветы и раковины. Дерево, масло. 24×34, 5 см. Лондон, собрание П. К. В. М. Дресманна.

14. Рулант Саверей. Букет в нише. 1603. Медь, масло. 29×19 см. Утрехт, Центральный музей.

15. Рулант Саверей. Цветы в вазе. 1611. Дерево, масло. 25×17. Англия. Частное собрание.

16. Ханс Боллонгиер. Тюльпаны в вазе. 1639. Дерево, масло. 68×54,5 см. Амстердам, Рейксмюсеум.

17. Кристоффел ван ден Берге. Букет в стенной нише. 1617. Медь, масло. 37×29 см. Филадельфия, Музей искусств Филадельфии.

18. Йоханнес Гударт. Маленький букет цветов в китайской вазе. Дерево, масло. 28×22 см. Частное собрание.

19. Флорис ван Дейк. Накрытый стол с сыром и фруктами. Дерево, масло.

82,2×111,2 см. Амстердам, Рейксмюсеум.

20. Клара Петерс. Накрытый стол с сыром, миндальными орехами и кренделями. Дерево, масло. 34,5×49 см. Лондон, Галерея Ричарда Грина.

21. Питер Клас. Суета сует. 1628. Дерево, масло. 24,1×36,9 см. Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен.

22. Питер Клас. Натюрморт с бокалом пива, булочкой и селедкой. 1636. Дерево, масло. 36×49 см. Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена.

23. Питер Клас. Завтрак. Дерево, масло. 40×54 см. Середина 1640-х гг. Воронеж, Областной музей изобразительного искусства. На лезвии ножа около рукоятки монограмма: PC (атрибуция автора).

24. Питер Клас. Натюрморт с рёмером и опрокинутой серебряной таццой. Дерево, масло. 42×59 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

25. Виллем Клас Хеда. Завтрак с ветчиной. 1635. Дерево, масло. 53,4×71,8 см. Вена, частное собрание.

26. Виллем Клас Хеда. Натюрморт. 1651. Дерево, масло. 99×83 см. Вадуц, собрание князя Лихтенштейна.

27. Ян Янс ден Эйл. Натюрморт с оловянным кувшином и опрокинутой серебряной таццой. 1633. Дерево, масло. 91×72 см. Лондон. Частное собрание.

28. Ян Янс ван де Велде. Натюрморт с курительной трубкой, картами и бокалом с пивом. 1653. Холст, масло. 43×40 см. Оксфорд, Музей Ашмолин.

29. Йозеф де Брай. Натюрморт со стихотворением в похвалу селедке. 1656. Дерево, масло. 57×48,5 см. Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров.

30. Виллем Калф. Уголок амбара. Дерево, масло. 21,5×18,5 см. Детройт, Институт искусств Детройта.

31. Абрахам ван Бейерен. Натюрморт с рыбами. Холст, масло. 71,4×92,4 см. Филадельфия, Музей искусств Филадельфии.

32. Ян Давидс де Хем. Натюрморт с книгами. 1628. Дерево, масло. 31,2×40,2 см. Париж, Фонд Кустодия, коллекция Ф.Лугта.

33. Ян Давидс де Хем. Натюрморт с книгами. 1628. Дерево, масло. 36×46 см. Гаага, Морицхейс.

34. Ян Давидс де Хем. Натюрморт с книгами и лютней. Дерево, масло. 26,5×41,5 см. Амстердам, Рейксмюсеум.

35. Лейденский мастер. Натюрморт с книгами. Дерево, масло. 61,3×97,4 см. Мюнхен, Старая пинакотека.

36. Давид Байли. Натюрморт с автопортретом и символами «суеты сует». 1651. Дерево, масло. 89,5×122,5 см. Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал.

37. Хармен Стенвейк. Суета сует. Дерево, масло. 39,2×50,7 см. Лондон, Национальная галерея.

38. Мария ван Остервейк. Аллегория бренности. 1668. Холст, масло. 73×88,5 см. Вена, Музей истории искусств.

39. Ян ван дер Хейден. Суета сует. Дерево, масло. 62,5×50 см. Вена, Академия художеств, Картинная галерея.

40. Питер де Ринг. Натюрморт с музыкальными инструментами. 1650. Холст, масло. 105,6×81,7 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

41. Герард Доу. Глобус, книги и лютня. Дерево, масло. 22,8×30,4 см. Монреаль, Собрание М.Хорнстейн.

42. Самюэл ван Хогстратен. Обманка. Холст, масло. 63×79 см. Карлсруэ, Кунстхалле.

43. Самюэл ван Хогстратен. Дверца шкафчика с туалетными принадлежностями. 1655. Холст, масло. 92,3×72,2 см. Вена, Академия художеств, Картинная галерея.

44. Корнелис Бризе. Натюрморт с письмами. 1656. Холст, масло. 194×250 см. Амстердам, Исторический музей.

45. Ян Давидс де Хем. Натюрморт с наутилусом. 1632. Дерево, масло. 77,5×64,5 см. США, Бирмингем, Институт изобразительных искусств Барбера Бирмингемского университета.

46. Ян Давидс де Хем. Завтрак с ветчиной и фруктами. 1646. Холст, масло. 59,3×92,6 см. Толедо, США, штат Огайо, Музей искусств Толедо.

47. Ян Давидс де Хем. Роскошный натюрморт с попугаем. Холст, масло. 115,5×169,5 см. Вена, Академия художеств, Картинная галерея.

48. Ян Давидс де Хем. Роскошно сервированный стол с двумя попугаями. Холст, масло. 150×116,2 см. Сарасота, США, штат Флорида, Музей искусств Джона и Мэйбл Ринглинг.

49. Ян Давидс де Хем. Цветы в вазе. Холст, масло. 62,5×49 см. Инсбрук, Тирольский музей Фердинандеум.

50. Ян Давидс де Хем. Каменная ниша с вином для причастия в серебряном бокале и парящей над ним в лучах света гостией, окруженная двумя хлебными снопами и фруктами. 1648. Холст, масло. 138×125,5 см. Вена, Музей истории искусств.

51. Абрахам ван Бейерен. Натюрморт с серебряным кувшином для вина, ветчиной и фруктами. Холст, масло. 99,7×82,6 см. Кливленд, Музей искусств Кливленда.

52. Виллем Калф. Натюрморт с омаром и рогом для питья амстердамской стрелковой гильдии св.Себастьяна. Холст, масло. 86,4×102,2 см. Лондон, Национальная галерея.

53. Виллем Калф. Десерт. 1662. Холст, масло. 79,4×67,3 см. Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса.

54. Виллем Калф. Десерт. 1663. Холст, масло. 60,3×50,2 см. Кливленд, Музей искусств Кливленда.

55. Виллем Калф. Натюрморт. Холст, масло. 73,8×65,2 см. Амстердам, Рейксмюсеум.

56. Питер Герритс Рустратен. Натюрморт с чайником, чайными чашками и серебряной вазой. Холст, масло. 35×47,5 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

57. Симон Люттихёйс. Аллегория искусств. 1646. Дерево, масло. 46×64,7 см. США, Собрание Терезы Хейнц и сенатора Джона Хейнца.

58. Мария ван Остервейк. Цветы в украшенной чеканным рельефом вазе. Холст, масло. 62×47,5 см. Гаага, Морицхейс.

59. Абрахам Миньон. Натюрморт. Холст, масло. 92×72,7 см. Кельн, Музей Вальрафа—Рихарца.

60. Абрахам Миньон. Улов, битая белка и птичье гнездо. Холст, масло. 82×100 см. Париж, Лувр.

61. Абрахам Миньон. Натюрморт с фруктами, белкой и щеглом. Холст, масло. 80,5×99,5 см. Кассель, Государственные музеи Касселя, Замок Вильгельмсхоэ.

62. Виллем ван Алст. Завтрак с устрицами. 1679. Холст, масло. 56×45 см. Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров.

63. Виллем ван Алст. Ваза с цветами. 1658. Холст, масло. 57,8×45,7. Лондон, Галерея Ричарда Грина.

64. Виллем ван Алст. Битая дичь и охотничье снаряжение. 1660. Холст, масло. 86,5×68 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея.

65. Виллем ван Алст. Охотничий натюрморт. 1664. Холст, масло. 68×54 см. Стокгольм, Национальный музей.

66. Виллем ван Алст. Охотничий натюрморт. 1668. Холст, масло. 68×54 см. Карлсруэ, Кунстхалле.

67. Отто Марсеус ван Скрик. Уголок леса со змеями и грибами. 1662. Холст, масло. 50,7×68,5 см. Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха.

68. Ян Баптист Веникс. Мертвый лебедь и другая битая дичь. Холст, масло. 154×152 см. Детройт, Институт искусств Детройта.

69. Рембрандт ван Рейн. Натюрморт с мертвыми павлинами. Холст, масло. 145×135,5 см. Амстердам, Рейксмюсеум.

70. Ян Веникс. Мертвый лебедь в парке. 1716. Холст, масло. 173×154 см. Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена.

71. Питер Харменс Верелст. Битая дичь. Дерево, масло. 30×25 см. Саратов, Государственный художественный музей им.А.Н.Радищева. В левом нижнем углу на доске стола полная подпись художника: P.Verelst f. (атрибуция автора).

72. Виллем Фредерик ван Ройен. Фрукты на столе. Холст, масло. 33×33 см. Воронеж, Областной музей изобразительного искусства. Справа на доске стола читается монограмма: WVR, причем буквы W и V даны в соединении (атрибуция автора).

73. Симон Питерс Верелст. Ваза с цветами. Дерево, масло. 26,6×22,8 см. Кливленд, Музей искусств Кливленда.

74. Дирк де Брай. Цветы в стеклянной вазе. 1671. Дерево, масло. 49,1×36,6 см. Лос-Анджелес, Собрание миссис Эдуард Уильям Картер.

75. Дирк де Брай. Натюрморт с цветами. 1674. Дерево, масло. 40,5×35,7 см. Нидерланды, частное собрание.

76. Рахел Рёйсх. Цветы и фрукты. 1714. Холст, масло. 97×132,2 см. Аугсбург, Государственные художественные собрания, Картинная галерея.

77. Рахел Рёйсх. Цветы на засохшем стволе дерева. Холст, масло. 93×74 см. Кассель, Государственные музеи Касселя, Замок Вильгельмсхоэ.

78. Ян ван Хёйсум. Букет цветов. Холст, масло. 80,5×62 см. Амстердам, Исторический музей.

79. Ян ван Хёйсум. Ваза с цветами. Дерево, масло. 80×61 см. Нью-Йорк, собственность French & Company.

80. Адриан Корте. Крыжовник на столе. 1701. Бумага на дереве, масло. 29,7×22,8 см. Кливленд, Музей искусств Кливленда.

УКАЗАТЕЛИ

Художники

Алст, Виллем ван (Aelst, Willem van) 108, 115–118, 120–121, 124–132, 141
Алст, Эверт ван (Aelst, Evert van) 3, 115
Альберти, Херубино (Alberti, Cherubino) 96
Ангел, Филипс (из Мидделбурга) (Angel Philips (von Middelburg)) 49, 54, 86, 140
Антверпенский мастер (Antwerpener Meister) 8
Аппелман, Бартоломеус (Appelman, Bartholomeus) 141
Артсен, Питер (Aertsen, Pieter) 9–10, 51–52
Асстейн, Бартоломеус (Assteyn, Bartholomeus) 27
Аст, Балтасар ван дер (Alst, Balthasar van der) 15, 18–21, 24–25, 88
Аст, Йоханнес (или Ханс) ван дер (Ast, Johannes (oder Hans) van der) 15, 18, 21, 25, 140

Байли, Давид (Bailly, David) 68–70, 142
Барбари, Якопо де (Barbari, Jacopo de) 85
Баутс, Дирк (Bouts, Dirk) 8
Бега, Корнелис Питерс (Bega, Cornelis Pietersz) 54
Бейерен, Абрахам ван (Beyeren, Abraham van) 51, 62–65, 71, 88, 91, 93–94, 97, 127, 141
Берге, Кристоффел ван ден (Berghe, Cristoffel van den) 25–26
Беркхейде, Геррит Адрианс (Berckheyde, Gerrit Adriaensz) 57, 74–76
Беркхейде, Йоб (Berckheyde, Job) 57
Берхем, Николас (Berchem, Nicolaes) 36, 131
Бёккелар, Йоахим (Beuckelaer, Joachim) 9–10, 51–52
Билтиус, Корнелис (Biltius, Cornelis) 86
Билтиус , Якобус (Biltius, Jacobus) 86, 127
Блот, Питер де (Bloot, Pieter de) 54
Блум, Маттеус (Bloem, Matteus) 124
Блумарт, Абрахам (Bloemaert, Abraham) 67
Бол, Фердинанд (Bol, Ferdinand) 121
Боллонгиер, Ханс (Bollongier, Hans) 24–25
Борман, Йоханнес (Borman, Johannes) 106, 108
Бос, Паулус ван ден (Bosch, Paulus van den) 48
Босхарт, Абрахам (Bosshaert, Abraham) 15, 20–21, 24
Босхарт, Амбросиус Младший (Bosshaert, Ambrosius der Jüngere) 15, 20–22
Босхарт, Амбросиус Старший (Bosshaert, Ambrosius der Ältere) 14–18, 20–26, 88, 128, 139–140
Босхарт, Йоханнес (Bosshaert, Johannes) 15, 20–21
Брай, Дирк де (Bray, Dirk de) 125, 129–130
Брай, Йозеф де (Bray, Joseph de) 49–50
Браувер, Адриан (Brouwer, Adriaen) 36
Брейн, Бартоломеус Старший (Bruyn, Bartholomeus der Ältere) 6
Бренберг, Бартоломеус (Breenbergh, Bartholomeus) 56
Брейгел, Ян Старший (Бархатный) (Breugel, Jan der Ältere) 16, 20–21, 140
Бризе, Корнелис (Brize, Cornelis) 82–85
Брил, Паулус (Bril, Paulus) 56
Брук, Элиас ван ден (Broeck, Elias van den) 106, 111
Булема, Мартен, по прозванию Немой (Boelema, Maerten, genannt der Stumme) 44–46
Буше, Франсуа (Bocher, François) 61

Вайан, Валлеран (Vaillant, Wallerant) 82–85

Валкенборх, Лукас ван (Valckenborch, Lucas van) 28
Валскапелле, Якоб ван (Walscapelle, Jacobs van) 106, 111–112
Варен, Жан де (Varennes, Jean des) 95
Вауверман (Вауэрман), Филипс (Wouwermans, Philips) 127
Вейден, Рогир ван дер (Weyden, Rogier van der) 5, 79
Велде, Ян Янс ван де (Velde, Jan Jansz van de) 47–48, 51
Велтхёйзен, Теодорус (Velthuizen, Theodorus) 83
Веникс, Ян Баптист (Weenix, Jan Baptist) 89–90, 121–122, 124–127
Веникс, Ян (Weenix, Jan) 124–125
Веннекол, Якоб (Vennekool, Jacob) 141
Верелст, Питер Харменс (Verelst, Pieter Harmensz) 126–128
Верелст, Симон Питерс (Verelst, Simon Pietersz) 128–129
Верколье, Николас (Verkolje, Nicolaes) 115
Виллартс, Адам (Willaerts, Adam) 65
Виллемс, Якоб (Willemsz, Jacob) 52–53
Вилс, Ян (Wils, Jan) 141
Винантс, Ян (Wynants, Jan) 141
Винне, Винсент Лауренс ван дер (Vinne, Vincent Lourensz van der) 71, 74–75, 77–78
Витте, Эманюэл де (Witte, Emanuel de) 9–10, 103
Витхос, Маттеус (Маттиас) (Withoos, Mattheus (Mattias)) 71–74, 118–120
Вонк, Ян (Vonck, Jan) 126
Волфрат, Даниел (Wolfraedt, Daniel) 141
Восмар, Якоб Ваутерс (Vosmaer, Jacob Woutersz.) 14–15
Вьянен, Кристиан ван (Vianen, Christiaen van) 99–102, 144

Гадди, Таддео (Gaddi, Taddeo) 78, 143
Гейн, Якоб (Жак) де Младший (Gheyn, Jacob (Jacques) de, der Jüngere) 13–14, 67–68, 92, 138
Гейсбрехтс, Франсиск (Gysbrechts Franciscus) 49, 146
Гелдер, Николас ван (Gelder, Nicolaes van) 106–108
Гефестион (Gefestion) 79
Гиллиг, Якоб (Gillig, Jacob) 65
Гиллис, Николас (Gillis, Nicolaes) 30–32, 34–35
Гойен, Ян ван (Goyen, Jan van) 36, 127
Гольбейн, Ганс Младший (Holbein, Hans der Jüngere) 100, 102
Голциус, Хендрик (Goltzius, Hendrick) 13
Госсарт, Ян (Gossaert, Jan) 5–6
Грат, Барент (Graet, Barent) 141
Граув, Хендрик (Graeuw, Hendrick) 73
Гударт, Йоханнес (Goedaert, Johannes) 26–27, 118, 138
Гус, Гуго ван дер (Goes, Hugo van der) 79

Дейк, Флорис ван (Dijck, Floris van) 32–35
Деккер, Абрахам Янс (Decker, Abraham Jansz) 17
Делакруа, Ноэль (Delacroix, Noel) 96
Делфф, Корнелис Якобс (Delff, Cornelis Jacobsz) 52–55
Джотто (Giotto) 78
Домер, Ламберт (Doomer, Lambert) 141
Доу, Герард (Dou, Gerard) 79–80, 105
Дюйнен, Исаак ван (Duynen, Isaäc van) 64–65
Дюлларт, Хейман (Dullaert, Heiman) 83–85
Дюрер, Альбрехт (Dürer, Albrecht) 16
Дюсарт, Корнелис (Dusart, Cornelis) 127

Жерико, Теодор (Gêricault, Théodore) 64, 141

Зевксис (Zeuxis) 11, 78

Калрат, Абрахам ван (Calraet (Kalraet), Abraham van) 27
Калф, Виллем (Kalf, Willem) 51, 54–64, 88, 90–92, 94–105, 120, 141, 144–145
Кампен, Робер (Campin, Robert) 4–5
Кампен, Якоб ван (Campin, Jacob van) 73
Караваджо, Полидоро да (Caravaggio, Polidoro da) 96, 144
Квеборн, Кристиан ван ден (Queborn, Christiaen van den) 141
Квеллинус, Эразмус (Quellinus, Erasmus) 83
Кейп, Алберт (Cuyp, Aelbert) 27, 64–65, 132
Кейп, Якоб Герритс (Cuyp, Jacob Gerritsz) 9, 27
Кик, Корнелис (Kick, Cornelis) 106, 108, 110–111
Клас, Антони I (Claesz, Anthony I) 23–24
Клас, Антони II Claesz, Anthony II) 23–24
Клас, Питер (Claesz, Pieter) 34 , 36–44, 47–51, 89, 96, 100, 144
Клаув, Жак де (Claew, Jacques de) 70–72
Клеве, Йос ван (Cleve, Joos van) 79

Коген, Лендерт ван дер (Cooghen, Leendert van der) 75
Кодде, Питер (Codde, Pieter) 36
Колиер, Эдварт (Collier (Kollier), Edwaert) 71, 76–77, 81–83
Колларт, Адриан (Collaert, Adriaen) 15
Конинк, Филипс (Koninck, Philips) 25, 56, 83
Корнелис, Барент (Cornelisz, Barent) 56
Корнелис Харлемский, Корнелис (Cornelisz von Haarlem, Cornelis) 53
Корте, Адриан (Coorte, Adriaen) 134–135
Кристус, Петрус (Christus, Petrus) 5
Кутс, Рулоф (Koets, Roelof) 34–35

Лар, Питер ван (Laer, Pieter van) 11
Ларесс, Герард де (Lairesse, Gerard de) 102, 141, 145
Лейденский мастер I (Leidener Meister) 68
Лейденский мастер II (Leidener Meister) 68
Лелиенберг, Корнелис (Lelienberg, Cornelis) 126
Леманс, Антони (Leemans, Anthony) 85–86
Леманс, Йоханнес (Leemans, Johannes) 85–86
Ливенс, Ян (Lievensz, Jan) 141
Лоррен, Клод (Lorrain, Claude) 65
Луст, Абрахам де (Lust, Abraham de) 128
Люттихёйс, Исаак (Luttihuys, Isaak) 109
Люттихёйс, Симон (Luttihuys, Simon) 56, 106, 108–110, 145

Майор, Изак (Major, Issak) 22
Маркиз, Панталеон де (Marquis Pantaléon de) 79
Маррелл, Якоб (Marrell, Jacob) 113
Мастер женских полуфигур 79
Мейбург, Бартоломеус (Meyburg, Bartholomeus) 87
Мемлинг, Ганс (Memling, Hans) 5, 79
Мер, Барент ван дер (Meer, Barent van der) 102, 104
Миньон, Абрахам (Mignon, Abraham) 112–114, 127
Монограммист AL (Monogrammist AL) 85
Монограммист (Monogrammist NHS) 139
Мортел, Ян (Mortel, Jan) 106

Найвё, Маттейс (Naiveu, Matthijs) 106
Неизвестный нидерландский мастер (Niederländisch, Anonym) 5
Неизвестный нидерландский мастер (Niederländisch, Anonym) 6
Неизвестный нидерландский мастер (Niederländisch, Anonym) 9
Неизвестный нидерландский мастер (Niederländisch, Anonym) 10
Неллиус, Мартинус (Nellius, Martinus) 106, 108
Норт, Питер ван (Noort, Pieter van) 61–62

Ормеа, Виллем (Ormea, Willem) 65
Остаде, Адриан ван (Ostade Adrian van) 36, 127
Остервейк, Мария ван (Oosterwijk, Maria van) 71, 75–76, 112, 115–116

Парразий (Parrhasios) 11, 78
Пейнакер, Адам (Pynacker, Adam) 141
Пеллекум, Маттеус ван (Pellecum Mattheus van) 141
Петерс, Клара (Peeters, Clara) 33–34, 40
Пирсон, Кристоффел (Pierson, Christoffel) 40, 44, 86–87
Порселлис, Ян (Porcellis, Jan) 36, 56
Пот, Хендрик Герритс (Pot, Hendrick Gerritsz.) 58
Поттер, Паулус (Potter, Paulus) 69
Поттер, Питер Симонс (Potter, Pieter Simonsz) 69
Пул, Эгберт ван дер (Poel, Egbert van der) 54
Пуленбург, Корнелис ван (Poelenburgh, Cornelis van) 40
Пюттер, Питер де (Putter, Pieter de) 61–63, 141

Рейк, Питер Корнелис ван (Ryck, Pieter Cornelisz van) 52–54
Рейкхалс, Франсуа (Rijkhals, François) 54–55, 58–59, 88, 90, 92–94, 140
Рембрандт, Харменс ван Рейн (Rembrandt, Harmensz van Rijn) 3, 79–80, 83–84, 121, 132, 134, 138, 146
Рёйсдал, Саломон ван (Ruisdale, Salomon van) 36, 127, 146
Рёйсдал, Якоб Исаакс ван (Ruisdael, Jacob Isaäcsz. van) 36, 56, 133, 141
Рёйсх (Рёйс), Рахел (Ruysch, Rachel) 120, 130–132
Ринг, Лудгер том Младший (Ring, Ludger tom der Jüngere) 6–7, 136
Ринг, Питер де (Ring, Pieter de) 71, 76–77, 90, 106–107
Ройен, Виллем Фредерик ван (Royen, Willem Frederick van) 125, 129, 146
Ройестейн, Ян Якобс ван (Royesteyn, Jan Jacobsz van) 38, 100, 144

Роза, Сальватор (Rosa, Salvator) 73
Ромерсвале, Маринус ван (Romerswaele, Marinus van) 79
Ротиус, Якоб (Rotius, Jacob) 112–113
Ротиус, Ян Албертс (Rotius, Jan Albertsz) 112
Рогман, Руландт (Roghman, Roelandt) 141
Рупел, Конрат (Roepel, Conraet) 16
Рустратен, Питер Герритс ван (Roestraten, Pieter Gerritsz van) 104–105

Саверей, Жак (Savery, Jaques) 22
Саверей, Рулант (Savery, Roelant) 22–23, 25
Саверей, Якоб (Savery, Jacob) 22
Саделер, Гиллис (Sadeler, Gillis) 22
Салмерен, Хендрик ван (Salmeren, Hendrick van) 141
Санредам, Ян Питерс (Saenredam, Jan Pietersz) 67
Сафтлевен, Герман (Saftleven, Herman) 54
Сафтлевен, Корнелис (Saftleven, Cornelis) 54
Свертс, Йеронимус (Sweerts, Jeronimus) 15, 23–24
Сегерс, Даниел (Seghers, Daniel) 11, 78
Скрик, Отто Марсеус ван (Schrieck, Otto Marseus van) 73, 118–120, 122, 141
Снейдерс, Франс (Snyders, Frans) 122
Сорг, Хендрик Мартенс (Sorgh, Hendrick Maertensz) 54
Спелт, Адриан ван дер (Spelt, Adriaen van der) 71
Стен, Ян (Steen, Jan) 132
Стенвейк, Питер (Steenwijck, Pieter) 69–70
Стенвейк, Хармен (Steenwijck, Harmen) 69
Стрек, Хендрик ван (Streeck, Hendrick van) 102–103
Стрек, Юриан ван (Streeck, Juriaen van) 71–72, 102–104
Стрип, Кристиан Янс (Striep, Christiaen Jansz) 102, 104, 120
Сусенир, Абрахам (Susenier, Abraham) 76, 88, 94
Схайенборг, Питер ван (Schaeyenborgh, Pieter van) 61–62
Схалкен, Готфрид (Schalcken, Gotfried) 54
Схотанус, Петрус (Schotanus, Petrus) 71
Схотен, Флорис Герритс ван (Schooten, Floris Gerritsz van) 31–32, 52–54
Схор, Абрахам ван дер (Schoor, Abraham van der) 70

Тенирс, Давид Младший (Teniers, David der Jüngere) 7, 122
Тёниссен, Корнелис (Teunissen, Cornelis) 28
Тициан (Tiziano) 57
Торрентиус, Йоханнес (Torrentius, Johannes) 142
Трек, Ян Янс (Treck, Jan Jansz) 45–47, 109

Феникс (Feenix) 90
Фергюсон, Виллем Гау (Ferguson, Willem Gau) 126–127
Флёгелс, Николас (Vlegels, Nicolas) 56
Флёгелс, Филипп (Vlegels, Philippe) 55–56
Форненбург, Ян Баптист ван (Fornenburgh, Jan Baptist van) 14–15, 138
Фромантью, Хендрик де (Fromantiou, Hendrick de) 126–128, 129–130

Хаген, Хармен (Haagen, Harmen) 56
Халс, Франс (Hals, Frans) 36, 74, 104
Халс, Франс Младший (Hals, Frans der Jüngere) 55
Хеда, Виллем Клас (Heda, Willem Claesz) 36, 41–47, 51, 89, 96
Хеда, Геррит Виллемс (Heda, Gerrit Willemsz) 44–45, 47
Хейден, Ян ван дер (Heyden, Jan van der) 4, 11, 71, 76
Хелст, Бартоломеус ван дер (Helst, Bartholomeus van der) 10, 56
Хем, Давид Давидс де (Heem, David Davidsz de) 145
Хем, Корнелис де (Heem, Cornelis de) 106, 108, 110
Хем, Ян Давидс де (Heem, Jan Davidsz de) 11, 27, 61–63, 68, 70, 75–78, 88–92, 106–113, 116–117
Хённекейн, Паулус (Hennekyn, Paulus) 56
Хёйсум, Юстус ван (Huysum, Justus van) 128, 131
Хёйсум, Ян ван (Huysum, Jan van) 128, 131–135
Хёс, Абрахам де (Heusch, Abraham de) 120
Хоббема, Мейндерт (Hobbema, Meindert) 56, 128
Хогстратен, Самюэл ван (Hoogstraten, Samuel van) 3, 11, 78, 80–82, 136
Хондекутер, Гейсберт де (Hondecoeter, Gijsbert d') 121
Хондекутер, Мелхиор де (Hondecoeter, Melchior d') 103, 121–127, 141, 146
Хувен, Виллем ван дер (Hoeven, Willem van der) 103
Хуфнагел, Георг (Hoefnagel, Georg) 7–8
Хуфнагел, Якоб (Hoefnagel, Jacob) 8

Эвердинген, Алларт ван (Everdingen, Allart van) 56
Эйк, Ян ван (Eyck, Jan van) 79
Эйл, Ян Янс ден (Uyl, Jan Jansz den) 45–48, 51
Элаут, Франхойс (Elout, Franchoys) 43–45
Эссен, Ханс ван (Essen, Hans van) 34

Якобс, Губертус (Jacobsz, Hubertus) 52

Музеи и другие общественные собрания

Алкмар, Муниципальный музей 62,
Амерсфорт, Музей Флехите 19
Амстердам, Исторический музей 28, 82, 100, 122, 132
Амстердам, Музей Виллет Холтхёйсен 137
Амстердам, Рейксмюсеум 9, 13, 17, 19, 25, 32, 36–37, 39–44, 47–48, 52–53, 62, 64, 68–70, 82, 85, 88, 91, 93–94, 99, 101, 106–108, 112–113, 117, 119, 121–123, 126, 130, 132, 137, 142, 144
Амстердам, Фонд Питера и Нелли де Бур 15, 23, 30, 35, 38, 40, 43–44, 47, 70–71, 94
Амьен, Музей Пикардии 61, 101
Антверпен, Королевский музей изящных искусств 31, 107, 116, 122, 131
Антверпен, Музей Майера ван ден Берга 34, 43, 45, 117
Арнем, провинция Гелдерланд в Нидерландах, Муниципальный музей 112
Архангельское, Музей-усадьба 89, 108
Аугсбург, Государственные художественные собрания, Картинная галерея 126, 130
Ахен, Музей Зуермондта-Людвига 50, 60, 68, 70, 88, 143
Ашаффенбург, ФРГ, земля Бавария, Картинная галерея 96–97

Баден-Баден, Муниципальный музей 86
Бамберг, Государственная галерея в Новой резиденции 40
Берлин, Государственные музеи, Фонд прусского культурного наследия, Античное собрание 79
Берлин, Государственные музеи, Фонд прусского культурного наследия, Кабинет гравюр 8
Берлин, Государственные музеи, Фонд прусского культурного наследия, Картинная галерея 18–19, 37, 39–41, 44–45, 65, 77, 79, 89, 91–93, 97, 101, 105, 107–109, 112, 116–117, 119, 122, 125–127
Берлин, Государственные музеи, Фонд прусского культурного наследия, Музей прикладного искусства 85
Берлин, Музей кайзера Фридриха 7, 69, 92, 100
Берлин, Фонд прусских дворцов и парков, Берлин-Бранденбург, Дворец Шарлоттенбург 128–129
Берлин, Фонд прусских дворцов и парков, Берлин-Бранденбург, Охотничий замок Грюневальд 119, 125
Бирмингем, Институт изобразительных искусств Барбера Бирмингемского Университета 89
Бостон, Музей изобразительных искусств 45, 128
Братислава, Словацкая национальная галерея 9
Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха 53, 119, 122, 125, 128
Брюссель, Королевская библиотека 8
Брюссель, Королевский музей изящных искусств 40, 45, 74, 91, 106, 108, 113, 123, 127
Будапешт, Музей изобразительных искусств 39, 47–48, 64, 76, 92, 122, 132
Бухарест, Национальный музей искусств Румынии 54

Вадуц, Собрание князя Лихтенштейна 18, 23, 43, 90
Варшава, Национальный музей 22, 43–44, 49, 54, 63, 89, 132
Вашингтон, Национальная галерея искусств 91, 100, 117
Веймар, Государственные художественные собрания, Дворец-музей 100–101, 126
Вена, Академия художеств, Картинная галерея 76, 82, 86, 90, 94, 112, 122
Вена, Альбертина 8
Вена, Музей истории искусств 9, 15–16, 22, 38, 42, 63, 75, 91, 93, 104, 106, 108, 122, 125, 130, 132

Вильнюс, Художественный музей Литовской Республики, Картинная галерея 122
Воронеж, Областной музей изобразительного искусства 40–41, 49–50, 129, 140, 147
Вустер, США, штат Массачусетс, Художественный музей Вустера 44

Гаага, Исторический музей 13–14, 86
Гаага, Королевская библиотека 33, 68
Гаага, Морицхейс 9, 13, 17–19, 27, 38–39, 41, 44, 68, 70, 76–77, 88, 91, 94, 99, 101–102, 106, 112, 117, 119, 123, 125, 130, 132
Гаага, Музей Бредиуса 41, 48, 62, 77, 104, 129
Гаага, Служба государственных разрозненных художественных собраний в Нидерландах 9, 19, 61, 101
Гавана, Национальный музей Кубы 44, 140
Гамбург, Кунстхалле 31, 42, 104, 106, 110, 119–120
Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония, Картинная галерея 19, 100, 119
Гданьск, Центральный Морской музей 79
Гейдельберг, Музей курпфальца 134
Гент, Музей изящных искусств 42, 106, 108, 110, 127, 130
Гётеборг, Художественный музей 60, 63, 116
Глазго, Охотничья художественная галерея, Университет 85
Глазго, Художественная галерея и Музей 116, 121
Гота, Дворец-музей 50, 76, 85, 89
Гренобль, Муниципальный музей 129
Гронинген, Музей Гронингена 99

Дармштадт, Музей земли Гессен 130
Дессау, Анхальтская картинная галерея 19
Детройт, США, штат Мичиган, Институт искусств Детройта 60, 100, 121, 125
Дордрехт, Музей Дордрехта 9, 64, 70
Дордрехт, Музей Симона ван Гейна 108
Дрезден, Государственные художественные собрания, Кабинет гравюр 14
Дрезден, Государственные художественные собрания, Картинная галерея старых мастеров 19, 25, 34, 41, 50, 54, 60, 79–80, 83, 86, 89–91, 106–107, 112–114, 116–117, 119–123, 126–127, 130
Дублин, Национальная галерея Ирландии 91
Дюссельдорф, Академия художеств 58–59
Дюссельдорф, Картинная галерея 40

Индианаполис, США, штат Индиана, Музей искусств Индианаполиса 101
Инсбрук, Тирольский музей Фердинандеум 91

Карлсруэ, Кунстхалле 34, 42, 55, 58, 62, 90–91, 99, 101, 106, 110, 112, 117–118, 122, 125, 143
Кассель, Государственные музеи Касселя, Замок Вильгельмсхоэ 114, 120, 130
Кассель, Государственные музеи Касселя, Картинная галерея 16, 39, 113, 122, 128
Кейптаун, Старая ратуша 93
Кембридж, Музей Фицуильяма 53, 117, 119, 130, 134
Кёльн, Музей Вальрафа—Рихарца 9, 85–86, 96–97, 113, 130, 143–144
Киев, Музей западного и восточного искусства 65, 125
Кишинев, Государственный художественный музей Республики Молдова 107, 145
Кливленд, США, штат Огайо, Музей искусств Кливленда 15, 93, 101–102, 128–129, 134, 137
Копенгаген, Государственный музей искусств 17–19, 22, 45, 63, 73, 86, 101–102, 112, 116–117, 119–121, 126–127, 129, 145
Копенгаген, Дворец Фреденсборг 86
Краков, Национальный музей 54
Кромержиж, Чехия, Южно-Моравская область, Муниципальный музей 81, 143
Курск, Областная картинная галерея им. А. А. Дейнеки 107

Лейден, Муниципальный музей Де Лакенхал 43, 62, 68–69, 77, 82, 89, 103, 107, 132, 142
Лейпциг, Музей изобразительных искусств 53, 60, 69, 87, 89, 93, 102, 106–107, 124–125, 130–132
Ле-Ман, Франция, департамент Сарта, Музей Тессе 94–95
Леуварден, провинция Фрисландия в Нидерландах, Фризский музей 131
Лилль, Музей Лилля 8, 126, 130
Лион, Дворец Сен-Пьер 91
Лион, Муниципальный музей 112
Лиссабон, Национальный музей старого искусства 54
Лондон, Британский музей 6
Лондон, Коллекция Уоллас, Хертфорд Хаус 91, 107, 122, 125, 132

Лондон, Королевская Академия художеств 16
Лондон, Королевская резиденция Хэмптон-Корт 112
Лондон, Музей Виктории и Альберта 22, 111
Лондон, Национальная галерея 40, 47, 69, 100, 112, 121–122, 130–132
Лос-Анджелес, Музей искусств Каунти 125
Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти 16–17, 25, 96, 132
Львов, Картинная галерея 47–48

Маастрихт, Боннефатенмюсеум 127
Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса 5, 16, 38–39, 42, 91, 100–101, 117
Мадрид, Прадо 33–34, 69, 91
Манчестер, Городская художественная галерея 31
Мельбурн, Национальная галерея Виктории 99, 101, 130
Мидделбург, Ратуша 26, 86
Милан, Картинная галерея Амброзиана 21
Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 9, 11, 39, 42, 62–63, 72–74, 89, 100, 103, 106, 108, 116–117, 126, 136, 140, 142, 145
Мюльхаузен, ФРГ, земля Тюрингия, Музеи Мюльхаузена, Галерея 131
Мюнстер, Музей искусства и истории культуры земли Вестфалия 6–7, 14, 38, 63, 86, 100
Мюнхен, Резиденция, Сокровищница 100
Мюнхен, Старая пинакотека 17, 41–42, 44, 65, 68, 85, 93, 104, 106, 117, 122, 125–126, 128, 130, 132

Неаполь, Музей и Национальная галерея Каподимонте 9
Новосибирск, Областная картинная галерея 46
Ноттингем, Замок-музей и Картинная галерея 119
Нюрнберг, Германский национальный музей 38
Нью-Йорк, Историческое общество 107
Нью-Йорк, Музей искусств Метрополитен 4, 38, 60, 67, 77, 80, 99–100
Нью-Хейвен, США, штат Коннектикут, Картинная галерея Иельского университета 68

Одесса, Музей западного и восточного искусства 106, 126
Оксфорд, Музей Ашмолин 8, 19, 34, 48, 53, 63, 88 -89, 93–94, 104, 108–110, 113, 117, 120, 126, 128–129, 134
Орлеан, Музей истории и археологии Орлеана 15
Оттерло, Государственный музей Крёллер—Мюллер 6, 20, 47, 69, 83–84

Павловск, Музей художественного убранства русских дворцов XVIII–XIX вв. 40
Париж, Лувр 5, 17, 19, 39, 42, 61, 74–75, 80, 82, 90, 96, 113, 117, 119, 121, 127, 131–132, 134
Париж, Фонд Кустодия, Собрание Ф. Лугта 21, 88
Полтава, Государственный художественный музей 33, 139
Поммерсфельден, ФРГ, земля Бавария, Замок Вайсенштайн графа фон Шёнборна, Галерея 70, 129
Портленд, США, штат Орегон, Художественный музей Портленда 99
Прага, Картинная галерея Пражского града 22, 80–81
Прага, Национальная галерея 17–18, 30, 39, 46–49, 62–64, 91, 102, 109, 113, 120, 126, 130, 140
Провен, Франция, Муниципальный музей 13
Пушкин, Екатерининский дворец-музей 84, 89, 104

Реймс, Музей изящных искусств 129
Рига, Государственный музей зарубежного искусства Латвийской Республики 58
Рион, Франция, Музей города 74–75
Рихнов-над-Кнежноу, Чехия, Картинная галерея 122
Роли, США, Музей искусств Северной Каролины 9, 18–19
Росток, Муниципальный музей 120, 130
Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена 8–9, 19–20, 34, 39, 41–42, 46, 48, 58, 60, 64, 89, 91, 93, 99, 103, 105, 106, 108, 113, 119, 125

Санкт-Петербург, Государственный музей истории религии 76
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж 6, 9–10, 19, 22, 38–44, 47–50, 53–55, 60–65, 79, 85, 89–95, 100, 103–104, 106, 110, 113, 116–117, 119–127, 131–134, 136, 143–145

Сарасота, США, штат Флорида, Музей искусств Джона и Мэйбл Ринглинг 91
Саратов, Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева 119, 127
Севастополь, Художественный музей 53, 62
Сент-Луис, США, штат Миссури, Художественный музей Сент-Луиса 60
Смоленск, Государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей-заповедник 20, 109, 145
Стокгольм, Королевский дворец 90–91
Стокгольм, Музей Халльвюл, 17, 43, 108
Стокгольм, Национальный музей 9–10, 17, 19–21, 24–25, 63–64, 106, 117, 129
Страсбург, Музей изящных искусств 53, 99–101

Тверь, Областная картинная галерея 53
Тегеран, Археологический музей 99
Толедо, США, штат Огайо, Музей искусств Толедо 38, 90, 100

Ульяновск, Областной художественный музей 16–17, 54
Уппсала, Картинная галерея Университета 9
Урбино, Палаццо Дукале 7
Утрехт, Центральный музей Утрехта 22–23, 65, 90

Филадельфия, Музей искусств Филадельфии 25, 42–43, 63–64, 99, 126
Флоренция, Палаццо Питти 117, 132
Флоренция, Уффици 79, 130
Франкфурт-на-Майне, Исторический музей 17, 93
Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт 96, 107, 112, 144

Хальмстад, Швеция, Галерея Халланд 42, 53, 62–65
Харлем, Городской архив 74
Харлем, госпиталь Св. Елизаветы 85
Харлем, Музей Франса Халса 25, 31–32, 38–43, 48, 53, 62, 63, 74 , 87, 142
Хартфорд, США, штат Коннектикут, Атенеум Уордсуорта 45–46, 80
Харьков, Художественный музей 31–32, 113, 119, 139
Хейно, провинция Оверейсел в Нидерландах, Фонд Ханнема—де Стейрса 59–60, 63, 102
Хельсинки, Музей города 45
Хьюстон, США, штат Техас, Музей изящных искусств 42
Хэмптон-Корт, королевская резиденция в пригороде Лондона 112

Цюрих, Кунстхауз, Фонд Ружицки 102
Цюрих, Фонд собрания Е. Г. Бюрле 101

Чикаго, Художественный институт Чикаго 36, 71

Шверин, Государственный музей 23, 39, 42–43, 60, 91, 102–104, 106, 108, 119, 121–123, 125, 127, 130–132
Штуттгарт, Государственная галерея 89

Эпиналь, Франция, Музей департамента Вогезы 61

Коллекционеры

Алферов, А. Н. 139
Арденне, Г. В. ван 62

Беккер 16–17, 21, 41–42, 93
Беннет, Ассхетон 101
Бентинк-Тиссен, баронесса 91
Берг, Сидней Ян ван ден 18, 130
Бергстейн, К. 90, 125
Блок, Иосиф 99
Богарде, Питер ван ден 145
Борромео, Федерико, кардинал 16
Босхарт, А. А. 21
Бохемен, Н. ван 33
Брамс 88
Бринкман, В. 25
Брук, лорд 97
Брындза-Нацкий, Л. 39
Бур, Р. Г. де 46–47
Буто, Ф. К. 69

Вал Репелар, Й. П. Х. ван де 111
Валкенбург, М. Ван 34
Вассеур, Э. 73
Верт ван де Симмерен, Х. Й. ван 134

Вестерманн, М. К. 33
Ветзлар, Х. 15, 17–19, 32–33, 40, 48, 59–61, 99, 101, 106, 110, 126
Видеркер, Артур 95
Вильгельм III Оранский, статхаудер Голландии и король Англии 75, 123, 142
Волкс, Симон де 97, 144
Втенбогарт, Йоханнес 14

Гелдер, Й. Х. Смидт ван 101
Генрих VIII, король Англии 102, 144
Гольдшмидт, Х. 35
Госхалк 49

Даув 83
Дауси, Лауренс Моритс 56
Деларов, П. 49
Дель Монте 42
Джонсон Г. Дж. 142
Дресманн, В. Й. Р. 42
Дресманн, П. К. В. М. 20

Елизавета, английская королева 58

Жирарде, Г. 60

Зомер, Ян Питерс 57

Кан, Гилберт 25
Карлсон, Д. 31
Картер, Эдуард Уильям, миссис 130, 132
Кассирер, Паул 36
Кате, Х. Е. тен 48
Катз, Д. 38, 43
Кашаб 55
Кён 18
Кларже, Корнелис де Монтиньи де 32, 68
Конов 48–49
Кэй, А. 93

Лаверже, Ян 18, 140
Ламонт, П. 130
Леман, Роберт 5
Леопольд Вильгельм, австрийский эрцгерцог 7, 136
Леопольд X, император Священной Римской империи 75, 83
Лоренцелли, Пьетро 45
Лугт, Ф. 119
Людовик XIV, французский король 75, 95
Людовик XVI, французский король 61

Маргарита, наместница Нидерландов 85
Медичи, кардинал 73
Мерлос, Иоганн Якоб 86
Монтефельтро, Федериго да, герцог Урбино 7, 80
Мор де, бургомистр Амстердама 119

Нарден, Ян Арентс ван 22
Нейрод Ш. 20
Нортман П. 15

Олесен, Нильс 46
Орлов-Давыдов, Алексей 145
Ос, Хендрик ван 13

Палмер, Эрик 119
Перман, Эйнар 17, 116
Полак-Шварц, С. Е. П. 22
Поливанов 140
Пфальцский, Иоганн Вильгельм, курфюрст 124, 144

Ределе, Й. М. 34
Рейнманн, А. 89
Ренье 67
Розет, Якоб 67
Ротшильд, Альфонс фон 7
Рудольф II, император Священной Римской империи 8, 13, 22
Рюсселл, Виллем М. Й. 15, 30, 32

Салфелд, К. 60
Сандегрен, Х. В. 69
Семенов-Тян-Шанский, П. П. 85
Смит, Роберт Х. 130
Собесский Ян, король Польши 75, 142
Старинг А. 27
Стоккхаузен 35
Схап 21
Схнейдер, Х. 39

Тёйнцинг 15
Тиссен-Борнемиса, барон 136, 145

Уолпол 132

Фаербер, Христиан 39
Фердинанд II Медичи, великий герцог Тосканский 115, 118
Фердинанд III, император Священной Римской империи 80–81

Хейнц Джон, сенатор 109
Хеллеманс, Корнелис 57
Херциг 122
Хес 39

Хог, К. Й. Х. 26, 64
Хорстейн, М. 80
Хульмарк, Давид 38
Шён 33
Шикманн, Х. 98
Штедель, Иоганн Фридрих 96
Экман 55

Антиквариаты и аукционы

Амстердам

Антиквариат Питера де Бура 112
Антиквариат Я. Гаудстиккера 5, 45–46, 74–76, 109, 112
Антиквариат братьев Дау 20, 39, 44, 48, 109
Антиквариат Денейс 21
Антиквариат Ван Димена 25, 31, 59–60
Антиквариат А. ван дер Мера 35
Антиквариат Б. Хаутхаккера 109
Антиквариат Д. А. Хогендейка 19, 24, 31, 96

Берлин

Антиквариат П. Граупе 22
Аукцион Гумпрехта 109
Ауцион Лепке 47
Аукцион Х. К. Л. Хильдебрандта 265
Галерея Шефера 24

Брюссель

Галерея Леже 83

Вена

Галерея Лихтенштейн 42, 46

Гаага

Антиквариат Ханса М. Крамера 21, 122
Антиквариат С. Нейстада 15, 26, 70, 126

Дюссельдорф

Галерея Ханса Бамманна 21, 110
Галерея Юлиуса Штерна 30

Золинген

Галерея Мюлленмайстера 20, 126

Лондон

Антиквариат Альфреда Брода 60
Антиквариат Коулней 125
Аукцион Кристи 24
Аукцион Сотби 132
Аукцион Фостера 14
Галерея Ричарда Грина 33, 117
Галерея Юджина Слаттера 19–20, 25, 27, 43
Галерея Юлиуса Х. Уицнера 111–113

Люцерн

Аукцион Фишера 102

Мюнхен

Аукцион Шайдвиммера 93
Аукцион Шубарта 88
Галерея Юлиуса Бёлера 38

Нью-Йорк

Антиквариат К. Лилиенфельда 100

Париж

Аукцион Ш. Зедельмейера 47
Галерея К. Бенедикта 15, 60–61, 93
Галерея Ж. О. Легенхёка 26, 130
Галерея Ги Стена 27
Галерея Ж. Эрбрана 18

Стокгольм

Антиквариат Х. Буковского 27

Франкфурт-на-Майне

Антиквариат Хельбига 22

Цюрих

Галерея Давида Х. Кётсера 14, 90, 130

Адвьель, В. 138, 140
Ампзинг, Самюэл 32, 43
Анакреонт 69
Аристотель 19

Барашков, Е. В. 145
Барле, Каспар ван 32
Белостоцкий, Ян 49, 140
Бенуа, Александр 123, 146
Бергер, А. 7, 136
Бергстрём, Ингвар 34, 58–59, 73, 80, 140–143, 145
Боде, Вильгельм фон 3, 55, 136, 144,
Бол, Лауренс Й. 16, 18, 34, 44, 52, 113, 134, 138–140, 146–147
Бомбе, Вальтер 143
Бострём, Челль 7, 136
Бредеро, Гербранд Адрианс 70
Бредиус, Абрахам 45, 47, 49, 55, 62–63, 69, 109–111, 136, 138–142, 145–147
Бруно, Хендрик 56, 141
Бур, Питер де 45, 140

Валентинер, В. Р. 142
Валицкий, Михаил 49, 140
Варнекс, Б. В. 143
Вестербан, Якоб 50, 52, 70, 140
Вет, Г. Х. 146
Вилденштайн, Г. 144
Виллиген А. ван дер 36, 43, 74, 139, 140, 142
Виппер, Б. Р. 36, 61, 66, 88, 102, 120–121, 134, 139, 141–147
Витковский Е. 137, 139, 142–144
Витте, Ян де 4
Вондел, Йост ван ден 78, 82, 117, 143, 146
Вурцбах, А.фон 45, 140, 144–146
Вьянен, Адам ван 99–100, 144

Галилей 4
Гаммельбо 143
Гегель 78, 143
Гелдер, Х. Э. ван 14, 55, 138, 141
Гелдер, Я. Г. ван 6–7, 136
Гераклит 67
Гёте, Иоганн Вольфганг 96, 133, 144, 147
Гораций 70, 143
Гризебах, Л. 55, 96, 141, 144
Гримм, Клаус 137–138
Гроций, Гуго 38
Гударт, Йоханнес 26–27, 118, 139

Давид, царь 76
Данилова, И. Е. 140, 143
Декарт, Рене 4, 32
Демокрит 67, 73
Дуссьо, Л. 141
Дюлларт, Хейман 83–84, 143

Екклесиаст, проповедник 66, 68, 72, 77

Зандрарт, Иоахим фон 3, 136
Звездина, Ю. Н. 134, 138, 147
Зесен, Филипс фон 57, 141
Зумтор, П. 139

Иеремия, пророк 10
Иероним, святой 5–6
Иоанн Богослов 76
Иоанн, евангелист 72, 137
Иов, праведник 66–67, 69–70, 76
Исайя, пророк 14, 66

Кампхёйзен, Дирк Рафаэлс 71, 84
Катс, Якоб 10, 12, 18, 28, 37–38, 67, 93, 137–138
Клузий, Карел 12–13, 16
Коперник, Николай 4
Кореевы, сыны 73, 114
Кривелли, Г. 138
Кузнецов, Ю. И. 47, 140
Куртс Мейер, Х. ван 137

Ларесс, Герард де 102, 141, 145
Левин, Теодор 141
Летучий, В. 146
Либман, М. Я. 20
Линник, И. В. 20, 139
Лука, евангелист 8–9, 137
Лукан, Марк Анней 68, 142
Лунева, М. И. 140, 147
Лунен, Й. Ван 139
Луттервелт, Р. ван 55, 141

Мазероль, Ф. 144
Майер-Мейншштел, А. 127, 143
Максимова, Т. 145
Мандер, Карел ван 13, 23, 51–53, 67, 138, 140, 142
Маркс, Харальд 143
Маркиш, С. 142
Матвей, евангелист 19, 132

Махо О. Г. 143
Мерлос, Иоганн Якоб 144
Минорский, В. М. 138
Монкони де 118, 146
Морери, Луи 144
Мочалов, Л. В. 143
Мюлленмайстер, Курт Й. 146

Нуньес, Мигель Луис 140

Парацельс 7, 136
Парин, А. 139
Пелтцер, А. Р. 136
Пепис, Самюэл 129
Плиний 78, 143

Ретгерен Алтена, Й. К. ван 14, 138
Резникова, Е. А. 140, 147
Ригол, Хорхе 139
Рипа, Цезаре 70, 142
Роттердамский, Эразм 66–67, 142

Савинская, Л. Ю. 108, 145
Садков, В. А. 109–110, 145
Сак, Л. Н. 139
Сартр, Пьер 28, 51
Свammердам 4
Свертс, Мария (в девичестве Босхарт) 20, 24
Сегал, С. 137
Серр, Оливье де 12
Софокл 72
Соломон, царь 76
Спиноза, Барух 4
Стевин, З. 4
Стехов, В. 146

Тарасов Ю. А. 136–141, 143, 146
Толнаи, Шарль 78, 143
Топоров, В. 142–143
Тургенев, И. С. 136
Турчин, В. С. 142

Фабрикант М. И. 138
Фехнер Е. Ю. 85, 89–90, 136, 143–144
Филатов, Семен 142
Филиппи, Адольф 131, 147
Флёгелс, Н. 57
Фоккенброх, Виллем Годсхалк ван 38, 76–77
Франкен, А. В. 29, 139
Фредерикс, Я. В 144

Хайдарова, М. А. 140, 147
Хальмейер, Марина 137
Хак, Боб 143
Хаубракен, Арнольд 15, 22, 27, 36, 40, 53, 55, 57–58, 69, 72–75, 79–80, 83–87, 94, 103–105, 110–113, 115–116, 118–122, 127, 131–132, 138–147
Хёйгенс, Константин 32, 56
Хёйгенс, Кристиан 4, 32
Хогстратен, Самюэл ван 3, 11, 78, 80–82, 136–137, 143

Шип, Яромир 140
Школяренко, Е. К. 139
Шнейдер, Норберт 137
Шютц, Карл 136

Щербачева М. И. 89–90, 113, 138, 142, 144, 146

Эрдманн, Курт 99, 144

Янсен, Гвидо М. К. 137

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ... 3

Глава I. **Ранний голландский цветочный натюрморт** ... 11

Глава II. **«Сервированные столы» и их переход к натюрмортам типа «завтраки»** ... 28

Глава III. **Тональный голландский натюрморт XVII века. Питер Клас, Виллем Клас Хеда и их последователи** ... 36

Глава IV. **Голландский «кухонный» натюрморт XVII века. Ранние произведения Виллема Калфа и Абрахама ван Бейерена** ... 51

Глава V. **«Vanitas» и «memento mori» в голландской живописи XVII века** ... 66

Глава VI. **«Trompe l'œil» в голландской живописи XVII века** ... 78

Глава VII. **Голландский натюрморт эпохи расцвета. «Роскошные» натюрморты Яна Давидса де Хема, Франсуа Рейкхалса, Абрахама ван Бейерена, Абрахама Сусенира, Виллема Калфа и его последователей** ... 88

Глава VIII. **Голландский натюрморт эпохи расцвета. Натюрморты с цветами и фруктами и «роскошные» натюрморты последователей Яна Давидса де Хема** ... 106

Глава IX. **Поздний голландский натюрморт XVII века** ... 115

Примечания ... 136

Список иллюстраций ... 148

Указатели ... 152

Научное издание

Тарасов Юрий Алексеевич

ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII века

Зав. редакцией *И. П. Комиссарова*
Художественный редактор *Е. И. Егорова*
Обложка *Е. А. Соловьевой*
Технический редактор *А. В. Борщева*
Корректор *И. А. Симкина*

Лицензия ИД № 05679 от 24.08.2001

Подписано в печать 09.06.2003. Формат $70\times100\,{}^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 13,65 + 6,5 вкл. Уч.-изд. л. 19,39. Заказ 71.
Издательство СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

Тел. (812) 328-77-63; факс (812) 328-44-22
E-mail: books@dk2478.spb.edu
www.unipress.spb.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.

Ю. А. ТАРАСОВ ГОЛЛАНДСКИЙ НАТЮРМОРТ XVII ВЕКА

Ю. А. ТАРАСОВ

Голландский натюрморт XVII века

Юрий Алексеевич Тарасов, профессор, доктор искусствоведения, род. в 1939 г. Работал в Гос. Эрмитаже, Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств. С 1984 г. преподает на кафедре истории искусства исторического факультета С.-Петербургского государственного университета. Автор монографии «Голландский пейзаж XVII в.» (1983 г.) и статей, посвященных искусству Нидерландов XVI в., Голландии XVII в., Франции XVIII в., Германии и Австрии XVIII-XIX вв., опубликованных в научных сборниках и периодических изданиях. Особое место в творчестве Ю. А. Тарасова занимают атрибуционные исследования, позволившие автору сделать целый ряд открытий.



9 785288 028038 >