

Автономная некоммерческая образовательная организация высшего образования
«Европейский университет в Санкт-Петербурге»

На правах рукописи

Анциферова Полина Константиновна

**ГЕОГРАФИЯ НАТЮРМОРТА: ИЗУЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ
РЕГИОНАЛЬНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В ПРОВИНЦИЯХ СЕВЕРНЫХ
НИДЕРЛАНДОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА**

Специальность: 5.10.1 Теория и история культуры, искусства
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Ларионов Алексей Олегович

Санкт-Петербург

2026

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Голландский натюрморт в Северных Нидерландах и за их пределами	20
1.1. Проблемы и перспективы изучения региональных школ натюрморта	31
1.2 Натюрмортист и голландский художественный рынок XVII века.	51
1.3 Расширение границ: поиски вдохновения в Италии	67
1.4 Голландский натюрморт в Германии XVII века.....	79
Глава 2. Натюрморт Северных Нидерландов в контексте библейских практик	92
2.1 Искусство в понимании кальвинистов рубежа XVI–XVIII веков.....	93
2.2 Кальвинистская догматика и ее отражение в голландском натюрморте.....	100
Глава 3. Провинции Северных Нидерландов. Натюрморт и главные художественные центры	114
3.1 Провинция Голландия как центр развития и расцвета натюрморта	124
3.1.1 Харлем – колыбель голландского натюрморта	141
3.1.2 Роскошь столиц. Натюрморт в Гааге и Амстердаме	161
3.1.3 Лейден и «ученый» натюрморт: культ науки.....	177
3.2 Натюрморт в католическом Утрехте	192
3.3 Голландский натюрморт в Мидделбурге	209
Заключение.....	226
Список литературы.....	231
Приложение 1. Альбом иллюстраций	259
Приложение 2. Таблицы	326

Введение

Актуальность исследования. В настоящей работе голландский натюрморт первой половины XVII века предполагается рассмотреть в рамках его региональных особенностей, что вписывает данное исследование в развивающееся направление искусствоведения, включающее искусство в более широкий социально-культурный контекст.

В первой четверти XVII века получили свое развитие направления или типы голландского натюрморта, распространение которых традиционно связывают с отдельными городами Республики Соединенных провинций. Художественные особенности произведений в этом жанре, характер их формирования в отдельных регионах и городах находятся в фокусе исследования. Диссертация, таким образом, посвящена «географии» голландского натюрморта первой половины XVII века.

Одной из главных задач становится попытка пересмотреть устоявшиеся в историографии связи различных регионов республики с отдельными направлениями. Провинции республики были политически и социально неоднородными, каждая из них хоть и существовала в рамках одной страны, обладала своей спецификой развития. Голландия, по названию которой в отечественном искусствоведении именуют искусство Республики Соединенных провинций, являлась самой богатой и процветающей территорией, но живопись, создаваемая и распространяемая в ней, не отражала все художественные преобразования, проходившие в стране. Экономическое изобилие Голландии повлияло на развитие других провинций, но не унифицировало его темпы и специфику. Каждый регион был обременен своими конфликтами, имел основополагающее для искусства своеобразие (индивидуальность). Художники сформировали свой творческий метод в рамках комплексной региональной системы. Однако политическая, социальная и культурная среда в провинциях и в отдельных городах менялась на протяжении века. В частности, экономический и культурный статус городов в провинциях Фрисландия, Оверэйссел и Зеландия в

конце XVII века сильно отличался от своего положения в начале столетия, и динамика этих изменений чрезвычайно важна для развития искусства. В фокусе настоящего исследования находятся художественные особенности голландского натюрморта в первой половине XVII века, так как именно этот период служит необходимым фундаментом для понимания художественной среды, повлиявшей на жанр в регионах.

Наиболее показательным представлялось изучение различных направлений натюрморта — «ранних завтраков», *vanitas*, «роскошного» натюрморта — в связи с отдельными городами различных регионов во избежание генерализации. Жанр натюрморта ранее рассматривался лишь в общем контексте становления и формирования страны в XVII веке, в отрыве от узкого регионального контекста. Столь широкий фокус будет пересмотрен в настоящем исследовании. Характер и траекторию развития жанра стоит прочно связывать именно с географическими, экономическими и социальными особенностями мест их процветания. В работе уделено особое внимание личным амбициям художников, их творческим методам, в частности, композиционным, колористическим, светотеневым приемам в живописных произведениях.

В Голландской республике, протокапиталистической стране с развивающимся меркантилизмом, товары не были всего лишь предметами потребления, «повседневное» приобрело эстетический оттенок. Развитие художественного рынка, достижения страны в общественных и точных науках, а также влияние кальвинистской парадигмы на социальные настроения, смена заказчика и новые запросы в искусстве оказали свое влияние на появление и дальнейшее развитие голландского натюрморта и его отдельных направлений.

Методологический выход за пределы формально-стилистического анализа и упор на вышеупомянутые аспекты позволил выявить ряд художественных особенностей, характерных для отдельных направлений натюрморта в главных городах республики. Обращение не только к творчеству конкретных художников, которые были хорошо знакомы современникам тогда и прекрасно изучены сегодня, но и малоизвестных живописцев дало возможность установить

излюбленные мастерами творческие методы. Это значительно расширяет понимание жанра, моделей его развития. Региональный контекст необходим, так как города Северных Нидерландов были совершенно не похожи друг на друга, их развитие шло по своему собственному пути. Искусство отзывалось на эти региональные изменения совершенно неожиданным способом.

В диссертационном исследовании изучение натюрморта строится на комплексно новых взаимосвязях. Такие региональные особенности городов, как, например, их расположение, влияли на выбор темы произведения и его художественных элементов, построение композиции, даже светотень и колорит. Одновременно и само искусство выступало как зеркало общественной жизни регионов. Голландский натюрморт XVII века как явление создает картину не только быта, иногда идеализированного или, наоборот, максимально приближенного к реальности, но и искусства всей страны.

Изучаемый контекст не нашел должного отражения ни в отечественной, ни в зарубежной литературе. Исследование позволяет определить, как именно голландские художники выражали свою художественную идентичность через произведения, исполненные в различных регионах, какие творческие тенденции в развитии жанра можно проследить на примере ключевых регионов и каково их художественное наследие. Будет предпринята попытка реконструировать часть процессов, оказавших непосредственное влияние на многообразие жанра. Включение голландского натюрморта XVII века в географический контекст также отчасти поможет ответить на вопрос, остающийся до сих пор дискуссионным, — в чем же различие между натюрмортом Северных и Южных Нидерландов, так ли тесна их связь, в какой степени искусство натюрморта Фландрии или Голландии воздействовало друг на друга.

Степень разработанности темы. Тема региональных особенностей голландского натюрморта практически не освещена в искусствоведческой литературе. Существующие работы по большей части затрагивают либо персоналии художника и его творчество, либо целые направления натюрморта. Детальное рассмотрение, системный и всесторонний анализ голландского

натюрморта в связи с главными регионами его производства ранее авторами предприняты не были. Проблему географических особенностей наметили еще теоретики искусства в XVII–XVIII веках (К. ван Мандер, К. де Би, С. ван Хогстратен, Г. де Ларесс). Интерес к голландскому натюрморту отчасти проявили и другие европейские исследователи (Ж.-Б. Лебрен), но достиг он своего пика в XIX веке (Дж. Л. Мотли, Ф. фон Шлегель, Э. Фромантен), нередко выражаясь в форме *catalogues raisonnés* (Дж. Смит, Ф. Э. Мишель, Э. Хоук). Особый вклад в историю изучения жанра внесли зарубежные исследователи в XX веке (И. Бергстром, С. Сегал, Фр. Мейер и А. ван дер Виллиген). Исходные положения для изучения голландского натюрморта также были сформулированы в работах отечественных искусствоведов (М. И. Щербачева, Б. Р. Виппер, Ю. И. Кузнецов, Е. Ю. Фехнер, Ю. А. Тарасов, Т. Ф. Верижникова, Ю. Н. Звездина).

В отечественных музеях были реализованы выставочные проекты, посвященные голландскому натюрморту. Наиболее полно отражают специфику жанра такие проекты, как «Радость для всех чувств. Западноевропейский натюрморт XVI–XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа», «Натюрморт в искусстве Западной Европы XVI–XIX веков: из собрания Государственного Эрмитажа», «Предмет – Образ – Смысл / Западноевропейский натюрморт XVII–XIX веков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина», «Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, а также «Думай о времени. Ян ван ден Хекке. Роскошный натюрморт» и «ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века» в Государственном Эрмитаже, но последние относятся непосредственно к фламандскому натюрморту.

В первой половине XX века в работах о голландском натюрморте зарубежных и отечественных исследователей впервые уверенно приводится перечень региональных центров, городов, в которых развивались направления жанра (А. П. А. Воренкамп, Н. Р. А. Вроом, И. Бергстром, М. И. Щербачева). В последующих трудах на эту тему не выдвигаются гипотезы о возможных региональных особенностях жанра и не подвергаются сомнению старые

утверждения, нуждающиеся в дополнении. Существует ряд работ историков и экономистов, посвященных художественному рынку в городах республики (Дж. Монтас, М. Е. В. Госенс, П. Баккер, М. Дж. Бок, Дж. Лохман и др.). С появлением корпуса подобных исследований голландского искусства, в которых применялся количественный метод, возможно качественно новое изучение жанра. Более подробно степень изученности региональной проблематики рассмотрена в отдельном параграфе первой главы.

Хронологические рамки исследования ограничиваются первой половиной XVII века. В связи с обилием созданных в течение века натюрмортов и упадком жанра к концу столетия целесообразным представлялось изучение произведений, написанных в период с 1600 по 1650-е гг. (или до получения республикой суверенитета де-юре в 1648 году). Верхние границы связаны с тем, что именно в первые годы XVII века появились ранние произведения основных направлений жанра (*vanitas*, цветочный натюрморт, первые «сервированные столы»). Упор в диссертации сделан непосредственно на творчестве художников, период активности которых приходился на первую половину столетия. В 1650-е гг. тенденции поменялись, что подтверждает интерес публики, который можно выявить исходя из анализа записей о покупках и продажах натюрмортов в указанный период. Художники по ряду причин усложнили композиционные и колористические решения, нюансировали тональность. Живописные произведения стали более декоративными и крупноформатными. Хронологические рамки тем не менее условны, так как некоторые упоминаемые в исследовании произведения были исполнены во второй половине XVII века.

Объектом исследования является живописное творчество голландских мастеров натюрморта первой половины XVII века, работавших в отдельных региональных центрах Республики Соединенных провинций.

За рамками поля изучения остались живописные произведения большинства фламандских мастеров, за исключением тех, кто окончательно ассимилировался в республике. Не предполагалось изучение голландских гравюр и немногочисленных рисунков с натюрмортной композицией, ввиду малого

количества подобных работ. Исследование не затрагивало творчество анималистов; изображения животных традиционно относятся к «живой натуре», или *natura viva*, в отличие от изображения охотничьих трофеев. Для анализа были выбраны ключевые для развития и расцвета жанра имена и направления.

Предметом исследования являются факторы, повлиявшие на развитие региональных особенностей отдельных направлений голландского натюрморта первой половины XVII века.

Цель исследования заключается в выявлении и определении региональных художественных особенностей голландского натюрморта первой половины XVII века. Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Комплексно рассмотреть влияние художественного рынка на развитие и распространение отдельных направлений голландского натюрморта в первой половине XVII века.
2. Определить характер художественного взаимодействия мастеров голландского натюрморта с культурной средой Италии и немецких земель в указанный период.
3. Рассмотреть влияние кальвинистской парадигмы на формирование сюжетов отдельных направлений голландского натюрморта в первой половине XVII века.
4. Установить основные центры производства направлений натюрморта в Северных Нидерландах и выявить количество художников, работавших в рамках этих видов в разных городах республики.
5. Определить наиболее распространенные натюрмортные направления в городе Харлеме в первой половине XVII века и рассмотреть их художественную специфику.
6. Сравнить использование художественных методов в рамках направлений «роскошный» и рыбный натюрморт в городах Гааге и Амстердаме.
7. Проанализировать характер создания и распространения «ученых» натюрмортов в Лейдене.
8. Установить характерные художественные приемы для натюрмортов, созданных в городе-провинции Утрехте.

9. Охарактеризовать особенности создания цветочных натюрмортов в Мидделбурге, столице провинции Зеландия.

Теоретико-методологические основы исследования.

В основе методологии исследования лежит синтез применения классического искусствоведческого инструментария и методов смежных дисциплин, что обусловлено междисциплинарным характером работы. В качестве взаимодополняющих использовались иконографический и иконологический методы для изучения преемственности повторяющихся визуальных мотивов и интерпретации символического подтекста, формально-стилистический и сравнительно-стилистический анализы для определения устойчивых художественных закономерностей. Был также привлечен количественный метод, включивший в себя статистический анализ числа художников и группы произведений в выявленных художественных центрах. Обнаружение закономерностей достигалось путем подсчета количества созданных живописных произведений или работавших на той или иной территории художников. Методология, характерная для смежных дисциплин, использовалась при анализе контекста, в котором происходило развитие и эволюция жанра, так как в исследовании рассмотрены политические, культурные, экономические и общественные факторы, повлиявшие на особенности художественного языка живописцев. Историко-хронологический метод применялся для определения истории развития тех или иных направлений, а использование биографического позволило создать первую приблизительную статистическую таблицу с главными региональными центрами голландского натюрморта. Для исследования также важным становится самоидентичность художника, его отождествление с определенным направлением, его условная принадлежность к тому или иному городу и в частных случаях принадлежность к стране. Как следствие, был применен метод культурно-исторической реконструкции, позволивший воспроизвести механизмы профессиональных взаимоотношений мастеров в системе нюансированных региональных связей.

В основе работы лежит не только анализ произведений изобразительного искусства, но и изучение исторических и биографических материалов. Были использованы биографии живописных авторов, записи из инвентарных книг, философские трактаты, а также литературные произведения. Главной опорой исследования выступают архивные документы из RKD, Национального бюро историко-художественной документации (нид. *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*), ныне называемого Нидерландским институтом истории искусств, в Гааге и из Ряйксмузеума в Амстердаме, электронная база данных Джона Монтиаса по инвентарным записям в Амстердаме. В диссертации используются данные анализа художественного рынка в разных городах из зарубежных докторских диссертаций — М. Е. В. Госенс о рынке Харлема, П. Баккер о Фрисландии и городе Леувардене, М. Дж. Бок о рынке Утрехта и др. Широкий спектр источников гарантирует достоверность исследования, как и методы, которые полностью соответствуют анализу рассматриваемых проблем. В исследовании использован только доказанный фактологический материал.

В работе используются такие определения национальных школ, как «голландский» и «фламандский». Важно обозначить, что Голландия и Фландрия — это не названия двух отдельных стран, а лишь их «главные» провинции. Практика отождествления этих топонимов с искусством всей страны распространена в зарубежной и отечественной историографии изучения нидерландского искусства Золотого века. Республика Соединенных провинций, де-факто существовавшая с 1581 года после Акта о клятвенном отречении, состояла из «семи земель», одной из которых была провинция Голландия. Фландрия также являлась лишь одной из многих частей Испанских Нидерландов, включавших в себя земли, находившиеся в разное время под управлением испанской короны. Традиционно нидерландское искусство XVII века делится на живопись севера (голландская) и юга (фламандская), а дробление на узко региональные школы — «утрехтскую», «лейденскую», «делфтскую» — не связано с жанром натюрморта. Для изучаемого жанра важно понимание именно

внутренних различий в рамках региона. Степень необходимости обозначения школ натюрморта будет рассмотрена в настоящей работе.

Главными понятиями в исследовании являются непосредственные названия направлений натюрморта — «ранние завтраки» (или «накрытые» или «сервированные столы»), цветочный натюрморт (или «живопись цветов»), «ученый» натюрморт (или *vanitas*), «роскошный» натюрморт, «кухонный» натюрморт, охотничий и рыбный. Эти устоявшиеся на сегодняшний день определения не использовались самими художниками и закрепились в литературе, начиная с XVIII века. В инвентарных книгах XVII века, содержащих перечни проданных и купленных частными владельцами картин, произведения жанра натюрморт чаще записывались по названию главного элемента на картине — «череп», «фрукты», «банкет» или «застывшая жизнь» (нид. *stilleven*), голландский аналог термина «натюрморт». Современные определения в подобных записях наблюдаются редко, и они предстают видоизмененными. В работе будут уточнены вопросы терминологии: что принято понимать под «сервированными столами», существует ли разница между научным натюрмортом и *vanitas*, можно ли считать «гирлянду цветов» цветочным натюрмортом и др.

В задачи не входило описание каждого вида голландского натюрморта, так как современная наука выделяет обширное количество не всегда необходимых терминов для узконаправленных типов. Категориальный аппарат определен не четко, границы подобных еще сильнее суженных направлений размыты. Основной упор в исследовании сделан на «устоявшихся» направлениях, существование которых не оспаривается.

Научная новизна исследования определяется следующим:

1. Проведено комплексное исследование влияния художественного рынка на развитие и региональную художественную специфику голландского натюрморта первой половины XVII века, что позволило выявить экономические факторы, определившие расцвет отдельных направлений и развитие отдельных художественных методов.

2. Установлены новые аспекты художественного взаимодействия между голландскими натюрмортистами и культурной средой Италии и немецких (прусских) земель.

3. Голландский натюрморт рассмотрен в рамках кальвинистской парадигмы.

4. На основе данных о количестве активных в провинциях художниках установлены и систематизированы данные о главных региональных центрах создания натюрмортов в Северных Нидерландах первой половины XVII века, проведен анализ количества мастеров, специализировавшихся на отдельных направлениях в разных городах.

5. Охарактеризованы основные направления натюрморта в Харлеме, определен статус города как одного из важнейших для жанра художественных центров.

6. Проведено сравнительное исследование живописных методов, использованных мастерами в направлениях «роскошный» и рыбный натюрморт.

7. Раскрыты особенности создания и распространения «ученых» натюрмортов, или *vanitas*, создаваемых в городе Лейдене, установлена связь направления с культурной средой, в которой они создавались, и указан особенный характер их распространения на территории Республики Соединенных провинций.

8. Определены характерные художественные приемы для создаваемых в Утрехте натюрмортов, отражающие уникальность данного региона и развития живописи в нем.

9. Проанализирована композиционная специфика цветочных натюрмортов в Мидделбурге, столице провинции Зеландия, обусловленная географическими и социальными факторами в городе, что расширило представление о региональном разнообразии жанра.

Теоретическая значимость исследования заключается в углубленном исследовании художественных центров натюрморта в Республике Соединенных провинций, определении круга аспектов, повлиявших на те или иные

художественные решения и практики мастеров. Все это позволяет составить картину всестороннего понимания натюрморта в локальных региональных «школах». В работе также представляется актуальный список художественных центров, который отчасти опровергает устоявшиеся в зарубежном и отечественном искусствознании положения.

На основе работы возможно формирование обновленного понимания голландского натюрморта XVII века. Натюрморт был не «низшим жанром», повторением «природы» или упражнением для начинающих художников, а являлся самобытным многообразным жанром, который сформировался и позднее развился как результат сложных преобразований внутри Голландской республики.

Практическая значимость работы. Представленные материалы могут стать основой для создания курсов по голландскому искусству в образовательных учреждениях по направлению истории искусства, культурологии, музееведения и других смежных дисциплин. Уточненная терминологическая система и новые взаимосвязи могут стать теоретической основой междисциплинарных исследований. Выводы и материалы диссертационного исследования могут применяться для организации научно-исследовательских проектов не только в учебных заведениях, но и в музеях и частных галереях. Полученные результаты также побуждают к реализации крупной выставки исключительно по голландскому натюрморту XVII века в российских музеях и способствуют выработке новой выставочной концепции.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обеспечивается междисциплинарным подходом, применяемым к решению регионального художественного вопроса в рамках изучения голландского натюрморта первой половины XVII века. В настоящей диссертации в качестве опорных источников были использованы теоретические исследования XVII–XVIII веков, записи о купле-продаже живописных произведений в инвентарных книгах, архивные документы и биографические данные. Анализ широкого круга современных художникам источников, а также количественный метод, примененный для выявления региональных центров и степени

распространенности отдельных направлений натюрморта в различных городах, позволяет говорить о достоверности полученных выводов. Полученные результаты прошли апробацию на научных конференциях и получили положительные отзывы в рецензируемых публикациях.

Положения, выносимые на защиту:

1. Мастера натюрморта в Северных Нидерландах вынуждены были искать компромисс между желанием сделаться искусным мастером, выработать персональный узнаваемый стиль и стремлением стать успешным, продаваемым художником. Специализация на одном направлении жанра, совмещение работы художником с поприщем арт-дилера, широкое распространение продукции мастерских также стали результатом поиска этого компромисса. Многие художественные приемы возникают, исходя из необходимости достичь успеха в своей профессии. В частности, живописцы в точности повторяют один и тот же композиционный элемент на двух разных произведениях, работают с мастерами других жанров, чтобы разнообразить свое творчество. Для экономии средств голландские художники писали свои картины быстро, предпочитая основы малого формата. Их колористические решения обоснованы запросами художественного рынка и публики.

2. Город Харлем в первой половине XVII века был основным центром производства голландского натюрморта различных направлений — «ранних завтраков», «монохромных банкетов» и *vanitas*. Опираясь на данные из инвентарных книг, удалось установить, что в городе также был распространен цветочный натюрморт, хотя мастер цветочного натюрморта в Харлеме работал всего один — Ханс Боллонгир (1598/1602–1672/73). Традиция данного направления пришла в Харлем вместе со школой известного мидделбургского мастера Амброзиуса Босхарта Старшего (1573–1621). Во многом для развития истоков жанра натюрморта Харлем был гораздо важнее города Амстердама. Местные художники трансформировали методы тонального решения своих произведений. Именно в Харлеме мы наблюдаем процесс перехода от неразработанной, сухой живописи «ранних завтраков» к филигранно

исполненному и колористически выверенному искусству «монохромных банкетов».

3. Творчество мастеров натюрморта в Северных Нидерландах почти не испытало на себе влияния итальянского и немецкого искусства, несмотря на частые поездки художников на эти территории на протяжении всего XVII века. Путешествия в Италию позволили голландцам взглянуть на образцы местной живописи, архитектуры, увидеть новый художественный язык. Это отразилось на бытовом жанре, но обошло стороной натюрморт. Многие выходцы из юга оставались в Италии навсегда, тогда как голландцы чаще возвращались на родину. Часть из них привезла с собой элементы новой художественной выразительности — особое живописное восприятие светотени, характерное для течения «утрехтского караваджизма». Этот творческий метод нашел отражение в охотничьем натюрморте Утрехта и пришел в жанр через творчество Яна-Баптиста Веникса (1621–1659). В пределах немецких земель до середины XVII века почти отсутствовала устойчивая традиция в жанре натюрморта, потому там отчетливо прослеживается влияние голландского искусства. Самобытной манерой обладала лишь группа немецких художников во Франкфурте-на-Майне. Значительную роль в становлении местной школы сыграла фигура великого курфюрста Фридриха Вильгельма Бранденбургского, который питал особую страсть к голландскому искусству и активно запрашивал мастеров республики ко двору. В первой половине XVII века приглашенные художники выступали в качестве законодателей новых живописных приемов в «немецком» натюрморте. Они оказали формирующее влияние на местную художественную традицию.

4. Кальвинистская парадигма играла важную, но не основополагающую роль для формирования художественных особенностей жанра натюрморт. Торжество протестантской Реформации привело к необходимости сформулировать новый эстетический язык, в котором религиозный мотив либо отсутствовал совсем, либо был сокрыт, завуалирован. Протестантская этика заставила художников обратиться к качественно новым сюжетам. Так развился голландский натюрморт во всем разнообразии его направлений. Запросы рынка и

ключевые характеристики отдельных городов, появившиеся также как результат нового протестантского запроса на массовое светское искусство, оказывали значительное влияние на художественные и композиционные решения художников. Натюрморт был универсальным жанром, позволявшим удовлетворить потребности многих классовых групп и соответствовать при этом кальвинистской модели. Религиозные мотивы на произведениях отвечали личным предпочтениям и верованиям художника, сознательному обращению к этим мотивам или желанию заказчика.

5. Результаты исследования количества голландских и фламандских мастеров натюрморта в первой половине XVII века на территории страны показали, что большая часть натюрмортов этого периода была произведена в провинциях Голландия, Зеландия и Утрехт, в основных региональных центрах республики. В других частях страны не было подобного интереса к жанру, мастера чаще всего переезжали в более урбанизированные города, многие из которых к 1650 году стали центрами развития отдельных направлений жанра.

6. В богатых городах Гааге и Амстердаме существовало два понимания «роскоши», что полностью определяло выбираемые мастерами натюрморта сюжеты и построение композиции в направлении натюрморта *pronkstilleven*. Подобный выбор был обусловлен статусом и запросами жителей Гааги и Амстердама. В Гааге предпочитали поистине пышные, богатые произведения со сложным композиционным строением, тогда как в Амстердаме покупатели тяготели к более интимным, камерным сюжетам. Изучение творчества Виллема Калфа (1619–1693) и Абрахама ван Бейерена (1620/21–1691), живших в разное время в Гааге и Амстердаме, показало, что мастера трансформировали свои работы в зависимости от города, в котором жили. То же самое мироощущение иллюстрируется и творчеством востребованных в то время гаагских и амстердамских мастеров рыбного натюрморта.

7. В Лейдене, центре развития науки в Северных Нидерландах, живописные мастера создавали натюрморты направления *vanitas*, «ученого» натюрморта. Направление сформировалось благодаря художнику Давиду Байи

(1584–1657). Сама окружающая среда также подтолкнула местных живописцев к обращению к новым сюжетам. Сильно усложняя композиционное и смысловое содержание своих произведений, мастера тем самым отвечали на многие актуальные вопросы общества в то время. Проанализировав количество написанных и проданных в первой половине XVII века *vanitas*, удалось выявить, что жители Лейдена сами не приобретали натюрморт этого направления. Несмотря на то что местная публика состояла из ученых умов, философов, медиков, коллекционеров, элитарное искусство *vanitas* не получил распространения в городе. Основными покупателями подобных произведений были, прежде всего, жители Амстердама, где этот жанр пользовался гораздо большей популярностью.

8. В результате изучения количества художников и произведений удалось заключить, что в Утрехте натюрморт был нераспространенным жанром. Из наиболее часто создаваемых направлений можно назвать рыбный натюрморт, в рамках которого утрехтским художникам даже удалось выработать его новый вид — изображение рыбы на берегу на фоне пейзажа. В городе большой процент населения состоял из католиков. Многие утрехтские художники посещали Италию. Вернувшись вдохновленные, мастера бытового жанра сформировали течение «утрехтского караваджизма», отличавшегося пластичностью композиции и особым вниманием к караваджистскому ощущению света. Подобное «светолюбие» ярко проявляется в некоторых охотничьих натюрмортах утрехтского мастера Яна Веникса Младшего (1641–1719). Также вопреки господству католицизма в городе в произведениях утрехтских мастеров мы не видим скрытых библейских посылов.

9. В Мидделбурге, столице Зеландии, широкое распространение получило направление цветочного натюрморта в рамках школы Амброзиуса Босхарта Старшего и его шурина Балтазара ван дер Аста (1593–1657). Первоначально в композицию включались не только цветы, но и морские раковины. Впоследствии появились и самостоятельные произведения, посвященные исключительно изображению раковин. Интерес к этому элементу

был обусловлен не только модой на коллекционирование и обретение «кабинета редкостей», но и беспрецедентной любви жителей к своему городу, тесно связанному с морем. Успехи провинции Зеландии привели к заметной гордости местных горожан за свой регион. Эта гордость нашла отражение в поэзии и в живописном искусстве.

Соответствие диссертации паспорту специальности. Сформулированные в диссертационном исследовании положения соответствуют паспорту специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства в следующих направлениях: 3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 12. Взаимоотношение глобального и локального в культурном развитии. Менталитет и глобалитет культуры; 14. Факторы развития культуры. Их иерархия и взаимоотношения; 24. Наука как феномен культуры; 25. Искусство как феномен культуры; 27. Экономика как феномен культуры; 36. Культура и национальный характер; 37. Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность; 38. Культура и коммуникация. Межкультурные коммуникации; 45. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции. Эволюция художественной культуры; 57. Культура барокко; 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; 114. Закономерности динамики художественного процесса.

Апробация результатов исследования. Предварительные выводы диссертации обсуждались на научно-исследовательских семинарах Школы искусств и культурного наследия АНООВО Европейский университет в Санкт-Петербурге (2021–2024); на научном заседании Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа в присутствии сотрудников секторов живописи и скульптуры, гравюр и рисунков (2024 г.). Положения настоящего исследования были представлены на двух научных конференциях — «Чтения памяти Е. И. Ротенберга» (Государственный институт искусствознания, Москва, 10 декабря 2024 г.); «Випперовские чтения» – «Вещь в

искусстве 2.0.» (Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 11–13 декабря 2024 г.).

По теме диссертации было опубликовано 5 статей, 4 из них опубликованы в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ по специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение).

Диссертационное исследование было обсуждено на заседании Международной школы искусств и культурного наследия Автономной некоммерческой образовательной организации высшего образования «Европейский университет в Санкт-Петербурге» (протокол № 12-Д от «30» августа 2024 г.), а также на общем научном заседании Отдела западноевропейского изобразительного искусства в Государственном Эрмитаже (протокол №5 от «13» июня 2024 г.) и рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, которые включают в себя разное количество параграфов, заключения, а также списка литературы (267 библиографических источников и 10 электронных ресурсов) и приложения с иллюстрациями (133 наименования) и таблицами (8 наименований).

Глава 1. Голландский натюрморт в Северных Нидерландах и за их пределами

Географические рамки создания и распространения нидерландского натюрморта XVII века в исследованиях историков искусства принято ограничивать главными городами территорий Республики Соединенных провинций и Южных Нидерландов. Голландский натюрморт в литературе ассоциируется с Амстердамом, а фламандский с Антверпеном. При этом даже деление на так называемые школы (голландская и фламандская) до сих пор не является общепризнанным¹, так как в свое время появление де-факто двух стран в конце XVI века не привело к образованию двух строго обособленных школ живописи. Проблемы географических особенностей натюрморта же гораздо более широки: в голландском натюрморте XVII века определенные художественные характеристики прослеживаются уже на уровне городов и отдельных провинций. Различия и сходства, разнообразие видов натюрморта, которые были распространены на территории Северных Нидерландов, говорит о существовании явлений, которые влияли на художественные процессы на территориях внутри республики. Этот особенный фокус потребовал особо вдумчивого изучения литературы по проблематике, от трактатов современников до новейших исследований.

В XVII веке ключевую роль в развитии и расцвете голландского искусства также играла динамика взаимодействия между художниками, заказчиками и покупателями. Личные предпочтения зрителей и их покупательская способность в сочетании с другими факторами определяли развитие жанров в регионах. В XVII веке Северные Нидерланды стремились стать страной, искусство которой отражало бы реальность во всей ее полноте, реальность, за которую можно было бы испытывать гордость. Жители Республики Соединенных провинций ощущали себя политически и социально независимыми. В рамках существовавшей системы

¹ См. наиболее современные статьи по этой теме: Vlieghe H. *Flemish Art, Does It Really Exist?* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 26. No. 3, 1998. Pp. 187–200 и Deam L. *Flemish versus Netherlandish: A Discourse of Nationalism* // *Renaissance Quarterly* 51. No. 1. 1998. Pp. 1–33.

независимость культивировалась во всем и проявлялась «стремлением увековечить в искусстве облик завоеванной родины, себя самое и свое окружение, свою деловитость, свои успехи и свое благосостояние»². Автономны были и семь провинций республики. Несмотря на то что административный центр страны находился в Гааге, регионы были самостоятельными единицами со своим управлением. В городах витал дух индивидуализма, нашедший отражение в новых художественных традициях изобразительного искусства Золотого века, выработанных в результате сложных культурных, политических и социальных взаимодействий.

Экономические успехи оказывали прямое воздействие на рост голландского художественного рынка, начиная с периода Двенадцатилетнего перемирия (1609–1621). Высокая степень урбанизации городов вследствие растущей численности населения способствовала стремительному развитию искусства. В связи с отсутствием спроса на религиозные образы на первый план вышли камерные жанры — пейзаж, натюрморт, бытовой жанр. В регионах появились люди не только желавшие, но и способные покупать предметы искусства. Вместе с беспрецедентным и повсеместным ростом капитала часть населения освободилась от житейских бед и мыслей о поиске пропитания. Богатые торговцы приезжали на необжитые земли и покупали себе загородные дома, которые становились точками притяжения среднего класса. Представители разных слоев населения были заинтересованы в торговых успехах страны и, так или иначе, имели какое-то представление о наиболее распространенных импортируемых и экспортируемых товарах. Безусловно, эти популярные товары доступны были не всем. Однако общая заинтересованность в них у людей присутствовала, что стало одной из причин появления натюрморта как жанра. Люди хотели видеть предметы промысла и торговли не только в быту, но и запечатленными на картинах.

Если факт разросшегося в стране богатства вполне очевиден, то вопрос о том, кто этим богатством владел, остается для исследователей открытым.

² Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. Москва: Искусство, 1957. С. 263.

Предположим, что натюрморт и ряд других жанров возник, в том числе как ответ на своеобразную капиталистическую революцию. Для дальнейшего своего расцвета и популяризации он должен был говорить на одном языке по меньшей мере с большей частью публики. Какова же была публика, которая могла говорить на этом новом универсальном языке? С. Шама утверждал, что на вершине лестницы благосостояния была зажиточная аристократия патрициев, социальные привычки которой были крайне экстравагантны. Верхушка могла включать в себя квалифицированных ремесленников, членов гильдии, фермеров-арендаторов, продавцов и создателей своей продукции, таких как мукомолы и пивовары, клерки, аптекари и так далее. На дне же социальной иерархии находились люди без ремесленной профессии, фермеры, доход которых зависел от выращивания сезонных продуктов, периодически безработные ремесленники³.

У представителей всех этих слоев населения была разная судьба, разная степень образованности. Тот факт, что все эти представители населения сидели в одно и то же время за завтраком, который состоял из более или менее одинаковых видов пищи, — хлеба, масла, сыра, рыбы, пива или пахты⁴ — предполагает, что в Голландской республике было такое общество, в котором важность общих привычек и традиций не позволяла ему пострадать от классовых различий. Различия присутствовали — во многих городах их проявления можно было наблюдать на одной улице, однако привычки и вкусы голландцев XVII века имели гораздо больший вес. Они стали своего рода культурным кодом, понятным каждому. Жанр натюрморта как раз и был универсальным модулем для диалога между художником и публикой, публикой и их собственными желаниями.

При всей страсти к жизни, к свободе, полной автономии выбора и особом патетическом обращении к материальной культуре (в особенности, к национальной), голландцы *любили* пить и есть, поэтому столь популярными стали «завтраки». Они *любили* смотреть и изучать, отчасти отсюда и популярность цветочного натюрморта. Они *любили* размышлять, поэтому именно здесь

³ Schama S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York: Vintage Books, 1987. P. 174.

⁴ Zumthor P. Daily Life in Rembrandt's Holland. Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 67.

появился *vanitas*. Они *любили* и деньги, это была часть их новой культуры, не поприветствовать, не отпраздновать которую значило бы невзлюбить страну, которая подарила им такое благосостояние, — как результат расцвел «роскошный» натюрморт. Важно, что и сами художники *любили* свое дело. Вспомним, что Хогстратен на створках своего «перспективного ящика» (Национальная галерея, Лондон) вывел «Любви ради» (лат. *Amoris Causa*) «Славы ради», (лат. *Gloriæ Causa*) и «Прибыли ради» (лат. *Lucri Causa*). И любовь эта была не художника к своей музе, а мастера к своему искусству.

Предметы, изображенные на натюрморте, воплощали в себе процесс интенсивного стремления к приватизации, поскольку превращали недоступные ресурсы в предметы для частного владения. Они запечатлевали процесс, во-первых, становления культа предметов роскоши, во-вторых, их превращения в общедоступный товар. В желании обладать вещами также выражалась особая любовь голландского народа к своему искусству.

Среди реальных покупателей голландских натюрмортов мы видим следующие категории людей — сами художники, мастерские (например, стеклодувы, резчики по камню, производители часов), редко ремесленники (портные, каменщики), служащие (в банках, на адмиралтействах, в администрации Ост- и Вест-Индских компаний), садоводы, адвокаты, проповедники, работники производств (текстиля, тканей, кораблей), крупные торговцы (специи, вино, шелк, зерно, камень, кожа, хмель, лен, масло) и розничные торговцы (продавцы книг, одежды, вина, аптекари, торговцы рыбой) и люди, предоставлявшие услуги (нотариусы, юристы, хирурги, учителя, врачи, сборщики налогов)⁵. Например, известно, что успешному голландскому кондитеру Ван дер Влиту нравилось каждый день лицезреть увековеченные в краске результаты своего ежедневного труда. Среди его клиентов были бургомистры и служители за порядком Харлема, которые, как известно, тратили большие суммы денег на застолья и, предположительно, также украшали свои

⁵ Информация получена с использованием базы Джона Монтиаса по Амстердаму. См.: The Frick Collection [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://research.frick.org/montias/advancedSearchInventoriesResult> (Дата обращения: 15.02.23).

стены натюрмортами с едой⁶. Торговцы, фрахтовавшие корабли, также приобретали картины, но с гораздо большей вероятностью оказывались покупателями, чем варщики мыла⁷. Такое разнообразие социальных и профессиональных слоев среди покупателей отображает широкий интерес голландского населения к развивающемуся искусству. Не всех его представителей, но многих. Источники указывают на то, что натюрморт был доступным жанром. И главным его покупателем был вовсе не зажиточный буржуа, а представитель среднего класса (нид. *breede middenstan*)⁸.

Дж. Монтиас утверждал, что цена на живописные произведения разных жанров была в среднем от 1 до 50 гульденов, активнее всего продавались произведения стоимостью в 1 гульден и менее, в 5–9 и 10–19 гульденов. Картины дороже 50 гульденов не пользовались спросом (Табл. 1)⁹. Цена на натюрморты в периоды от 1597 до 1638 год не повышалась и оставалась на одном уровне с пейзажами. Монтиас выявил, что четыремя самыми дорогими проданными произведениями в период до 1638 года были книги с рисунками и небольшие произведения на медной пластине, и все они были приобретены арт-дилерами¹⁰.

Было бы ошибкой полагать, что картины могли приобретать все. Английские путешественники отмечали, что даже скромные жилища были украшены произведениями искусства, но рабочие и крестьяне могли приобрести лишь небольшие эстампы¹¹. Преимущественно картины покупали именно люди со средним уровнем достатка. Мы знаем о случаях покупки произведений искусства

⁶ Slow Food: Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600–1640: exh. cat., ed. by Q. Buvelot. The Hague, Zwolle: Mauritshuis, 2017. P. 28.

⁷ Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. Pp. 68–69.

⁸ Hochstrasser J. B. Imag(in)ing prosperity Painting and material culture in the 17th-century Dutch household // Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 2000. Vol. 51. No. 1. P. 203.

⁹ Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 89.

¹⁰ Ibid. P. 90–92.

¹¹ Westermann M. A. Worldly Art: the Dutch Republic, 1585–1718. New York: Harry Abrams, 1996. P. 33.

крестьянами¹². В 1641 году английский писатель и путешественник Джон Ивлин писал, что «...здесь обычное дело встретить простого крестьянина, у которого в картины помещено две или три тысячи фунтов. Крестьянские дома полны картин, и они чрезвычайно выгодно торгуют ими на ярмарках...»¹³.

Стоимость натюрмортов была столь демократична, что позволить себе их покупку мог даже представитель низших сословий, например, крестьянин. В среднем, цена составляла около 11–14 гульденов¹⁴, однако на рынке были доступны и работы всего за несколько гульденов. Дневной заработок квалифицированного рабочего был от 8 стюверов до 1 гульдена¹⁵. Даже при скромных доходах крестьянин мог приобрести картину и насладиться процессом ее созерцания в стенах собственного жилища. Бесспорно, купленное за малые деньги произведение не могло отличаться высоким качеством. Их авторы, которых едва ли можно отнести к числу мастеров первой руки, зачастую писали по несколько работ в день, мало заботясь о тщательности исполнения¹⁶. Тем не менее вопрос качества в этом случае играет второстепенную роль. Ключевое значение имеет сам факт повсеместного и массового спроса на живописные произведения, удовлетворить свое желание обладать картиной и видеть ее мог почти каждый житель республики.

Цены на произведения известных мастеров натюрморта были существенно выше, и мы даже наблюдаем рост этих цен во второй половине XVII века. Так, если в период 1620–1649 гг. натюрморты голландского мастера Абрахама ван Бейерена (1620/21–1691) стоили (на примере одной работы) около 13 гульденов, то в 1650–1679 гг. мы видим отметку о продаже картины за 21 гульден. Еще более показателен пример Яна Давидса де Хема, известного мастера «роскошного» натюрморта, цена на полотна которого уже в первой половине века доходила до

¹² Larsen E. Calvinistic Economy and the 17th Century Dutch Art // University of Kansas Humanistic Studies. 1979. No. 51. P. 40.

¹³ Тилкес О. Истории страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 10.

¹⁴ Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 91.

¹⁵ Taylor P. Dutch flower painting, 1600–1720. New Haven: Yale University Press, 1995. P. 3.

¹⁶ Prak M. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2003. Vol. 30. No. 3/4. P. 238.

200 гульденов¹⁷. За портрет Вильгельма III Оранского в декоративном обрамлении из цветов и фруктов де Хем получил баснословные на тот момент 2 тыс. гульденов¹⁸. Столь значительный разброс цен в разные периоды XVII века вовсе не свидетельствует о том, натюрморт за столетие резко превратился в недоступный для покупки высший жанр. Многие зависело от личности художника. Даже признанные мастера были вынуждены продавать свои картины по низкой цене. Спрос колебался. Большинство созданных натюрмортов не могли конкурировать в цене с работами больших художников, молва о славе которых шла по всей стране. Для нас главным показателем, свидетельствующим о востребованности жанра, остается сам факт продажи, а не цена.

Цену произведений стоит знать, но по ней не стоит судить об успехе художника. Ценообразование зависело от многих факторов — величины холста, сложности композиции, личной материальной ситуации мастера и т. д. Художники писали, так как на выбранный ими жанр был спрос. Они были вынуждены постоянно совершенствовать свое ремесло, ведь на рынке с такой конкуренцией и таким количеством продаваемых картин каждому живописцу необходимо было о себе заявить. Отличаться от других мастеров они могли выработкой своего собственного узнаваемого художественного языка или созданием произведений, неоригинальных по сюжету, но великолепных по качеству. При этом как такового «стиля» в голландском натюрморте не было. Ценилась «гладкая» манера¹⁹, искусность и виртуозность письма и способность выразить свои таланты в небольших по формату произведениях. И даже в таких условиях мастера умудрялись заявить о своей художественной индивидуальности.

Некоторые живописцы работали на крупных заказчиков. Так как церковь перестала быть главным патроном художников, то и сама система патронажа трансформировалась. Классическая модель «заказчик — исполнитель» больше не

¹⁷ Loughman J. De markt voor Nederlandse stilleven, 1600–1720 // *Het Nederlandse stilleven 1550–1720*, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. P. 101.

¹⁸ Segal S., Alen K. *Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 2020. Vol. I. P. 6.

¹⁹ Верижникова Т. Ф. *Малые голландцы. Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт*. Санкт-Петербург: Аврора, 2004. С. 29.

играла большой роли, и, как результат, мастерам открылись новые художественные горизонты. Получила распространение практика продажи картин на свободном рынке или через посредников. Главными покупателями стали горожане среднего класса, приобретающие натюрморты через комиссионера²⁰. Заказ картины был намного дороже покупки готового произведения. Обычно в качестве посредников для более состоятельных клиентов выступали арт-дилеры, которые помогали им определиться с выбором, подобрать желаемую картину. Спрос на их услуги всецело зависел от «степени специализации художника» и от «разнообразия потребительских предпочтений»²¹. Часто мастера не имели никакой связи со своими покупателями, так как большинство сделок осуществлялось именно через посредников.

Покупателями картин были не только жители республики. Такие города, как Амстердам и Харлем, в начале XVII века привлекли множество торговцев-иммигрантов и высококвалифицированных ремесленников (многие из них были родом из Антверпена), покупательская способность которых, должно быть, существенно выросла за два предыдущих десятилетия. Приезжие фламандцы были выходцами из культуры, где покупка картин для украшения стен своих домов была обычной практикой, установившейся еще в середине XVI века²². Для путешественников же из других стран желание жителей молодой республики покупать картины и украшать ими свои дома казалось немыслимым, изумляющим. Как здесь не привести известную фразу английского торговца и путешественника Питера Манди, посетившего Амстердам в 1640 году, который писал, что «...любовь этих людей к картинам... никто не мог их превзойти... Все стремились украсить свои дома... <...> мясники и пекари в своих прекрасно

²⁰ Bayer T. The Seventeenth-Century Dutch Art Market: The Influence of Economics on Artistic Production // Athanor. 1991. Vol. X. P. 22.

²¹ Montias J. Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1988. Vol. 18. No. 4. P. 245.

²² Sluijter E. J. On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century // Journal of Historians of Netherlandish Art. 2009. Vol. 1. No. 2. Режим доступа: JHNA, Journal of Historians of Netherlandish Art [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/brabant-rubbish-economic-competition-artistic-rivalry-growth-market-paintings-first-decades-seventeenth-century/> (Дата обращения: 08.10.23).

расположенных лавках, да и у многих кузнецов, сапожников и т. д. есть те или иные картины... Таково общее отношение, склонность и пристрастие жителей этой страны к картинам...»²³. Произведения, изображающие предметы материального мира, еще никогда не были в прицельном фокусе художников ни одной национальной школы. Изобразительное искусство Голландии, бесспорно, «...отражало ту любовь к своему дому и природе, которая составляла основу жизни голландского бюргера...»²⁴. Для иностранцев такой взгляд на материальный мир был поразительным новшеством.

Отношение к зарубежному искусству внутри Голландской республики менялось на протяжении века. В первой половине столетия интерес к нему исходил в основном от небогатых голландских путешественников, которых поражала живопись старых мастеров²⁵. Позднее появились знатоки²⁶, которые целенаправленно посещали другие страны, чтобы взглянуть на великое искусство. Знаток был профессионалом, «интуитивно чувствовавшим» шедевры²⁷. Жанр натюрморта трансформировался вслед за актуальными тенденциями. До 1650-х гг. художники создавали картины в направлениях цветочного и рыбного натюрморта, «накрытых столов», *vanitas*. Незаметно искусство натюрморта начало откликаться на новые нужды публики. Произошел переход от интимной камерности «монохромных банкетов» к роскошным детализированным *pronkstilleven*, которые ценились новоиспеченными экспертами. Голландское живописное искусство было площадкой, на которой бывшие филистеры, превратившиеся в знатоков, могли демонстрировать отточенность своих приобретенных навыков и утонченность выработанного вкуса.

²³ Пер. автора. См.: North M. Art and Commerce in the Dutch Republic // A Miracle Mirrored: The Dutch Republic in European Perspective, ed. by K. Davids et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 284.

²⁴ Голландская жанровая живопись XVII века в собрании Государственного Эрмитажа: [альбом] / авт.-сост. Е. Ю. Фехнер. Москва: Изобразительное искусство, 1979. С. 5.

²⁵ Verhoeven G. Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750 // Eighteenth-Century Studies. 2012. Vol. 46. No. 1. P. 38.

²⁶ Ibid.

²⁷ Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. Санкт-Петербург: Издательство Андрея Наследникова, 2020. 240 с.

На фоне этих изменений преобразовалось и отношение к живописному искусству в целом. Картины ценились уже не только как талантливо исполненные живописные произведения, но и как товар. Художник одновременно являлся мастером, ремесленником и продавцом, полностью зависевшим от рыночных преобразований, от спроса на тот или иной жанр²⁸. Каждому живописцу необходимо было продать свои картины, чтобы иметь средства к существованию. Несмотря на то что спрос был колоссальным, многие художники не могли пережить столкновения с жерновами художественного рынка. Да, жители Северных Нидерландов хотели покупать картины и могли это делать, но такой высокий спрос привел к «перенаселению» художников в отдельных городах. При среднем населении в 30 тыс. человек в Утрехте работало 60 художников, в Харлеме при населении в 38 тыс. — 68 мастеров, в Гааге — при населении в 18 тыс. — 37 художников²⁹. Мы приводим лишь существующие средние значения по мастерам, работавшим в разнообразных жанрах, точные данные по художникам натюрморта не опровергают нашего утверждения. Известно, например, о не менее 20 художниках направления «завтраки» в Харлеме в первой половине века³⁰. Таким образом, мастера натюрморта существовали в условиях невероятной конкуренции — им нужно было соперничать не только со своими соотечественниками, но и с иммигрантами с юга, с мастерами других, гораздо более востребованных жанров. Нередко у художников была вторая работа, так как торговля картинами не обеспечивала их достаточными доходами. Многие погибали в нищете³¹.

В отчаянных условиях высокой конкуренции часть мастеров любой ценой пыталась добраться до других стран, чтобы попытать в них удачу. Голландские художники избрали пристанищем палящую Италию, где они в своем творчестве

²⁸ Ротенберг Е. И. Искусство Голландии XVII века. Москва: Искусство, 1971. С. 36.

²⁹ Carpreau P. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2017. P. 151.

³⁰ Все данные взяты из Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

³¹ Bayer T. The Seventeenth-Century Dutch Art Market: The Influence of Economics on Artistic Production // Athanor. 1991. Vol. X. P. 24.

могли опираться на классические произведения и изучать работы своих итальянских современников. Всего из Нидерландов (из республики и с юга) в Италию на протяжении века приехало 1716 художников. В результате исследования в RKD удалось установить, что большинство путешественников из Нидерландов в Италию приехали с юга, всего 1075 художников. В то же время из Голландской республики приехал 641 художник. Живописцы из Северных Нидерландов, видимо, чаще всего предпочитали ехать на территории немецких земель³². В Италии, в особенности Риме, в XVII веке также процветал впечатляющий по размахам художественный рынок, подогреваемый постоянно растущим спросом со стороны покупателей. Многие художники понимали, что именно им может дать столь плодотворная арена для торговли. Мастера стекались со всей Италии и Европы в Рим, истинный художественный мегаполис. Поездки голландцев в другие страны сильно повлияли на развитие искусства республики. У художников появились новые ориентиры и новые заказчики. Они получили возможность опереться на традицию, чтобы создать новое, подходящее для своей страны искусство.

Таким образом, становление различных региональных направлений в натюрморте было обусловлено комплексом факторов. В первую очередь появился совершенно новый вид покупателя, средний класс, который поднял художественный рынок на уникальный для Европы XVII века уровень. Спрос на картины привел к появлению большого количества художников, даже в небольших городах. Мы видим, что и мастеров натюрморта среди них было немало. Города разрастались, вслед росло и население. В Республике Соединенных провинций в первой половине XVII века этот рост и стремление к накоплению, даже «излишество» наблюдалось во многих сферах жизни голландцев. Мастера

³² Речь идет о проекте Gerson Digital от RKD, в рамках которого изучались голландские и фламандские произведения Золотого века с точки зрения взаимодействия с другими национальными школами. Авторы опирались на монументальный текст Хорста Герсона «Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts» 1942 года. Подробнее о нидерландских и итальянских мастерах в XVII веке в разделе «Gerson Digital: Italy» [Электронный ресурс]: <https://gersonitaly.rkdstudies.nl/contents/> (Дата обращения: 02.09.22). Крайне фрагментарно о мастерах натюрморта: <https://gersonitaly.rkdstudies.nl/3-other-art-centres-italy/33-dutch-art-and-artists-venice/> (Дата обращения: 02.09.22).

натюрморта вынуждены были работать в обстоятельствах, не позволявших медлить. Если работа не шла на одном месте, то они переезжали в новый город, где снова пытались продать свои произведения, надеясь на появление более охотливого покупателя. Публика и ее вкусы, несомненно, стояла у истоков развития отдельных жанров. По ряду причин, которые будут рассмотрены далее, в разных городах появлялись и получали свое распространение разные направления натюрморта с их уникальными художественными особенностями. Парадоксально, но иногда в городах наибольшего производства отдельных типов жители могли не испытывать к ним никакого интереса. Большинство городов и регионов Северных Нидерландов обладали уникальными характеристиками, которые развились на почве экономических и политических факторов. Это сложное сплетение обстоятельств породило среду, в которой натюрморт представал во всем его художественном разнообразии.

1.1. Проблемы и перспективы изучения региональных школ натюрморта

Стоит образно наметить тенденции в изучении голландского натюрморта. До начала XX века попытки основательного анализа этой темы не предпринимались. В литературе о нидерландском искусстве отдельным жанрам внимание не уделялось. Понятия «фламандское» и «голландское» еще не нашли распространения. В музейных каталогах и исследованиях критиков на протяжении всего XIX века нидерландское искусство рассматривалось как ответвление немецкой школы живописи³³. Сам натюрморт же еще со времен голландских теоретиков искусства не считался достойным обсуждения жанром. Однако именно современники изучаемого нами периода и создали первые труды, в которых содержатся ценные, но немногочисленные описания произведений голландских мастеров натюрморта и намечены попытки очертить круг художественных особенностей в жанре.

³³ Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. С. 105.

В разговоре о нидерландском искусстве Золотого века в первую очередь стоит обратиться к «Книге художников» 1604 года живописца Карела ван Мандера (1548–1606), продолжающей традицию «Жизнеописаний» Джорджо Вазари. Труд содержит биографии выдающихся, по мнению автора, мастеров, включает и жизнеописания художников, пробовавших себя в натюрморте. Автор нередко характеризует своих героев как «живописец из Делфта» или «живописец из Харлема». Критик не говорит о художественных характеристиках конкретного региона или города, ему важны персоналии. Ван Мандер делает исключение лишь для школы Харлема, города, который его принял и приютил³⁴. Среди упомянутых автором художников мы находим Иохима Беккелара (1533–1574/75), ученика Питера Артсена (1508–1575), и Иохима Эйтеваля (1566–1638), фламандских художников, специализировавшихся на «кухонном» натюрморте и изображении «лавок». Эта «троица» мастеров «кухонного» направления будет неизменно появляться в литературе о натюрморте XX века. Книга ван Мандера стала основополагающей для всех нидерландских теоретиков искусства, использующих принцип оценки живописи через отображение личности художника. Несмотря на субъективность автора, труд остается ценным источником биографических данных и сведений о написанных произведениях.

В 1662 году фламандский литератор Корнелис де Би (1627–1711) по заказу рисовальщика Яна Мейсенса создал биографический очерк «Золотой кабинет благородного свободного искусства живописи...», описание жизненных путей художников, живших и работавших уже после ван Мандера³⁵. «Золотой кабинет...» написан в стихах, содержит в себе биографические данные таких мастеров натюрморта, как антверпенский живописец Александер Адрианссен (1587–1661)³⁶, харлемский художник Корнелис (Николас) ван Берхом (1621–1683) и других авторов, творчество которых он относит к фламандскому искусству.

³⁴ Мандер К. ван. Книга о художниках. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. С. 125.

³⁵ Bie C. de. Het gulden cabinet vande edel vry schilder const: inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw. Antwerp: Ghedruckt T'Antwerpen. 1662. 589 p. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/hetguldencabinet00biec/page/272/mode/2up> (Дата обращения: 01.03.22).

³⁶ Ibid. L1.

Де Би называет натюрморты изображением «неподвижных вещей» (нид. *stilstaende dinghen*), а нередко и вовсе ограничивается такими упрощенными названиями, как «изображения фруктов», «цветов» и т. д. Автор дает определение мастерству художников-натюрмортистов, утверждая, что написанные ими изображения предметов подобны природе. Корнелис де Би отождествлял художников с конкретными городами, чаще с теми, в которых они родились и работали.

Несмотря на некоторый интерес теоретиков к натюрморту, на протяжении всего XVII века в текстах ему отводится лишь второстепенная роль. Натюрморт считался жанром, который не мог в полной мере раскрыть талант художника. В мыслях теоретиков он был лишь тренировочным жанром. Для авторов трактатов важнее были личность и мастерство самого художника, тогда как художественные методы и жанровые особенности нередко оставались без внимания. Живописец и теоретик Самюэль ван Хогстратен (1627–1678) во «Введение в искусство живописи» 1678 года писал, что «...несмотря на факт существования цветочных, фруктовых и прочих натюрмортов, их никак нельзя поместить выше первого ранга в искусстве, даже если они были написаны Де Хемом, Сегерсом, даже Зевкисом и Парразиём и выполнены с использованием таланта в подражании...»³⁷.

Герард де Ларесс (1641–1711), теоретик искусства и художник, в своей «Большой книге живописи...» 1707 года написал, что натюрморт зародился исключительно для того, чтобы радовать глаз изображенными богатствами. Иных функций он не выполняет. Де Ларесс утверждал: «...что касается капусты, моркови и репы, а также трески, лосося, сельди... и тому подобных предметов, которые являются неприличной и обычной пищей, неприличной для размещения в комнатах и доме, мы пропустим их: кому они нравятся...»³⁸. Автор, как и другие

³⁷ Hoogstraten S. van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt. Leiden: Davaco Publishers, 1969. P. 89. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/ (Дата обращения: 01.03.22).

³⁸ Lairese G. de. Groot schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard: met voorbeelden uit de beste konststukken der oude en nieuwe puikschilderen bevestigd: en derzelver wel en misstand

теоретики искусства того времени, следовал принципу иерархии жанров, окончательно сформированному знаменитым историком Андре Фелибьеном в 1667 году. Натюрморт являлся представителем категории *petit genre* и Фелибьеном в списке жанров всегда ставился на последнюю позицию. До Джошуа Рейнольдса³⁹ мы не видим высказываний, в которых авторы бы противились такому порядку вещей. В большинстве теоретических произведений натюрморт рассматривался в качестве жанра, недостойного продолжительного описания и ценного лишь за счет своих «подражательных» способностей. В подобных трактатах не было описания искусства натюрморта как такового, не было и описания региональных особенностей.

Другие обширные труды по нидерландскому искусству XVII века можно охарактеризовать как продолжение традиции «жизнеописания», по принципу «Книги о художниках» Карела ван Мандера. О натюрморте, тем более о его географических художественных особенностях, мы находим лишь крайне лаконичные суждения, они обрывочны и имеют отношения к конкретным художникам. Подобные упоминания встречаются не только в работах теоретиков или художников — об искусстве пишут и историки, и ученые, которые нередко сами обладали предметами живописи, становясь своего рода знатоками. Например, известно, что прославленный историк Питер Скривериус (1576–1660) владел одним натюрмортом кисти Симона Луттихейса (1610–1667)⁴⁰. О мастерах

aangewezen. Amsterdam: Tot Amsterdam, 1712. P. 259. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php (Дата обращения: 01.03.23).

³⁹ Рейнольдс в своих «Речах» в каком-то смысле пытается реабилитировать натюрморт. В третьей речи от 1770 года он не только признает бесспорные достоинства жанра, но и утверждает, что он предоставляет художнику дальше больше творческих возможностей, нежели портрет. См.: Reynolds J. Sir Joshua Reynolds's discourses on art. Chicago: A.C. McClurg, 1891. Pp. 95-96. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/sirjoshuareynold00reynuoft> (Дата обращения: 20.04.22). Однако уже через 10 лет после поездки в 1781 году в Голландию он говорит о «вульгарности предмета» в голландской живописи. См.: Alpers S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1984. Pp. xvii-xviii.

⁴⁰ Frederiks J. G. Petrus Scriverius // Oud Holland — Journal for Art of the Low Countries 12. No. 1. 1894. P. 63.

натюрморта писал харлемский поэт Самюэль Амппинг в «Оде Харлему» 1628 года, хваля именно харлемских живописцев:

И что Франц Элаут творит на своих банкетах

Чисто, красиво и более, чем достойно.

Воистину, сама жизнь видит в этом мастерство <...>

Могу ли я не написать о Питере Класе?

И как же не упомянуть Хеду и его банкеты?

От Хейсена мы получаем изображения плодов.

А цветы — также от нашего Боллонгира...⁴¹

В 1792 году вышли несколько томов труда «Галерея фламандских, голландских и немецких художников...» Жана-Баттиста Лебрена (1748–1813), содержащие, среди прочего, и сведения о гравюрах. Лебрен посвятил отдельные части таким признанным на тот момент мастерам натюрморта, как Ян Брейгель (1568–1625), Рахел Рейсх (1664–1750), Франс Снейдерс (1579–1657) и Ян Давидс де Хем (1606–1684). Критических оценок жанру мы не видим, лишь краткие биографические справки и своеобразный термин «жанр цветов и фруктов». Лебрен отмечал, что биографии многих достойных мастеров натюрморта он был вынужден исключить из своего труда, так как этот жанр плохо поддавался воспроизведению в гравюре⁴².

В XIX веке появился особый интерес к голландскому искусству Золотого века, его переоценка, связанная с расцветом романтизма. До середины XIX века

⁴¹ Пер. автора. Цит. по: Ampzing S. Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland. Haarlem: d. Adriaen Rooman, 1628. P. 327. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/ampz001besc01_01/index.php (Дата обращения: 12.06.23).

⁴² Lebrun J-B. P. Galerie Des Peintres Flamands, Hollandais Et Allemands; Ouvrage enrichi de Deux Cent une Planches gravées d'après les meilleur Tableaux de ces Maîtres, par les plus habiles Artistes de France, de Hollande et d'Allemagne: Avec Un Texte explicatif pouvant servir à fair reconnaître leur genre et leur manière, et faire prononcer sur le mérite et la valeur de leurs productions; des Notes instructives sur la vie des plusieurs Peintres dont aucun Auteur n'avait parlé; et une Table alphabétique des Noms des Maîtres, la plus complete et la plus étendue qui ait paru jusqu'à ce jour. 3 vols. Paris: Chez l'Auteur. 1792. Vol I. P. 90. Режим доступа: BNF Gallica [Электронный ресурс] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6475585g#> (Дата обращения: 24.02.23).

исследователи писали о Рембрандте, Рейсдале⁴³, жанровой же живописи и натюрморту в их трудах отводилось мало места. Эта тенденция сохранилась и во второй половине XIX века. Заметный поворот наступил, когда упрочилось понимание «нового искусства» в историческом контексте. Зарождается «историчность» интереса голландцев к определенным жанрам, получившим распространение именно в XVII веке⁴⁴. В 1855 году вышла книга Дж. Л. Мотли «Возникновение Голландской республики», которая сформировала новое представление современников о самобытном голландском народе⁴⁵. Прослеживаются и попытки разделить нидерландское искусство на разные школы. Теоретик и философ Фридрих фон Шлегель (1772–1829) в начале XIX века впервые выделил фламандское (южное) искусство и северное, отметив, что на севере «сама жизнь есть искусство». Он одним из первых связал голландскую живопись непосредственно с ее географическим и социальным контекстом, с землей, но расценил это как ее недостаток. По его мнению, обращение к окружающей природе и среде свело живопись республики исключительно к техничному воспроизведению жизни, не имеющему большой эстетической ценности⁴⁶.

⁴³ Это было связано с появлением концепции «гениальности», с которым часто связывали имя Рембрандта. В основном это касалось литературных творцов, а в XVIII веке картины часто хвалили именно за их литературность или повествовательность. Вспомним, например, высказывания Гете и Хердера о Рембрандте. См.: Pascal R. The “Sturm und Drang” Movement // The Modern Language Review. Apr. 1952. Vol. 47. No. 2. Pp. 147–149.

⁴⁴ Grijzenhuit Fr., Veen H. van. The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Pp. 111–113. В этом труде хорошо описан сдвиг интереса немецких исследователей XIX века в сторону изображений «природы», техничности искусства, изображающего окружающий мир.

⁴⁵ Motley J. L. The Rise of Dutch Republic (3 vols). London: Oxford University Press, 1855. Подробнее об отношении современников к голландскому живописному искусству в XIX веке см.: Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. С. 103–111.

⁴⁶ Цит. по: Grijzenhuit Fr., Veen, H. van. The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Pp. 114–115., из Schlegel F. Zweiter Nachtrag alter Gemälde. 1805, added to the reprint of 1822-5 // Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, vol. 4 of Kristiche Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Ed. H. Eichner. Munich, Paderborn, Vienna, Zürich. Pp. 61–78, 79–115.

В опубликованных между 1829 и 1842 гг. «Catalogues raisonnés...» арт-дилера Джона Смита (1781–1885) в 9 томах⁴⁷ рассматривались самые влиятельные французские, голландские и фламандские художники с XV по XVII век. Автор указывал краткую биографию мастеров и описывал созданные ими произведения. В шестом томе вслед за Лебренем Смит поместил имена таких мастеров цветочного натюрморта, как Рахел Рейсх и Ян ван Хейсум (1682–1747), творчество которых хронологически было ближе всего к его эпохе. Автор высоко оценил жанр, в котором они работали, хвалил их умение с живым подобием прорисовывать предметы и цветы во всем их разнообразии. О мастерах «*flower painting*» он отзывался как об обладателях невероятного таланта⁴⁸. Смит, по его собственному признанию, не имел возможности видеть многие из описываемых им картин и потому не дал развернутой характеристики жанру⁴⁹. Натюрморт, таким образом, как категория для изучения начал постепенно избавляться от репутации «низшего» жанра, несмотря на закрепившуюся академическую иерархию. От подобных коннотаций он освободился во многом благодаря трудам голландцев и других европейских авторов. Для них жанр натюрморта был новым. Нигде он не получил такого распространения, как в Нидерландах.

В течение XIX века появилось еще несколько трудов, построенных по принципу энциклопедии-каталога художников. Подробное описание каждого даст нам крайне мало⁵⁰. XIX век не породил исследований, необходимых для

⁴⁷ Smith J. A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters: in which is included a short biographical notice of the artists, with a copious description of their principal pictures; a statement of the prices at which such pictures have been sold at public sales on the continent and in England; a reference to the galleries and private collections, in which a large portion are at present; and the names of the artists by whom they have been engraved; to which is added, a brief notice of the scholars & imitators of the great masters of the above schools. 9 vols. London: Smith & Son, 1829–1842.

⁴⁸ Smith J. A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters... Vol. 6. Pp. 459–487, 493–502. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/catalogueraisonn06smituoft> (Дата обращения: 11.03.23).

⁴⁹ Friedenthal A. John Smith, his Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters (1829–1842) and the ‘stigma of PICTURE DEALER’ // Journal of Art Historiography. Dec. 2013. No. 9. Pp. 1–20.

⁵⁰ О голландском искусстве писали Албердинк Тайм (1860-е гг.), Франсуа Эмиль Мишель (1890-е гг.), Эдвард Хоук (1890-е гг.) и другие авторы. Зачастую эти исследования недоступны,

понимания поставленного вопроса. Интерес к натюрмортным композициям направления *vanitas* и цветочным натюрмортам не был сосредоточенным⁵¹. После Лебрена и Смита имена мастеров натюрморта в подобных каталогах появлялись все чаще, соседствуя с такими выдающимися художниками, как Рембрандт, Рубенс и др. Авторы каталогов-жизнеописаний, часто сами являвшиеся либо художниками, поэтами, либо представителями гуманитарных наук, имели ограниченные возможности для знакомства с описываемыми ими картинами. Известные нам сегодня имена тогда еще не были открыты. Посему в подобной литературе заметна градация в описаниях: каким-то художникам уделялось много внимания, других же упоминали лишь вскользь. Тем не менее, начиная с труда Лебрена, уже прослеживается небольшой интерес авторов не только к художникам, но и к городам, где они работали. К городам как к центрам производства. В качестве главных художественных центров авторы выделяли Амстердам, Харлем, Лейден, даже далекий Мидделбург.

Примечательна работа французского исследователя Анри Авара (1838–1921) «Голландская школа живописи» 1874 года⁵², впервые посвятившего нидерландскому натюрморту отдельную главу. Авар, как и его предшественники, строил повествование по принципу персоналий, отмечал места рождения и творчества художников. Авар дал развернутое описание биографии художников, работавших в жанре натюрморта, и считал что их произведения — это пища не для ума, а для глаза⁵³. Автор предоставил обширные данные о мастерах и конкретных произведениях. Некоторые имена были упомянуты в этом труде впервые, например, имя голландского художника конца XVII века Адриана Корте (1665–1707)⁵⁴. Авар уверенно связал творчество художников с местом создания

поэтому составить представление о том, что и как именно они писали о голландском натюрморте, невозможно. Многие из них также были художниками или поэтами.

⁵¹ Кулакова О. Ю. Голландский цветочный натюрморт XVII века: интерес и забвение на протяжении столетий // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 5. С. 499.

⁵² Havard H. The Dutch School of Painting. London: Cassell, 1876. Pp. 259–274.

⁵³ Ibid. P. 259.

⁵⁴ Ibid. P. 263.

произведений: у голландского анималиста Яна Веникса (1641–1719), например, стоит изучать именно картины «амстердамского» периода⁵⁵.

Двумя годами позже вышел труд художника и критика Эжена Фромантена (1820–1876) «Старые мастера»⁵⁶, в котором автор наметил географический вопрос: «...видим мы в музее и раннюю голландскую школу, а именно школу харлемскую, которая была связана с фламандской школой вплоть до того дня, когда Голландия окончательно отделилась от Фландрии. Это было первое усилие нидерландцев создать свою живопись (школу эту я тоже оставляю в стороне) ...»⁵⁷. Не до конца понятно, что именно Фромантен подразумевал под харлемской школой, но, вероятно, она была достаточно самобытной в понимании автора. Также Фромантен писал, что большое разнообразие живописцев появилось «...сразу и повсюду: в Амстердаме, Дордрехте, Лейдене, Дельфте, Утрехте, Роттердаме, Энкхейзене, Харлеме, подчас даже за границей — как бы из семян, упавших за пределы поля...»⁵⁸. Тем не менее в деталях о натюрморте Фромантен не говорил, его рассуждения касались нидерландского искусства в целом.

В XX веке изучение голландского натюрморта приобрело системный и междисциплинарный характер. Произведения вплетались в широкий культурно-исторический контекст. Города работы и создания начали упоминаться чаще и не только в привязке к биографии художников. Натюрморт перестал быть жанром, оторванным от конкретного места, от городов, от провинций. В некоторых трудах натюрморт получал такое определение, как «утрахтский», «амстердамский» или «харлемский»⁵⁹.

⁵⁵ Havard H. The Dutch School of Painting. London: Cassell, 1876. P. 270.

⁵⁶ Fromentin E. Les Maîtres d'Autrefois: Belgique, Hollande. Paris: E. Plon, 1876. 448 p. Режим доступа: BNF Gallica [Электронный ресурс] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55049j.image> (Дата обращения: 24.02.23).

⁵⁷ Цит. по: Фромантен Э. Старые мастера. Москва: Изобразительное искусство, 1996. 312 с. В оригинале: Fromentin, E. Les Maîtres d'Autrefois: Belgique, Hollande. Paris. 1876. P. 18.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Goosens M. E. W. Schilders en de markt: Haarlem 1605–1635. PhD diss. Leiden: Universiteit Leiden, 2001. 550 p.

В первую очередь необходимо очертить круг отечественных исследователей, занимавшихся нидерландским натюрмортом. Именно в их трудах появились такие понятия, как «харлемский» или «лейденский». Первые опыты в изучении жанра в отечественной истории искусств — это труд Б. Р. Виппера «Проблема и развитие натюрморта» 1922 года⁶⁰, а также работа научного сотрудника Эрмитажа М. И. Щербачевой 1945 года⁶¹. В книге Виппера наметились попытки осмыслить общую историю развития натюрморта⁶². Щербачева же привела ключевые для нашего исследования рассуждения: «...дифференциация видов живописи продолжается в натюрморте, и каждый город налагает особый отпечаток на развившийся в нем тип. В Гаарлеме — городе богатой знати, <...>, развивается тип «завтрака», в торговом Амстердаме, городе деловых отношений, преимущество отдается легкому десерту с фруктами и вином, в Утрехте пишат цветы, а в Гааге — рыб, в Роттердаме модными становятся полужанровый «кухонный» натюрморт, а в университетском Лейдене излюбленной темой является «*vanitas*»...»⁶³. Щербачева создала действительно новаторский и обширный на тот момент отечественный труд по голландскому натюрморту, а также обозначила проблему географических особенностей.

Согласился в 1971 году с коллегой и Ю. И. Кузнецов, научный сотрудник Государственного Эрмитажа, указав тот же список городов и направлений натюрморта. Автор высказывал важную мысль о том, что «... в создании национального натюрморта приняли участие многие местные центры художественной культуры Голландии. Характер их вклада определился

⁶⁰ Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. Санкт-Петербург: Азбука, 2005. 384 с.

⁶¹ Щербачева М. И. Натюрморт в голландской живописи. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1945. 73 с.

⁶² Автор утверждал особое отношение новых художников к вещи: «...[они] не изображают ни вкусовых, ни слуховых, ни осязательных ощущений, а какое-то «общее» чувство... предмета, какой-то особый восторг вещей, хмельную радость обладания». Однако уже чистый натюрморт в привычном нам виде, по мнению Виппера, случился «незаметно». Цит. по: Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. Санкт-Петербург: Азбука, 2005. С. 329, 345.

⁶³ Щербачева М. И. Натюрморт в голландской живописи. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1945. С. 19–20.

конкретными условиями культурно-исторического порядка...»⁶⁴, что указывает на важность изучения художественных центров. Позднее такого же рода размышления появились и у его коллеги Е. Ю. Фехнер, которая во вступительной статье к альбому 1981 года «Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа» писала: «... в быстро развивающемся Харлеме с его крепкими объединениями горожан раньше всего сложился тип тонального натюрморта, а в средоточии хозяйственной и культурной жизни Голландии — Амстердаме — протекала деятельность создателей роскошных десертов Кальфа и Стрека. Близость Схевенингенского побережья вдохновила живущего в Гааге Бейерена на создание натюрморта с рыбами, а в университетском центре — Лейдене — возник глубокомысленный натюрморт с изображением черепа...»⁶⁵.

После Фехнер о натюрморте также писала И. Н. Глинская в своей диссертации⁶⁶, Е. И. Ротенберг⁶⁷, И. В. Линник в книге об атрибуции некоторых картин в собрании Эрмитажа⁶⁸, Ю. Н. Звездина в работе об эмблематике натюрморта⁶⁹, а также Ю. А. Тарасов в своей наиболее полной и современной монографии о голландском натюрморте XVII века⁷⁰. В 2004 году Т. Ф. Верижникова впервые указала на связь географии со стилистикой натюрморта, утверждая, что «тематические границы не были географическими <...> мастера перевозили и

⁶⁴ Кузнецов Ю. И. Голландская живопись XVII–XVIII веков в Эрмитаже. Ленинград: Аврора, 1979. С. 38.

⁶⁵ Фехнер Е. Ю. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. Москва: Изобразительное искусство, 1981. С. 9.

⁶⁶ Глинская И. Н. Развитие голландской реалистической живописи в первой четверти XVII в.: дис... канд. искусствоведения. Ленинград, 1950. 384 с.

⁶⁷ Ротенберг Е. И. Искусство Голландии XVII века. Москва: Искусство, 1971. 235 с.

⁶⁸ Линник И. В. Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин. Ленинград: Искусство, 1980. 248 с.

⁶⁹ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997. 157 с. Автор повторяет выводы своих предшественников о развитии «ученого» натюрморта в Лейдене, а также упоминает Мидделбург в связи с цветочными композициями.

⁷⁰ Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVII века. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2004. В своем исследовании Тарасов собрал всю известную на тот момент информацию, упомянул множество доселе неизвестных отечественному искусствоведению художников. Некоторые его заключения устарели: в частности, «сервированные столы» и «завтраки» сейчас принято считать одним и тем же направлением, тогда как автор пишет о переходе между этими типами.

распространяли локальные традиции»⁷¹. Натюрморту также посвящен отдельный выпуск журнала «Искусство», в котором Н. Ю. Маркова также уделяет внимание истокам жанра и голландским художникам⁷².

Новые выводы о географических особенностях отдельных направлений натюрморта сделаны в последующих трудах не были. Утверждения Щербачевой и Фехнер не были опровергнуты. Более того, исследований непосредственно об этом жанре почти не появлялось вовсе, за исключением защищенной в 2022 году кандидатской диссертации О. Ю. Кулаковой по теме голландского цветочного натюрморта, которая предстает наиболее современной работой на эту тему на сегодняшний день⁷³. Актуальные тексты мы видим также во вступительных статьях к каталогам выставок: проект «Радость для всех чувств». Западноевропейский натюрморт XVI–XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа»⁷⁴, а также «Предмет – Образ – Смысл / Западноевропейский натюрморт XVII–XIX веков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина»⁷⁵, «ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века»⁷⁶ и «Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России»⁷⁷.

⁷¹ Верижникова Т. Ф. Малые голландцы. Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт. Санкт-Петербург: Аврора, 2004. С. 202.

⁷² Натюрморт (специальный выпуск) // Искусство. 2006. № 16. Режим доступа: <https://art.1sept.ru/index.php?year=2006&num=16> (Дата обращения: 11.04.25).

⁷³ См.: Кулакова О. Ю. Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания: дис... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2022. 355 с.

⁷⁴ Радость для всех чувств: Западноевропейский натюрморт XVI–XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки / Авт. ст.: Н. И. Грицай. Курск: Полстар. 112 с.: ил. Выставка была проектом, созданным в 2015 году и впервые показанным в филиале «Эрмитаж-Выборг». Она также посетила музей Курска, Оренбурга, Белгорода и др.

⁷⁵ Предмет – Образ – Смысл. Западноевропейский натюрморт XVII–XIX веков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина: каталог выставки / Авт. ст.: В. Маркова, В. Садков, Л. Савинская, А. Сулимова, Д. Кочерова. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2023. 96 с.: ил.

⁷⁶ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки / Авт. ст.: В. Садков, В. Статкевич, А. Мезенцева, Н. Грицай. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2024 г. 420 с.: ил.

⁷⁷ Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России / Авт. текстов: В. Садков, А. Булгакова, Н. Грицай, Д. Красовская, А. Ларионов, А. Мезенцева, Т. Савицкая, И. Соколова, В. Статкевич; ред. А. Игнатьева. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2024. 312 с.: ил.

XX век для изучения голландского натюрморта в зарубежной историографии является ключевым. Появились монографии, посвященные отдельным художникам и различным направлениям, а также междисциплинарные труды с новаторским подходом. Такие авторы, как Св. Алперс⁷⁸, Н. Брайсон⁷⁹, Х. Гротенбоер⁸⁰ рассматривали произведения жанра через призму антропологии, философии и культурологии, что помогло расширению социальных, культурных и экономических контекстов истории развития голландского натюрморта в XVII веке.

Также в последние десятилетия изучение голландского натюрморта стало более сосредоточенным на вопросах пола, расы и идентичности. Появились статьи о колониальном прошлом Голландской республики⁸¹, о роли женщины в произведениях бытового жанра⁸² и натюрморта⁸³, об изображении рабов как части композиции натюрмортов, отождествления их с неодушевленными предметами⁸⁴, была пересмотрена так называемая категория «экзотического» в ряду изображаемых вещей и яств⁸⁵. Такие современные ученые, как М. Холландер⁸⁶ и

⁷⁸ Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. 302 p.

⁷⁹ Bryson N. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge: Reaktion Books, 1990. Pp. 102–106. Эссе о натюрморте Н. Брайсон назвал «Abundance» в ответ на книгу С. Шамы, см.: Schama S. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Vintage Books, 1987. 720 p.

Брайсон называл голландский натюрморт «диалогом между новым процветающим обществом и его материальными благами. Он рассматривал отражение богатства в обществе, которое его породило; отражение, которое влечет за собой необходимость рассматривать и понимать феномен изобилия.

⁸⁰ Grootenboer H. *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 207 p.

⁸¹ Protschky S. *Dutch Still Lives and Colonial Visual Culture in the Netherlands Indies, 1800–1949* // *Art History*. 2011. No. 34. Pp. 510–535.

⁸² См.: Mare H. de. *The Finding Place of Domestic Life. The Chamber Scape in the Dutch Golden Age* // *Thuis in Holland*. 2012. No. 44.3. Pp. 110–118. и Cieraad I. *Rocking the Cradle of Dutch Domesticity: A Radical Reinterpretation of Seventeenth-Century “Homescapes”* // *Home Cultures*. 2018. No. 15, 1. Pp. 73–102.

⁸³ Hermkens A-K. *Gendered Objects* // *The Journal of Pacific History*. 2007. No. 42, 1. Pp. 1–20.

⁸⁴ Hochstrasser J. B. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. London: Yale University Press, 2004. P. 31–32.

⁸⁵ Tokumitsu M. *The Currencies of Naturalism in Dutch Pronk Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence* // *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. 2016. Vol. 41. No. 2. Pp. 30–43.

Фр. Хрййзенхаут⁸⁷ исследовали натюрморт в контексте создания и укрепления гендерных и социальных иерархий в голландском обществе.

Постепенный отход от устоявшихся выводов, появление новых данных, атрибуция неизвестных картин приводит нас к развернутому пониманию натюрморта Южных и Северных Нидерландов. Исследовательский интерес всегда был смещен в сторону искусства Голландской республики, нежели ее южной соседки. Вероятно, это связано с тем, что с 1629 года, как считается, Южные Нидерланды переживали «век несчастий», или глубокий политический кризис испанской администрации, затянувшийся, по крайней мере, до 1632–1633 гг. «Век несчастий» постиг почти все провинции, что сильно отразилось и на искусстве⁸⁸. Эта точка зрения лишь в последнее время стала подвергаться сомнению, например, в работе П. Форда⁸⁹.

Обратимся непосредственно к проблеме географических особенностей голландского натюрморта. Во всех исследованиях XX века о нидерландских произведениях этого жанра неизменно появляются названия городов, которые связывают с основными вехами его развития. Понимание их как устоявшихся центров разных направлений не всегда обосновано. Например, между Лейденом и «ученым» натюрмортом, или *vanitas* почти всегда отмечают неразрывную связь. Такой вывод абсолютно логичен, ведь здесь еще в 1575 году открылся Лейденский университет. Однако совершенно незаслуженно из виду упускаются другие города, в которых подобные произведения создавались и продавались не менее активно. Такое укоренившееся обобщение относительно многих типов натюрморта требует пересмотра.

⁸⁶ Hollander M. *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in 17th-century Dutch Art*. Berkeley: University of California Press, 2002. 263 p.

⁸⁷ Grijzenhuit Fr., Veen H. van. *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 348 p.

⁸⁸ Cauwer P. de. *Tranen van bloed. Het beleg van 's-Hertogenbosch en de oorlog in de Nederlanden, 1629*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. P. 18.

⁸⁹ См.: Ford P. «Gouden Eeuw» or «Ongelukseeuw»? An Economic Survey of the Northern and Southern Netherlands in the Seventeen Century // *Canadian Journal of Netherlandic Studies*. 1993. Spring, Issue XIV, I. Pp. 44–52.

Вспомним, например, что в отечественной и зарубежной литературе широко используется название «голландский» несмотря на то, что Голландия — лишь одна из провинций. Очевидно, этот регион играл определяющую роль для развития многих жанров на территории Северных Нидерландов, поэтому название стало синонимичным для произведений искусства всех уголков республики. Изучение натюрморта Северных Нидерландов требует значительного расширения рамок: жанр имел множество направлений, некоторые из которых зародились, вероятно, даже в Антверпене, столице совершенно другой страны. Разумеется, большинство подобных городов находились в провинции Голландия (Амстердам, Харлем), но, например, именно Мидделбург, столица Зеландии, считается главной кузницей цветочного натюрморта. Цветочные натюрморты, как и произведения других направлений, создавались во многих городах республики. Более того, натюрморты писались и в других странах. Изобразительное искусство переехавших в Италию или гостивших там голландских и фламандских художников заметно отличалось от произведений художников, живших на территории Нидерландов. Республика представлялась художникам разветвленной сетью, в которой города являлись важными художественными центрами для отдельных направлений натюрморта. Центры эти не были оторванными от художественной сети, в столь стремительно развивающейся стране все было тесно переплетено.

Если с кругом определенных городов, важных для развития натюрморта, можно определиться, основываясь на литературе, то о том, как и почему география повлияла на натюрморт в целом на данный момент известно мало. Опускается тот факт, что у каждого направления могло быть несколько центров производства и распространения. Город зарождения далеко не всегда был местом наибольшего спроса. Такая динамика определялась не только логикой развития художественного столичного рынка, как принято считать⁹⁰.

⁹⁰ Montias J. M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam, 2003. Работа Джона Монтиаса о художественном рынке Амстердама помогает составить карту распространения натюрморта, но не дает полное представление о состоянии рынка по всей стране. Монтиас называл арт-рынок катализатором развития тех или иных жанров в республике. См. также:

Важную для понимания вопроса литературу можно разделить на несколько категорий: исследования о голландском натюрморте, монографии о художниках, исторические труды, в которых рассматриваются быт голландцев XVII века, вехи нидерландской истории и т. д. Все они косвенно обозначают контекст, в котором развивался и существовал натюрморт. Важны и исследования, утверждающие отличительную автономность, неизбежность и бесценную значимость процессов, происходивших в Республике Соединенных провинций для всей Европы (Хейзинга 1941⁹¹, Прайс 1994⁹², Израэль 1998⁹³, Трейси 1985, 1990, 2008⁹⁴), от культурных до экономических. Отдельные статьи затрагивают проблемы истории колониального вопроса⁹⁵ или патриотизма⁹⁶.

Не стремясь воссоздать хронологию всех зарубежных исследований о голландском натюрморте, обратимся к основным трудам, в которых есть обращение к географическому вопросу. Первые исследования были написаны А. П. А. Воренкампом в 1930-х гг.⁹⁷ и Н. Р. А. Вромом в 1940-х гг.⁹⁸. Это были и первые попытки осмыслить натюрморт «географически»: основными городами Воренкамп называл Амстердам и Утрехт, где традиция создания картин в таком жанре зародилась вместе с творчеством Питера Артсена и Иоахима Беккелара. В трудах Воренкампа и Врома мы наблюдаем некую историю натюрморта на

Montias J. M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30, No. 3/4. Pp. 225–226.

⁹¹ Хейзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 680 с.

⁹² Price L. *Holland and the Dutch Republic in the Seventeenth-century: the Politics of Particularism*. Oxford: Clarendon Press, 1994. 293 p.

⁹³ Israel J. I. *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477–1806*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1998. 1280 p.

⁹⁴ В книге Tracy J. D. *The Founding of the Dutch Republic: War, Finance, and Politics in Holland, 1572–1588*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 356 p., автор повторяет идеи своих ранних трудов “A Financial Revolution in the Habsburg Netherlands”, 1985 и “Holland under Habsburg rule”, 1990.

⁹⁵ Schmidt B. Mapping an Empire: Cartographic and Colonial Rivalry in Seventeenth-Century Dutch and English North America // *The William and Mary Quarterly*. Jul., 1997. Vol. 54. No. 3. Pp. 549–578.

⁹⁶ См. статьи Бенджамина Шмидта: Schmidt B. *Narratives of Low Countries History and Culture Book: Reframing the Past*. London: UCL Press, 2016. 250 p.

⁹⁷ Vorenkamp A. *Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw*. PhD diss. Leiden, Leidsche Uitgeversmaatschappij, 1933. P. 21.

⁹⁸ Vroom N. R. A. *De schilders het Monochrome Banketje*. PhD diss. Amsterdam: Kosmos, 1945. 226 p.

примере биографий отдельных художников. Большинство ранних исследований основаны на том же принципе, и суждения в них редко отличаются⁹⁹.

Основной работой по голландскому натюрморту принято считать монографию шведского историка искусства И. Бергстрёма 1956 года, являющуюся расширенной версией защищенной в 1947 году диссертации. Автор отвел каждому устоявшемуся в историографии на тот момент направлению натюрморта по отдельной главе¹⁰⁰. Бергстрём исследовал цветочный и фруктовый натюрморт, *vanitas*, ранние и поздние «завтраки», «монохромные банкеты», «роскошный» натюрморт, а также изображения с дичью¹⁰¹. Каждое из этих направлений он связал с определенным регионом, сделав акцент на основных художниках. Такие города, как Гаага, Лейден, Харлем и Амстердам, а также Антверпен он назвал в качестве основных центров раннего нидерландского натюрморта.

Первым автором раннего цветочного и фруктового натюрморта Бергстрём считал Якоба де Гейна (1565–1629). Художник жил во всех известных нам крупных нидерландских городах XVII века — родился в Антверпене, жил в Лейдене, Утрехте, Амстердаме и оставил в них свой творческий след¹⁰². Однако истинным центром развития и распространения цветочного натюрморта Бергстрём впервые назвал Мидделбург, который находился в тот момент в состоянии «острой конкуренции» с Антверпеном. Центр создания «завтраков» — это, в первую очередь, Харлем, впрочем, особый вклад внесли и художники Антверпена, Франкфурта-на-Майне и даже Амстердама¹⁰³. В Харлеме работали Николас Гиллис (1592/93–1632/55), Флорис ван Схотен (1585/88–1656) и Флорис ван Дейк (1575–1651), мастера первых «накрытых столов». Вариацию этого направления поздние «завтраки» автор связал с теми же городами, особенно

⁹⁹ Более ранняя работа Bode, W. von. *Great masters of Dutch and Flemish paintings*. London: Duckworth and Co, 1909. 358 p., а также другие исследования, на которые ссылался Воренкамп, представляют собой биографические справки с краткими описаниями манеры мастеров.

¹⁰⁰ Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber, 1956. 330 p.

¹⁰¹ Ibid. P. 43.

¹⁰² Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber, 1956. P. 43.

¹⁰³ Ibid.

отметив Харлем и Амстердам¹⁰⁴. Бергстром опирался на персоналии, и факты биографии большинства художников, творчество которых он рассматривал, подтвердили его гипотезы. В труде впервые была проведена уверенная параллель между городом и направлением натюрморта и описаны художественные особенности каждого направления.

В том же году появился труд Э. Грайндл о фламандском натюрморте¹⁰⁵. Многих из упомянутых исследовательницей художников теперь принято считать голландскими мастерами, поэтому выводы Грайндл необходимо включать в историографию. Автор подробно рассмотрела характер взаимодействия мастеров с итальянской художественной средой, пересмотрев взгляды об их взаимном влиянии¹⁰⁶.

Вышеупомянутые города с завидной частотой начали появляться в основных исследованиях о натюрморте. Авторы опирались на труды ван Мандера, А. Хоубракена¹⁰⁷, на инвентарные записи, свидетельства о рождении, о браке, вступлении в гильдию в определенных городах. В последние десятилетия применялся и количественный метод, например, подсчет художников, анализ местных художественных рынков¹⁰⁸, количество проданных в городах картин. Чаще всего такой подход используется в исследованиях о голландском искусстве в целом, а не о натюрморте в частности (Фюхс 1978¹⁰⁹, Хаак 1984¹¹⁰, Слайв 1995¹¹¹).

¹⁰⁴ Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. New York: Faber & Faber, 1956. P. 112.

¹⁰⁵ Greindl Ed. Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVIIe Siècle. Bruxelles: Elsevier, 1956. 200 p.

¹⁰⁶ Впервые вопрос был поднят в книге Hoogewerff J. G. Vlaamse Kunst en Italiaanse Renaissance. Mechelen, Amsterdam, 1934. 131 p.

¹⁰⁷ См.: Мандер К. ван. Книга о художниках. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. 544 с. и Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen : waar van 'er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden : zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander. The Hague: In 's Gravenhage, 1753. 400 p. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (Дата обращения: 15.12.22).

¹⁰⁸ Hochstrasser J. B. Stil-Staende Dingen: Picturing Objects in the Dutch Golden Age // Ed. By Findlen, P. Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500–1800. London: Routledge, 2021. Pp. 103–123.

¹⁰⁹ Fuchs R. H. Dutch painting. London: Thames & Hudson, 1978. 216 p.

¹¹⁰ Haak B. The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century. London: H. N. Abrams, 1984. 536 p.

После основополагающих исследований Бергстрома и Грайндл во второй половине XX века появилось множество трудов, посвященных разным аспектам изучения именно натюрморта. Стоит отметить книги Э. де Йонга¹¹², который пересмотрел мнение об иконографии и глубокой символике изображенных на натюрмортах предметов. Дж. Хохштрассер¹¹³ акцентировала внимание на голландском натюрморте как отражении экономического расцвета в Голландской республике. Не менее ценны и публикации, посвященные отдельным направлениям: цветочному (Бол 1960¹¹⁴, Тэйлор 1995¹¹⁵, Бренникмейер-Де Рой 1996¹¹⁶, Сегал, Ален 2020¹¹⁷ и др.), гирляндам¹¹⁸, рыбному натюрморту¹¹⁹, «завтракам»¹²⁰, *vanitas*¹²¹. Гораздо больший интерес исследователи проявляют к цветочному натюрморту¹²², обширных трудов по другим типам крайне мало. Впрочем, несмотря на обилие новых трудов, фундаментальные выводы Бергстрома не были ни развиты, ни существенно пересмотрены.

Главными специалистами по голландскому натюрморту сейчас принято считать исследователей Фреда Мейера и Сэма Сегала. Мейер принимал участие

¹¹¹ Slive S. Dutch Painting 1600–1800. New Haven: Yale University Press, 1995. 392 p.

¹¹² Still-Lives in the Age of Rembrandt / Ed. by Jongh, E. de. Auckland, NZ: Auckland City Art Gallery, 1982. 237 p., а также Jongh E. de. Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting. Leiden: Primavera Pers, 2000. 296 p.

¹¹³ Hochstrasser J. B. Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-Century Bancketje // Het Nederlandse stilleven 1550–1720, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishin, 1999. Pp. 73–85.

Hochstrasser J. B. Still Life and Trade in the Dutch Golden Age. London: Yale University Press, 2004.

¹¹⁴ Bol L. J. The Bosschaert Dynasty, Painters of Flowers and Fruit. Leigh-on-Sea: F. Lewis, Publishers, 1960. 111 p.

¹¹⁵ Taylor P. Dutch flower painting, 1600–1720. New Haven: Yale University Press, 1995. 227 p.

¹¹⁶ Brenninkmeijer-De Rooij B. Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden: Primavera Pers, 1996. 96 p.

¹¹⁷ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. Leiden: Brill, 2020. 1268 p.

¹¹⁸ Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. Farnham: Ashgate Publishing, 2012. 173 p.

¹¹⁹ См. обширный сборник статей Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700 / Ed. by Helmus L. M; Auth. Jongh, E. de ... [et al]. Utrecht: Centraal Museum, 2004. 444 p.

¹²⁰ Книг, посвященных исключительно «сервированным столам» почти нет, однако, есть монографии про отдельных художников, которые дают представление об этом направлении. См.: Bisboer P. Pieter Claesz: Master of Haarlem Still Life. Zwolle: Uitgeverij Waander, 2006. 144 p.

¹²¹ Swan Cl. Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629). Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 272 p.

¹²² См. сноску № 32.

почти во всех крупных зарубежных выставках, посвященных нидерландскому натюрморту. Он и по сей день консультирует исследователей по всему миру, помогает крупным музеям атрибутировать натюрморты. Библиография Мейера обширна¹²³, но главная его публикация, созданная совместно с Адрианом ван дер Виллингеном, — это словарь голландских и фламандских мастеров натюрморта с 1525 по 1725 гг.¹²⁴. Труд может послужить инструментом для определения авторства неизвестных произведений и оценки масштаба развития жанра.

Сэм Сегал является специалистом по нидерландскому цветочному и фруктовому натюрморту¹²⁵. В своих исследованиях он приводит таблицы с указанием особенностей этих направлений, разделяет голландскую и фламандскую школы. Автор упоминает и произведения немецких художников: Георга Флегеля (1565/66–1638) и Джеремай ван Вингена (1578–1645). Он приходит к выводу, что повторяющиеся элементы натюрморта можно найти в произведениях голландцев, фламандцев и даже немцев, в особенности работавших во Франкфурте и Ханау в начале XVII века¹²⁶.

В 1997 году Вальтер Лидтке написал, что «вопрос о региональных и местных стилях не менее проблематичен, чем вопрос о национальных школах. <...> Некоторые художественные качества, как, например, живую описательность предметов, не стоит рассматривать в качестве характерных черт региона. Тем не менее натюрморты Виллема Калфа и Абрахама ван Бейерена отделены от произведений Виллема Хеды и Питера Класа целым поколением...»¹²⁷. Несмотря на то что вопрос был и оставался актуальным, художественные региональные особенности натюрморта в литературе не

¹²³ Полный список публикаций на сайте. Режим доступа: [Электронный ресурс] <https://www.fredgmeijer.com/work> (Дата обращения: 02.03.23).

¹²⁴ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

¹²⁵ См. Segal S. A Fruitful Past — A Survey of Dutch and Flemish Fruit Still Lifes From Brueghel Till Van Gogh. Amsterdam: Gallery P. de Boer, 1983. 148 p. и Segal, S. Tulips Portrayed — The Tulip Trade in Holland in the 17th century. Lisse: Museum voor de Bloem-bol-lenstreek, 1992. 24 p.

¹²⁶ Segal S. A Prosperous Past — The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700. The Hague: SDU Publishers, 1988. 272 p.

¹²⁷ Lidtke W. Style in Dutch Art // Looking at Seventeen-Century Dutch Art. Realism Reconsidered, ed. by W. Franits. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 125.

определялись как значимые. После того, как в середине XX века в отечественной и зарубежной литературе были названы основные центры производства натюрмортов, мало что поменялось. Традиционно главным местом производства «завтраков» и «роскошных» натюрмортов называют Амстердам, Харлем — поздних «завтраков», Гаагу — рыбных и охотничьих натюрмортов. Крайне редко упоминаются такие города, как Делфт, Утрехт и Мидделбург. Узконаправленных исследований о натюрморте существует гораздо меньше, чем о нидерландском искусстве XVII века: данных попросту недостаточно, чтобы выделить тенденции. Часто требуется выйти за рамки специальной литературы о жанре и рассмотреть междисциплинарные исследования. Таким образом, работа о голландском натюрморте в географическом контексте предстает крайне необходимой для получения полной картины истории этого жанра.

1.2 Натюрмортист и голландский художественный рынок XVII века

Художественный рынок первой половины XVII века в Голландской республике — явление, показывавшее невиданные для Европы в то время темпы развития. В стране появился новый тип покупателя, который стремился приобретать светское искусство. Роскошные и монументальные декоративные полотна утратили востребованность. Великолепно украшенные пышные произведения с религиозными образами после периода иконоборчества и вовсе отошли на задний план. Подобное искусство изжило себя. Художники осваивали новые техники, экспериментировали с темами и сюжетами, композицией и колоритом, преобразая национальное искусство до неузнаваемости.

В подобных условиях мастера порой работали сразу в нескольких жанрах, чтобы прокормить себя и свою семью и не стать жертвой лишений. Редки истории, когда многостаночность приводила к успеху художника. Опытные мастера предпочитали добросовестно трудиться в рамках одного жанра. Именно это позволяло им выделиться на фоне десятков своих коллег, которые также находились в бесконечном поиске лучшей жизни, постоянно трансформируя свои

методы в отчаянной попытке завоевать признание. Лишь действительно талантливые художники с узнаваемой манерой и собственной мастерской могли себе позволить практиковаться сразу в нескольких жанрах. На картине фламандского мастера бытового жанра Давида Тенирса Младшего (1610–1690) 1635 года (Рис. 1) мы видим живописца в своей мастерской. Он знаток и мастер, способный создать шедевр любого жанра. На стенах специально для покупателей представлены пейзажи, портреты и натюрморты (не менее трех произведений из тридцати трех изображенных). Именно таким стоит представлять себе успешного и пользующегося славой многопрофильного художника.

Рынок наполнился произведениями всех жанров. Натюрморт в первой половине XVII века не был самым востребованным из них. Логично было бы предположить, что столь камерные, быстрые в производстве, небольшие по формату произведения доминировали на художественном рынке. Однако нужды покупателей не были обременены. Существовали и другие жанры, отвечающие гласным и негласным запросам публики, — бытовой жанр, исторический, портрет и, конечно, пейзаж. На рынке до середины XVII века именно пейзаж занимал лидирующие позиции. Не менее 20% от всего количества картин, проданных или найденных в описях имущества погибших людей, представляли именно пейзажи. Натюрморт до 1638 года представлял не менее 8,9%¹²⁸. Во многом это объясняется уже сформированным современниками-теоретиками отношением к нему. Натюрморт считался тренировочным второстепенным жанром, подготовкой к более великим художественным свершениям. Мастер же ценился только за способность искусно подражать реальности и природе. Кто же лучше пейзажиста мог скопировать природу?

Тем не менее натюрморт как самостоятельный жанр пользовался большим спросом. Произведения всевозможных направлений создавались, покупались и распространялись в разных городах. Мы не наблюдаем абсолютной однородности на рынках. Северные Нидерланды развивались в пространстве, где царствовали

¹²⁸ Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 87.

общие культурные идеи, которые, однако, не навязывались повсеместно и уж тем более не лишали человека свободы выбора. Именно поэтому изучение голландского натюрморта в разнообразии его типов позволяет нам получить представление не только о самом жанре, но и о социально-культурной обстановке в отдельных городах. Через призму столь многоликого жанра мы наблюдаем, как складывалась многоуровневая сделка, — между художником и покупателем, художественным рынком и искусством, политикой и обществом. Часто сделку художник вынужден был заключить и сам с собой, пытаясь определиться в своем мироощущении и найти компромисс в своем искусстве, которое одновременно выступало и как товар, и как эстетический объект.

Голландский натюрморт XVII века принято представлять в двух его ипостасях. Мы, с одной стороны, привыкли его считать несложным по композиции и незамысловатым по смыслу произведением, доступным для понимания и лишенным барочной тяжеловесности. Он искусно исполнен и миниатюрен, как, например, «ранние завтраки», цветочные и рыбные натюрморты. С другой стороны, существовала и более декоративная версия жанра. Пышные и великолепные, они поражали воображение не только количеством композиционных элементов, но и смысловым содержанием, наталкивающим вдумчивого зрителя на размышления. К этой категории принято относить роскошный *pronkstilleven*, *vanitas* и также цветочный натюрморт (в зависимости от вида его исполнения). Такая неоднозначность жанра, который одновременно существует в двух воплощениях — понятного и непостижимого, интимного и роскошного, — обеспечивала художникам пространство для живописных опытов, а также быстрой перемены специализации в случае неудачи на рынке. Жанр был гибок, благодаря своему разнообразию, и позволял художнику успешно приспосабливаться к нуждам публики, щадя свои собственные.

Произведения в жанре натюрморт были востребованы еще и из-за своей смысловой ясности. Тема была понятна каждому, мотив был очевиден. Даже не умевший читать ремесленник мог получить эстетическое наслаждение от

подобной картины. Столь понятные жанры, как пейзаж и натюрморт, не требовали особых знаний для его получения. Пусть и не представляется возможным опереться на документальные источники, в которых торговцы и ремесленники отзывались о красоте цветочных или рыбных натюрмортов, мы можем обратиться к непосредственному факту купли-продажи. Если картины покупались, значит, они нравились. Одни направления натюрморта предпочитали другим по множеству причин, главная из которых, бесспорно, была сугубо субъективна. Голландский историк Й. Хёйзинга писал, что «...было бы наивно полагать, что современник не способен был воспринять красоту произведения искусства, из-за того, что он не описывал его в витиеватых и прочувствованных выражениях. В словах выражал он степень совершенства исполнения, меру, в которой изображение соответствовало предписанному канону, и правильность внешних форм, как он их видел. Обо всех этих вещах он отзывался лишь в самых умеренных выражениях, что вовсе не следует считать недостатком...»¹²⁹. По той же причине не можем мы говорить о восприятии всеми слоями населения натюрморта в качестве «низшего», недостойного жанра. В письмах голландцев и фламандцев, путешествовавших по стране, они, конечно, чаще упоминают мифологические сюжеты и жанр портрета, но такая тяга к «высокому» вовсе не мешала им по заслугам оценивать и пейзаж, и натюрморт. В своем растущем интересе к натюрмортам любители искусства «среднего уровня» значительно опередили «масштабную эстетическую ревизию устоявшегося канона, которая началась только во второй половине XVII века»¹³⁰. Факт востребованности натюрморта разными покупателями говорил о том, что жители опередили теоретиков искусства. Голландцы почитали разнообразие жанров и не останавливались лишь на прославленных и ценимых. Натюрморт был распространен из-за его семантической универсальности, которая импонировала среднестатистическому покупателю. Приобретая натюрморт, человек получал

¹²⁹ Хёйзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 105.

¹³⁰ Verhoeven G. Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750 // Eighteenth-Century Studies. 2012. Vol. 46. No. 1. P. 46.

именно то, что он в нем искал, не обязательно при этом обладая возможностью полностью раскрыть заложенный в нем художником смысл.

В первой половине XVII века мастера натюрморта только начинали процесс специализации на отдельных направлениях¹³¹. Тематическое разделение внутри жанра стало результатом личных стремлений и предпочтений художников, а также финансовой необходимости. У живописцев было несколько путей — создавать произведения всех жанров и всех направлений, чтобы заработать на пропитание, или избрать путь более благородный, часто жертвенный — стать мастером, например, цветочного натюрморта, упорно оттачивать свое мастерство, несмотря на невзгоды, и прославиться если не на всю страну, то хотя бы в своем городе. Сами художники не ощущали себя ремесленниками, станочниками. В XVII веке им гораздо важнее было утвердить свой обновленный статус творца, продемонстрировать все свое умение (которое тоже было товаром). Создание искусного натюрморта было одним из способов явить публике свое мастерство, выразить свой талант в способности копировать природу и стократно улучшать ее, повторяя фактуры материального мазком кисти. Натюрморты, требовавшие от своего создателя умения передать предмет с наивысшей степенью подобия, несомненно, должны были цениться и как носители вложенного в него труда. Цена любого натюрморта, таким образом, состояла из непосредственной ценности изображенных на нем предметов и из знаний, наблюдательности, таланта, необходимых для его создания. Натюрморт стал товаром во всех смыслах. Во-первых, само живописное произведение было товаром (произведением искусства), который можно было продать. Во-вторых, и талант художника являлся товаром, его одаренность и осведомленность о художественных приемах для создания картины. Наконец, и сам натюрморт был изображением всего разнообразия «продукции» республики.

С точки зрения сложности художественных методов голландский натюрморт долгое время оставался жанром, скорее, конвенциональным. Художники

¹³¹ Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. New York: Faber & Faber, 1956. P. 3.

экспериментировали с сюжетами, искали новые решения в композиции и колорите. Однако в своем желании опробовать творческие приемы они не могли сильно отклоняться от негласных правил художественного рынка. Принято считать, что любое отклонение от устоявшихся художественных «норм» не было личным достижением художника, инновацией — скорее, это была уступка, осторожная модификация под давлением спроса¹³². Напротив, в столь быстро трансформирующемся и легко отвечающем на запросы публики жанре как натюрморт, эти новшества стоит рассматривать именно как инновации. Он развился крайне быстро, разветвлялся в своих направлениях еще быстрее. В этом художественно поле работали поистине прославленные мастера, которые определяли траекторию развития отдельных направлений и нередко формировали собственные школы на вокруг своих мастерских. При этом и живописцы средней руки, даже находясь под влиянием признанных мастеров, упорно вырабатывали индивидуальную манеру художественного высказывания.

В частности, можно вспомнить харлемского художника Рулофа Кутса (1592–1654)¹³³, работавшего вместе с именитым Питером Класом. В конце 1630-х гг. Кутс все еще создавал «монохромные банкеты» — тональные, тонко прорисованные произведения с цельной композицией. Однако уже в 1640-х гг. при жизни Класа в творчестве автора можно заметить появление его излюбленного мотива — гроздьев винограда, усики которого изящно обвивают монументальные по размеру, но легкие в исполнении предметы посуды (Рис. 2). Постепенно Кутс полностью сосредоточился на создании декоративных, эфемерных изображений винограда (Рис. 3, 4). Таких случаев, когда художник даже в столь, казалось бы, «примитивном» жанре, отрывался от устоявшейся и востребованной традиции своего учителя, мы знаем немало. Художественный индивидуализм очевиден. Все это, безусловно, говорит о том, что личные амбиции авторов играли

¹³² Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. New York: Faber & Faber, 1956. P. 130.

¹³³ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 129.

главенствующую роль в определении ими сюжетов для изображения. Автор не мог всегда работать исключительно на рынок.

За несколько десятилетий из изображений, которые служили лишь композиционной частью больших произведений, выросло искусство, отражавшее красоту повседневности, тривиальной обыденности. Благодаря наличию множества направлений, оно было зеркалом социальных и коммерческих противоречий. Натюрморт был одновременно как достаточно традиционным, так и новаторским жанром, как полностью лишенным религиозного посыла, так и адресантом некой библейской истины. Двойственность его стала результатом двойственности всей республики, даже самих Нидерландов, поделенных в конце XVI века на Северные и Южные, а также дуализма самих изображаемых вещей (вещи как товар и как символ). Филигранно выписанные предметы являлись не самой природой или материей, а ее образом, который нес сразу несколько посылов.

Голландский натюрморт современники ценили за живое подобие природе. Художник как искусный ремесленник славился способностью ее «скопировать». В то же время у публики возникла новая ориентация на желание обладать и покупать, следовательно, пристальный взгляд живописцев упал на все объекты, будь они природными или, напротив, результатами производства, ручного труда. Вливающиеся в страну богатства стали основой «сюжетов» натюрморта, но не будь в стране этого обилия предметов, мастера все равно бы нашли к каким мотивам обратиться. Они и нашли: в пейзажах, в жанровых картинах, в маринах. Поставщиком сюжета в большей степени являлась окружающая среда и естественная природа вещей. Именно новый взгляд на их пленительное значение обозначил ключевые точки в появлении жанра. Перенесение их на холст или на деревянную доску, перемещение в живописное поле как бы удваивало их значимость.

Неизменно тогда встает вопрос о преимуществе пейзажа перед натюрмортом, ведь пейзаж и есть непосредственное обращение к природному миру. Пейзаж лучше передавал «подобие природы», которое так ценилось

публикой. Пейзажи можно было создавать быстро, не накладывая несколько слоев краски на холст, что экономило материалы и время художника. Именно поэтому подобные произведения продавались в таком количестве на художественном рынке — они были востребованы, понятны и не отличались высокой ценой. Пейзаж уступал натюрморту лишь в отсутствии разнообразия. Существовало множество уникальных натюрмортных направлений, интерес к которым зависел от региона и иногда то пропадал, то снова появлялся в зависимости от социальных и политических факторов. Тем не менее на рынке он составил пейзажу заметную конкуренцию. Когда жанр натюрморта только появился в XVII веке, он пользовался большим спросом, упадок начался лишь в конце столетия. Цветочные натюрморты часто стоили дороже, чем натюрморты с фруктами, а самыми дорогими были натюрморты с изображением дичи. Такие тенденции прослеживаются до XVIII века¹³⁴.

Цены показательны, но не позволяют по достоинству оценить настоящий уровень спроса на живописные произведения. Как пишет Н. Брайсон, «...хотя цены на картины и отражают требования рынка, художники ведут себя так, как будто спрос сам по себе никогда не может означать ценность картины, которая должна быть полностью отражена на ней»¹³⁵. Мастерство художника должно было говорить за него. Он существовал в рамках рынка и «играл» по его правилам, однако главная его задача состояла в том, чтобы донести что-то до зрителя, даже если посыл казался тривиальным. Встает вопрос, какая самоидентичность была важнее для голландского художника? Он ценил себя как искусного мастера или как умелого бизнесмена? Несомненно, его идентичность складывалась из обоих факторов. Многие мастера натюрморта прибегали к таким методам, которые нам сегодня бы показались финансовой уловкой, — например, воспроизводили свои работы, почти не внося в них никаких изменений и сознательно их тиражируя. В частности, таким приемом пользовался утрехтский мастер рыбного натюрморта

¹³⁴ Carpreau P. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2017. P. 205.

¹³⁵ Bryson N. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. Cambridge: Reaktion Books, 1990. P. 134.

Виллем Ормеа (1634–1673) и изображал одну и ту же рыбу на разных произведениях. Существует конкретный пример: Ормеа создал картину в соавторстве с Абрахамом Виллартсом в 1640 году — Виллартс написал морской пейзаж на фоне (Рис. 5). Художники повторили этот мотив в точности в картине без даты меньшего формата (Рис. 6). Позднее в 1646 году Ормеа снова повторил ту же композицию (Рис. 7). Обе композиции считаются законченными¹³⁶.

Такой художественный метод художники использовали во всех направлениях. Композиционные элементы повторялись, полностью копировались. Авторы перерабатывали свои сюжеты снова и снова. Воспроизведение мотивов вовсе не говорило о лени мастера, о его несерьезном отношении к собственному делу. Обращаясь к идентичным композициям неоднократно, художник экономил время и тренировался. В жанре натюрморта не было техники репродукции, процесс распространения которой появляется вместе с гравюрой. Художники довольствовались изображением узкого набора предметов. Натюрмортисту и не обязательно было изображать какой-то новый, экзотический объект, чтобы привлечь публику. Главным показателем его мастерства было то, *как* он писал выбранные вещи, *как* строил композицию, *как* работал со светотенью. И если художник приходил к рабочей формуле, которая одновременно позволяла ему зарабатывать на жизнь и удовлетворять свои потребности как креатора, создателя искусства, то ничего зазорного в ее использовании не было.

Художник в своем стремлении стать поистине искусным и известным мастером вынужден был использовать ряд приемов. Во-первых, голландские натюрморты часто писались на небольшой по формату основе — маленький холст или доска были дешевыми, легко транспортировались, а также отлично подходили для украшения небольших комнат в интерьерах как зажиточных, так и менее богатых жителей страны. Во-вторых, мастера всех жанров часто прибегали к услугам арт-дилеров. В первой четверти XVII века подобной профессии еще не существовало, но позднее, вместе с ростом спроса на живопись, появляется и

¹³⁶ Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700 / Ed. by Helmus L. M.; Auth. Jongh, E. de ... [et al]. Utrecht: Centraal Museum, 2004. Pp. 47–48.

спрос на услуги знатоков и специалистов. Дилеры таргетировали определенные группы людей, пристально изучив их вкусы. Нередко они работали с мастерами средней руки. Это было выгодно обеим сторонам¹³⁷. Более искусно выполненные работы арт-дилеры, тщательно анализируя рыночные изменения, продавали специально по завышенной цене тем, кто был богаче.

Примечательно, но многие художники, накопив достаточный капитал, сами становились арт-дилерами¹³⁸. Мастера натюрморта такую «перемену» профессии совершали редко. Из известных: Амброзиус Босхарт (1573–1621) и Виллем Калф (1619–1693), который в конце своего творчества стал арт-дилером и помогал проводить экспертизу для оценки подлинности картин¹³⁹. Другими арт-дилерами-натюрмортистами были антверпенский художник Ян Петар ван Бредал (1654–1745), рожденный в Антверпене амстердамский мастер Лукас Люс (1576–1661), Питер ван Маса (ок. 1650 – после 1703), фламандский мастер цветочного натюрморта Ян Мишель Пикарт (1600–1682), копиист Ян ван Пи (1640–1714) и мастер «завтраков» и *vanitas* Геррит ван Вюхт (1610–1669)¹⁴⁰. Из упомянутых лишь Пикарт и Вюхт специализировались на натюрморте, Питер ван Маса писал не только рыбные натюрморты, но и морские виды, жанровые сцены и исторические картины¹⁴¹. Остальные мастера лишь изредка создавали произведения в жанре. Многие из названных художников добились большего успеха в карьере арт-дилера или же пришли к новой стезе уже к концу своего творческого пути, желая применить в новом деле накопленный опыт.

Возвращаясь к художественным приемам в жанре натюрморта, стоит сказать о скорости создания самих произведений. Пейзаж и натюрморт, как и картины других жанров в Голландии XVII века, часто писались *alla prima*, то есть сразу за

¹³⁷ Jager A. The Mass Market for History Paintings in Seventeenth-Century Amsterdam. Production, Distribution, and Consumption. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. Pp. 37, 40.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. Pp. 44, 120.

¹⁴⁰ Ibid. Pp. 50, 133, 136, 158, 160, 212.

¹⁴¹ Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 5: Хондекутер — Янссенс — Неизвестные голландские художники: каталог коллекции. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. С. 32.

один сеанс. Это значительно удешевляло процесс производства. Художник, накладывая свежий мазок, не дожидаясь, пока краска высохнет. Это позволяло ему писать быстрее, экономить средства и создавать больше произведений. С желанием «сэкономить» отчасти связывают появление направления натюрморта «поздние завтраки», или «монохромные банкеты». Знаменитые харлемские художники Питер Клас и Виллем Клас Хеда создавали произведения без использования красок яркого цвета. Гармоничная, хоть и ограниченная палитра из коричневых и серых оттенков, была поистине искусным изобретением, призванным окунуть зрителя в поэтический дымчатый мир материального, исполненный семиотической глубины (Рис. 8, 9). Считается, что такой выбор цветов был обусловлен именно желанием сэкономить на дорогих ярких красках¹⁴². Однако сложно представить, что такие известные и признанные в Харлеме художники, как Клас и Хеда, разработали свою собственную манеру исключительно из финансовых соображений. Тональность и натуралистичность их работ отмечают многие исследователи как новаторский и самобытный метод¹⁴³. Более того, Питер Клас в своем мастерстве и желании его выразить выходит далеко за пределы того, что делали с жанром его соотечественники. Как и фламандская художница Клара Петерс (1588/89–1636) (Рис. 10), Клас в некоторых произведениях прячет свой автопортрет на отражающей поверхности стекла или отполированного металла (Рис. 11). Художник не был лишь ремесленником и заложником рынка. Он закрепил себя в позиции истинного мастера, преданного своему делу. С. Брусати пишет, что путем сокрытия автопортретов на натюрмортах голландские художники «...не просто утверждали свою интеллектуальность за счет механических аспектов живописи, а прилагали

¹⁴² Loughman J. De markt voor Nederlandse stillevens, 1600–1720 // *Het Nederlandse stilleven 1550–1720*, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. P. 87.

¹⁴³ См.: Vroom N. R. A. A Modest Message as intimated by the painters of the “Monochrome Banketje”. 2 vols. Schiedam: Interbook International B. V., 1980. Pp. 148, 256.

большие усилия, чтобы ассоциировать и даже отождествлять себя с репрезентативным ремеслом рисования»¹⁴⁴.

Вернемся к вопросу о ценообразовании. Сравним цены на несколько натюрмортов харлемских художников — в амстердамских записях мы видим, что стоимость на произведения Питера Класа варьируется от 10 гульденов до 36 или даже 42. Произведения Виллема Класа Хеды стоили гораздо больше, от 30 гульденов до 60¹⁴⁵. Все инвентари, содержащие эти цены, относятся к периоду от 1630 до 1670-х гг. Это вовсе не значит, что художник создал произведение в эти конкретные даты, в инвентарной записи есть лишь краткое описание сюжета картины и ее цену. Цена не росла с годами — как в 1630-е, так и в 1650-е мы можем видеть произведения за небольшую стоимость. По всей вероятности, даже известные мастера натюрморта не повышали со временем цены на свои произведения. Они продавали их по возможности за предлагаемую цену. Много, разумеется, зависело от способа продажи самой картины. Художник мог обратиться к посреднику (арт-дилеру, букинисту, антиквару), который помог бы ему установить наиболее подходящую цену, мог сбыть свои картины на ярмарке или продать их через гильдию Святого Луки в своем городе.

Вспомним, какими именно способами продажи своих картин пользовались художники. Мастера могли получить разрешение торговать своими произведениями, только если они уже состояли в гильдии Святого Луки в городе. Многие крупные города, которые появляются на «карте» натюрморта, — это именно города с основанными гильдиями. Публично торговать своими произведениями без разрешения художник не мог. Правило соблюдалось не всегда. В Утрехте продажа предметов искусства на улице была распространенной

¹⁴⁴ Brusati C. Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still- Life Painting // *Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1990-1991. Vol. 2. No. 2/3. Pp. 169–170.

¹⁴⁵ Информация собрана с помощью базы Джона Монтиаса по Амстердаму. См.: The Frick Collection [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://research.frick.org/montias/advancedSearchInventoriesResult> (Дата обращения: 15.02.23).

практикой¹⁴⁶. В других городах мастера также этого не гнушались: мидделбургский мастер натюрморта конца XVII века Адриан Корте (1665–1707) за попытку нелегально продать свои произведения был оштрафован¹⁴⁷. Те, кто не являлись членами гильдии, могли торговать картинами только на ежегодных ярмарках, масштабных мероприятиях с гуляниями, на которых можно было купить все, от лекарств до картин (Рис. 12). Это объясняет, почему мастера «малого» жанра натюрморта так часто переезжали из одного города в другой. Художники продолжали приспосабливаться к новым рыночным тенденциям. Картины продавались тайно и открыто. В Дордрехте и Утрехте, например, у многих художников был так называемый *toon*, витрина или небольшой магазин. Мастер открывал окно и через него продавал свои и порой чужие произведения¹⁴⁸. Вероятно, такая практика не была распространена и возникла как очередной способ избежать штрафа за нелегальную торговлю.

В том, что натюрморт являлся камерным и быстрым для производства жанром, было множество преимуществ. Художникам не нужно было искать моделей, небольшие картины продавались не хуже, чем произведения большого формата. Зачастую создавать произведения на большой основе было менее выгодно. Чаще они писались на заказ для конкретной стены в комнате заказчика. Принято считать, что большинство натюрмортов были мобильными, недорогими и понятными — универсальное искусство, как для богатых, так и для бедных, — однако это не совсем верно. Во-первых, уже в первой половине века мы видим произведения большого размера — в частности, один из самых первых типов натюрморта «ранние завтраки». Их масштаб был обусловлен тем, что новая традиция возникла на основе групповых портретов гильдейских членов за пиршеством, исполнявшихся на заказ. Примером такого вида изображений может послужить картина Корнелиса Антониса (Рис. 13), олицетворяющая мотив

¹⁴⁶ Larsen E. Calvinistic Economy and the 17th Century Dutch Art // University of Kansas Humanistic Studies. 1979. No. 51. P. 38.

¹⁴⁷ Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis / Ed. by Fr. D. O. Obreen. Rotterdam: Van Hengel & Eeltjes, 1882. Vol. 4. P. 229.

¹⁴⁸ Martin W. The Life of a Dutch Artist. Part VI-How the Painter Sold His Work // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1907. Vol. 11. No. 54. P. 358.

единения стрелков за одним столом. Мотив воплощал настроения народа, поколения участников войны, боровшихся за независимость Голландии. Так как натюрморт с изображением накрытых столов «вырос» из традиции изображения лавок, кухонь и гильдейских столов, произведений монументального формата, абсолютно закономерным кажется обращение первых мастеров «ранних завтраков» к большим основам. Постепенно, эта тенденция ушла, чтобы заново вернуться во второй половине XVII века ко времени расцвета «роскошных» натюрмортов и тяге мастеров к более декоративным многофигурным композициям.

Цветочные натюрморты не отличались таким большим размером, но, как и произведения других направлений, в начале XVII века могли достигать не менее 80 сантиметров в высоту. Рыбные и охотничьи натюрморты также были представлены в достаточно большом формате. Для создания таких грандиозных работ мастера нередко прибегали к помощи коллег и создавали натюрморты в соавторстве. Такая практика была характерна для фламандских художников. Для голландского искусства это было вполне традиционным явлением, особенно если работа выполнялась на заказ. В частности, харлемский мастер Питер Клас в тех редких случаях, когда он писал на холсте, всегда выбирал основу большого формата. Это привело исследователей к мысли, что такие натюрморты он создавал на заказ¹⁴⁹.

Художники всех направлений натюрморта стремились к использованию маленьких основ, зачастую из соображений экономии средств. Однако анализ информации о расположении и развеске картин в голландском доме показал, что небольшие по размеру картины могли писаться парами, тройками, чтобы их можно было сгруппировать на стене. Живописец мог исполнить несколько задуманных как парные или тройные произведений для одного помещения. Так

¹⁴⁹ Фред Мейер доказывал эту точку зрения при переатрибуции проданной на аукционе в 2009 году картины Питера Класа, которая ранее относилась к творчеству Виллема Класа Хеды. См.: Old Master Paintings: Auction in Amsterdam: auct. cat. Ed. by D. Fisher. Tuesday 1 December 2009. Sotheby's, 2009. P. 38.

он мог продать гораздо больше картин¹⁵⁰. Небольшие натюрморты разных направлений могли превратиться в единую композицию на стене. Подобная практика не была повсеместной. Известные мастера в первой половине XVII века еще могли себе позволить продавать большие и искусно выполненные картины. На их создание они затрачивали много сил и времени, так как знали, что такая работа продается. Голландский рынок XVII века отличался внушительным разнообразием способов продажи и видов покупателей. Как мы увидим далее, даже если работы одного направления натюрморта не находили своего покупателя и ценителя в одном городе, всегда можно было поехать в другой и попытать счастья там.

Объем продаж натюрмортов на рынке, особенность художественных приемов, количество известных мастеров в первой половине XVII века свидетельствует о всеобъемлющем интересе к картине как к товару, интересе к изображенному и интересе к искусству вообще. Возрастающий спрос на предметы роскоши не обязательно должен был удовлетворяться путем покупки картины. На рынок были завезены китайский фарфор, табак, корица, ракушки и слоновая кость, настоящие экзотические товары. Вряд ли рост производства картин и интерес к ним объяснялся лишь желанием заполучить «дикувинку», хотя бы в живописном ее воспроизведении. Состоятельный горожанин мог обойтись и без картин. В случае наличия страстного желания украсить свои стены чем-то помимо портретов, он мог приобрести гобелен. У публики появился настоящий интерес именно к искусству, а его повсеместная коммерциализация была признаком времени.

Натюрморт был жанром, который в полной мере отражал успехи страны на коммерческом поприще. Если пейзаж показывал естественную красоту природы, тихое и умиротворяющее очарование естественных ландшафтов республики, то натюрморт был популяризатором великолепия застывших, безмолвных, но так много говорящих вещей. Каждый изображенный предмет нес в себе послыл,

¹⁵⁰ Loughman J. De markt voor Nederlandse stillezens, 1600–1720 // Het Nederlandse stilleven 1550–1720, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. P. 97.

условно понятный любому жителю протокапиталистического общества, — о небывалом процветании страны. Ракушки, диковинные предметы напоминали о колониальных завоеваниях, рыбные туши и груды сыров не позволяли забыть о развитии сельского хозяйства и рыболовецкого дела, цветы наводили на мысли об успехах в культивировании растений, *vanitas* — о великих умах, населявших страну в то время, о стремительном развитии научных отраслей. Коммодификация обыденного обеспечивала динамику смыслов — натюрморт все время находился как бы на их грани, уходя в строгое морализаторство, но оставаясь лишь живописным изображением привычного.

Мастер натюрморта также находился в своем мироощущении меж двух состояний. С одной стороны, ему было важно показать свое мастерство не как ремесленника, станочника, а именно как художника, занимающегося одухотворенным делом, искусством. Выразить это он мог лишь через художественные приемы, например, полностью изменив тональность своих произведений, повторив фактуру реального предмета мазком кисти, скрыв автопортрет на отражающей поверхности одного из элементов композиции, спрятав тайное послание или назидательную фразу для пытливого зрителя. Это позволяло художнику возвысить свое ремесло. Он доказывал свою способность создавать собственные мотивы, «говорить» со зрителем, даже в «низшем» жанре натюрморта. Он не ремесленник, не слепой копиист природы — он творец. При этом художник не забывал, что живопись — это его профессия, а в таком быстрорастущем и стремительно развивающемся обществе, как голландское, любая профессия молниеносно превращалась в бизнес со своими правилами. Вынужденные подстраиваться под ряд гласных и негласных предписаний рынка, мастера адаптировали свое искусство под запросы покупателей. Художники трансформировали жанр постепенно, пробовали себя в большом и малом формате, упрощенной и многосоставной композиции. В разных городах публика отвечала на эти новаторские методы по-разному, что зависело от общих социальных настроений и географических особенностей регионов, а не от мастерства конкретного художника. Отдельные города стали ассоциироваться с

определенными направлениями натюрморта уже в умах современников, часто не из-за величины и влияния имен работавших там мастеров, но и из-за общего количества созданных в одном направлении произведений.

1.3 Расширение границ: поиски вдохновения в Италии

Жанр натюрморта получил свое распространение не только в Нидерландах: у его истоков стоят художники из Италии и мастера немецких земель. В первой половине XVII века голландский натюрморт по скорости распространения и развития не имел себе равных среди других национальных школ. Однако голландское искусство вовсе не являлось замкнутой системой. Развиваясь стремительно, но постепенно, оно впитывало идеи и осмысляло опыты, пришедшие из других стран или найденные в них.

Наиболее плодотворными для развития жанра были художественные взаимоотношения между итальянской и нидерландской школами живописи. Натюрморт в Италии, как и в Голландии, формировался своими темпами, самобытно. В 1504 году была создана известная картина итальянского художника Якопо де Барбари (1440/1470 (?) – 1517)¹⁵¹ — первый итальянский *trompe l'œil* с изображением подвешенных на стене пары латных рукавиц и тушки куропатки (Рис. 14). На рубеже XVI–XVII веков в Риме в жанре уже пробовали себя Караваджо и его последователи, что дало импульс появлению интереса к натюрмортным элементам в итальянской бытовой живописи. Отношения итальянских и голландских художников были благотворными и продолжались на протяжении всего XVII века, и влияние далеко не было односторонним.

Начало неоспоримой связи голландского натюрморта с искусством зарубежных стран пришлось на период с конца XVI века, когда получили свое распространение направления «кухонный» натюрморт и «лавки». Первые работы относятся к творчеству таких художников, как Питер Артсен (1508–1575,

¹⁵¹ По: RKD [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/4288> (Дата обращения: 05.11.23).

активный период приходится на 1950-е гг.), его ученик Иоахим Беккелар (1533–1574/75, активный период – 1560–1570-е гг.), а также Иоахим Юттеваль (1566–1638, активный период – с 1580-е гг.)¹⁵². Их произведения представляли собой большие по формату полотна с изображением кухонь, торговых ларьков или лавок на площади. Питер Артсен по праву считается пионером в этом поджанре. До него сцены с изображением бытовых предметов и повседневной жизни рыночных торговцев и людей за трапезой не становились предметом самостоятельного изображения. Принципиально новым оказалось утверждение идеи, согласно которой предметы повседневной жизни признавались достойными изображения. Бытовые вещи и товары, ранее служившие лишь «аксессуарами»¹⁵³, оживлявшими фон, в «лавках» и «кухнях» занимают центральное положение в композиции. Новаторство было и в том, что религиозные сцена отходят на задний план. Теперь почти все пространство холста занимали яства, кухонная утварь и лавочные товары. Это стало истинным вызовом для современников. Мастера «кухонь» «...дразнили их аппетит и испытывали способность к улавливанию метаморфоз неодушевленного и одушевленного, мертвого и живого, к осмыслению мирового круговорота стихий, субстанций и веществ...»¹⁵⁴. Торговцы и кухарки лишь наблюдали за этим живущим своей жизнью миром вещей, «глядя на мироздание как на грандиозную кухню»¹⁵⁵. На подобных произведениях уже не вещи служили человеку, а человек становился гостем предметного мира, жившего независимой и самодостаточной жизнью.

Новая традиция охотно была признана и итальянскими художниками, например, Винченцо Кампи (1536–1591) или Бартоломео Пассаротти (1529–1592). Артсен (Рис. 15) и Беккелар (Рис. 16) не бывали в Италии, но их произведения активно импортировались на ее территорию. Картины Артсена и его ученика

¹⁵² По: RKD [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/85740> (Дата обращения: 05.10.22).

¹⁵³ Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. New York: Faber & Faber, 1956. P. 22.

¹⁵⁴ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. С. 193.

¹⁵⁵ Там же. С. 194.

поступали в южную страну через семью Аффайтати, которая владела банками в Антверпене и в Италии, а также через герцога Пармы Алессандро Фарнезе¹⁵⁶. Сам герцог владел как минимум семью произведениями Иоахима Беккелара¹⁵⁷. Натюрморт, пейзаж и даже ведута из Южных и Северных Нидерландов были популярны среди коллекционеров в Италии, и, как полагают, оказали непосредственное влияние на итальянских художников¹⁵⁸.

Итальянцы вывели «кухонный» и «рыночный» натюрморт на совершенно другой уровень. Справедливо считается, что произведения итальянских мастеров «лавок» — это сугубо жанровые картины, основной упор на которых делался на карикатурности персонажей и юмористичности сцены. Натюрморт, мир вещей здесь хоть и был важен, но выступал лишь в качестве среды для передачи идеи *pittura ridicole*, в пространстве которого не было назидательного. Вещи служили декорацией¹⁵⁹. Р. Лонги назвал произведения итальянских мастеров «лавок» и «кухонь» «художниками реальности», считав их предшественниками Караваджо¹⁶⁰. Исследователи голландского натюрморта в один голос называют произведения Артсена и его последователей первыми серьезными попытками обособить натюрмортные элементы. С мнением, что «лавки» — это фламандский протонатюрморт, спорят авторы исследований об итальянских жанровых произведениях¹⁶¹.

«Лавки» и «кухни» в исполнении нидерландских художников стоит рассматривать как первые существенные для развития жанра опыты в натюрморте в Нидерландах. Их появление и распространение за пределами страны стало одним из главных толчков для обособления натюрморта в отдельный жанр.

¹⁵⁶ Meijer B. W. Cremona ei paesi bassi // I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, cat. Tent., ed. by M. Gregori, C. Pirovano. Cremona, Milano: Electa, 1985. Pp. 25–26.

¹⁵⁷ Маркова В. Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди. Москва: Арт Волхонка, 2024. С. 43.

¹⁵⁸ Meijer B. W. Over Kunst En Kunstgeschiedenis in Italië En de Nederlanden // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 1993. Vol. 44. P. 24.

¹⁵⁹ Barry W. Vincenzo Campi and Hans Fugger: A Peep at Late Cinquecento Bawdy Humor // Arte Lombarda. 1977. No. 47/48. P. 109.

¹⁶⁰ Маркова В. Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди. Москва: Арт Волхонка, 2024. С. 40–42.

¹⁶¹ McTighe Sh. Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci // The Art Bulletin. 2004. Vol. 86. No. 2. P. 301.

Бытовые предметы, еда и утварь стали полноценными участниками композиционного действия. Публика в Нидерландах и Италии благотворно восприняла новый мотив. Питер Артсен получал множество церковных заказов и городских от гильдий¹⁶², немалых успехов достиг и его южный продолжатель Винченцо Кампи (Рис. 17). Вслед за Артсеном и Беккеларом, которые, начиная с 1560-х гг., сделали первую попытку полностью отказаться от религиозных мотивов, последовали и итальянцы. Одной из первых подобных картин был «Торговец» из Государственного Эрмитажа, датированный 1561 годом (Рис. 18). Произведение изображает мужчину с кадкой на голове и корзиной, полной яиц и дичи, в руках. Религиозный мотив отсутствует. За Артсеном на этот путь встал и Беккелар — «Женщина, продающая еду на рынке» 1561 года (Рис. 19), «Сцена на рынке» 1563 года (Рис. 20) и т. д. Итальянцы также отказались от библейских мотивов в своих картинах. Строго говоря, для решения поставленных задач, а именно очевидной насмешки над отдельными слоями общества, они им были не нужны. Тема рынка и торговли в итальянских произведениях также стала второстепенной¹⁶³.

Отход от библейского в направлении «лавок» и «кухонь» в Нидерландах был неизбежен, а в Италии необходим. В Италии желание изобразить сатирическую жанровую сцену побуждалось общим интересом общества к «шутке», который был не чужд и нидерландским художникам¹⁶⁴. Тем не менее при сравнении одного направления у художников разных территорий мы сразу замечаем комичную эмоциональную экспрессию, присущую героям произведений итальянских мастеров. Очевидной эта экспрессия была для архиепископа Федерико Борromeо, покровителя жившего в Риме мастера цветочного натюрморта Яна Брейгеля

¹⁶² Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. New York: Faber & Faber, 1956. P. 18.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ См.: Sullivan M. A. Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art // The Art Bulletin. 1999. Vol. 89. No. 2. Pp. 236–266. Салливан считал, что Артсен мог почерпнуть идеи важности сатирического как минимум из «Похвалы глупости» (1509) или «Пословиц» (1500) Эразма Роттердамского. Автор утверждал, что мастерам «лавок» назидательность была все менее и менее интересна. Можно также вспомнить труд «О приготовлении к смерти» (1534) Эразма Роттердамского, который столь часто цитируют исследователи натюрморта *vanitas*.

Бархатного. Известно, что Борромео владел многими пейзажами и натюрмортами, большая часть из которых была авторства фламандских художников¹⁶⁵. Архиепископ также был владельцем знаменитого первого итальянского натюрморта — «Корзины фруктов» Караваджо¹⁶⁶.

Борромео видел четкую разницу между фламандским и итальянским «стилями»: фламандскому был присущ акцент на деталях, на важности изображения всего разнообразия предметов. Акцент на деталях стоило понимать как умение художников выписывать предметы в их почти живом подобии, передавать ощущение их фактурности с помощью работы кистью¹⁶⁷. Итальянцы же не сосредотачивались на детальности изображения, их больше интересовали эмоции, декоративность и общая динамика композиции¹⁶⁸. Герои нидерландских и итальянских «лавок» и «кухонь» подтверждали наблюдения Борромео: невозмутимые торговцы на произведениях Артсена (Рис. 21) и «Поедатели рикотты» (оригинальное название картины, данное автором, — *Buffonaria*) (Рис. 22) Винченцо Кампи прекрасно иллюстрируют эту разницу.

Не только Борромео, но и другие итальянцы в начале XVII века проводили параллели между фламандским искусством и итальянским, исключив из этого уравнения голландцев. Художники из Нидерландов в устах итальянцев носили собирательное название *pittori fiamminghi*. Х. Герсон писал, что «...в Италии *pittori fiamminghi* представляют собой сплоченную группу, состоящую из голландцев и фламандцев в равной степени...»¹⁶⁹. Он отмечал, что хотя Северные и Южные Нидерланды — это две страны с одним народом, их искусство стоит рассматривать по отдельности. Так поступали и сами итальянцы. В Северных Нидерландах люди предпочитали особый вид изображения формы и еще в

¹⁶⁵ Merriam S. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image*. Farnham: Ashgate Publishing, 2012. P. 20.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Jones P. M. *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Pp. 105–107. Цитаты Борромео также приведены в Merriam S. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image*. Farnham: Ashgate Publishing, 2012. P. 103.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Gerson H. *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malereides 17 Jahrhunderts* (1942), ed. B. W. Meijer. Amsterdam: B. M. Israël, 1983. P. 139.

XV веке отвергли итальянское, тогда как в Южных Нидерландах в начале XVII века ему закономерным образом уделялось много внимания¹⁷⁰.

История с лавками показательна в первую очередь тем, что итальянцы, подобно будущим фламандским мастерам «лавок», тяготели к более выраженному декоративному началу в натюрморте. Декоративность эта, конечно, была другого характера, отличного от фламандской, но она прочно связала Италию и Фландрию на весь период XVII века. Эта связь оказала влияние и на развитие голландского натюрморта.

На протяжении всего XVII века художники из южных и северных провинций вслед за Яном Брейгелем Бархатным, имевшим колоссальный успех под покровительством Федерико Борromeо, активно совершали поездки в Италию, чаще всего в Рим. Рим превратился в истинную интернациональную столицу мира, куда съезжались художники с немецких земель, Франции, Фландрии, Испании и Голландии¹⁷¹. В своем «Театре голландских художников» 1718 года Арнольд Хоубракен в части о Корнелисе Пуленбурге писал, что «...этот век не уважал художников, не видевших Рима. В конце концов, большинство мастеров, фигурирующих в моих произведениях, уже побывали там в юности...»¹⁷². О важности поездок через Альпы в Италию для художников говорил и знаменитый поэт Константин Хейгенс (1596–1687)¹⁷³.

Поездки были крайне затратными. Путь был долг, бюрократические проволочки сильно его затрудняли. Если художнику удавалось правильно оформить документы и зарегистрировать должным образом свое присутствие на

¹⁷⁰ Hoogewerff G. J. Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance. Mechelen: N. V. Het Kompas, 1936. Pp. 18–19. Цитата приводится в Meijer B. W. Over Kunst En Kunstgeschiedenis in Italië En de Nederlanden // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 1993. Vol. 44. P. 13.

¹⁷¹ Маркова В. Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди. Москва: Арт Волхонка, 2024. С. 11.

¹⁷² Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen : waar van 'er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden : zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander. The Hague: In 's Gravenhage, 1753. Vol. 1. P. 128. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс]: <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (Дата обращения: 15.12.22).

¹⁷³ Sutton P. C. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting. London: Herbert, 1988. P. 28.

территории Италии, то путешествие его обретало черты «коронации»¹⁷⁴. По обыкновению художники задерживались в Италии на пару лет, из-за отсутствия денег избегая выполнения необходимых бюрократических процедур. Коллекционер Джулио Манчини в 1620 году писал, что «...много французов и фламандцев приезжали и уезжали, и для них будто бы не существовало правил...»¹⁷⁵. Для многих нидерландских художников зарубежные странствия были основополагающими для карьеры. Их искусство ценилось выше. В первой половине XVII века их произведения стоили гораздо дороже работ тех, кто не покидал пределов Голландии¹⁷⁶. Некоторые художники, продавая свои «итальянизированные» произведения на родине, могли восполнить и приумножить свои траты на дорогостоящую поездку в Италию.

Порой даже пара лет в итальянском городе могла сыграть колоссальную роль: художник мог так сильно напитаться местной художественной средой, что его работы становились неотличимыми от произведений итальянских художников. Отсюда произрастают и проблемы с атрибуцией голландских мастеров-путешественников. Некоторые мастера как бы полностью переобучались на итальянский манер. Однако такие случаи единичны, особенно в рамках натюрморта. Сила внешних, социальных, культурных, политических, религиозных и художественных обстоятельств оказывала большее влияние на формирование личной манеры голландских мастеров. Итальянское вдохновение было лишь одним из факторов, способствовавших развитию натюрморта и постепенному преобразованию его художественных особенностей.

Обратимся непосредственно к мастерам, посещавшим Италию. Поездки совершали харлемский автор «сервированных столов» Флорис ван Схотен, а также такие широко известные художники разных направлений Франс Снейдерс (в 1608–1609 гг. ездил в Рим и в Милан, где познакомился с кардиналом

¹⁷⁴ Bocchi G., Bocchi U. Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630–1750. Viadana: Editrice Arti Grafiche Castello, 2005. Vol. 2. P. 465.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ “Gerson Digital: Italy”, Tradition and Significance of Trips to Italy [Электронный ресурс]: <https://gersonitaly.rkdstudies.nl/1-tradition-and-significance-trips-italy/#fn5> (Дата обращения: 05.09.23).

Борромео)¹⁷⁷, Даниель Сегерс (был в Риме в 1625–1627 гг.)¹⁷⁸ и Ян Фейт (путешествовал по Италии в 1634–1635 гг., посетил Неаполь, Флоренцию и Рим; присоединился к «Перелетным птицам» (нид. *Bentveughels*), где он был известен под своим прозвищем *Goudvink*, или «Щегол»)¹⁷⁹ и другие художники, чаще фламандцы, например, анималист Питер Буль (1626–1674) или Ян Роос¹⁸⁰. Мы не знаем, какие именно картины писал Снейдерс в Италии. В южной стране пользовался успехом и его ученик, Ян Фейт. В каком-то смысле своими крупноформатными изображениями дичи и охотничьих трофеев он привил итальянцам вкус к новому типу изображений¹⁸¹.

Фейт был участником общества «Перелетные птицы» — художников, прибывших из северных стран (немецких земель или Нидерландов) в Рим¹⁸². Основной период расцвета этого сообщества приходился на период между 1640 и 1660 гг., за которым следует упадок творческих сил его членов. После 1660-х гг. художественная жизнь в «Перелетных птицах» состояла из бешеных празднеств и пьяных застолий (Рис. 23)¹⁸³, мастера держались крайне обособленно и, как считается, не оказали никакого влияния на развитие итальянской живописи¹⁸⁴.

¹⁷⁷ Robels H. Frans Snyders: Stilleben- und Tiermaler 1579-1657. München: Deutscher Kunstverlag, 1989. P. 48.

¹⁷⁸ Биографические данные по: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/71799> (Дата обращения: 11.10.22). Поездка в Рим оказала на Сегерса большое влияние, но он не опирался на итальянские образцы. В Риме у него была возможность работать над проектами с ведущими художниками того времени. Например, он сотрудничал с Пуссеном. Стилистически в его ранних работах заметно сильное влияние его учителя Яна Брейгеля Старшего. Однако уже через какое-то время после поездки в Рим Сегерс разрабатывает свою уникальную манеру. Подробнее: Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. Farnham: Ashgate Publishing, 2012. P. 110–113.

¹⁷⁹ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/29840> (Дата обращения: 11.10.22). Существует мнение, что после поездки в Италию манера Фейта смягчилась, а композиция стала более хаотичной.

¹⁸⁰ Маркова В. Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди. Москва: Арт Волхонка, 2024. С. 226.

¹⁸¹ Там же. С. 244.

¹⁸² Slive S. Dutch Painting 1600–1800. New Haven: Yale University Press, 1995. Pp. 287–290.

¹⁸³ Hoogewerff G. J. Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance. Mechelen: N. V. Het Kompas, 1936. P. 67.

¹⁸⁴ “Gerson Digital: Italy”, Tradition and Significance of Trips to Italy [Электронный ресурс]: <https://gersonitaly.rkd.nl/1-tradition-and-significance-trips-italy/#fn5> (Дата обращения: 05.09.23).

Между Академией и «Перелетными птицами» зрел нескрываемый конфликт, подстегиваемый хулиганствами и разгулом со стороны нидерландцев.

Лишь немногие мастера действительно оставили след в истории итальянского искусства, одновременно почерпнув из его традиции и обогатив свою, национальную. В общество «Перелетных птиц» входило большое количество прибывших из Южных и Северных Нидерландов анималистов и пейзажистов. Полный список всех участников общества опубликовал Арнольд Хоубракен в «Театре голландских художников» 1718 года: среди около 60 художников¹⁸⁵, состоявших в сообществе в разное время, можно насчитать лишь 8 мастеров натюрморта. Некоторые из них предпочитали создавать произведения с изображением животных, а не цветов, еды или предметов быта. Можно выделить таких художников, как Отто Марсеус ван Схрик (1619/20, Неймеген 1678, Амстердам; в Риме с 1652 по 1655, там же познакомился с ван Хогстратеном и Виллемом ван Алстом), его ученик Маттаяс Уитхос (1612/27, Амерсфорт — 1703, Хорн; жил в Риме в 1651–1652 гг.), Карел ван Вогелар (1653, Мاستрихт — 1695, Рим; в Риме находился с 1674-го до самой смерти; ни одной сохранившейся работы на настоящий момент не известно), Ян Баптист Брейгель (1647, Антверпен — 1719, Рим; в Риме жил с 1674 по 1719 год; сохранившихся работ нет), его старший брат Абрахам Брейгель (1631, Антверпен — 1697, Неаполь, жил в Риме с 1659 по 1671 гг.), Якоб Лейссенс (1661, Антверпен — 1710, Антверпен; работал в Риме с 1680 по 1689 гг., работы не известны), Самюэл Диркс ван Хогстратен (1627, Дордрехт — 1678, Дордрехт; был в Риме в 1652–1653 гг., познакомился там с Отто ван Схриком; в жанре натюрморта работал в направлении *trompe l'œil*) и Виллем ван Алст (1627, Делфт — 1683, Амстердам; в Риме был в 1652–1653 гг., до 1656-го находился в Венеции; примерно через месяц

¹⁸⁵ См. главы: Houbraken A. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen: waar van 'er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander*. The Hague: In 's Gravenhage, 1753. 400 p. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс]: https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0351.php (Дата обращения: 12.10.22).

после приезда художник ввязался в драку с французом и был вынужден бежать из Рима, чтобы спастись от тюрьмы)¹⁸⁶.

Из этих художников лишь немногие смогли построить себе карьеру в Италии. Работ этих мастеров до нас дошло немного. Нам хорошо известно творчество Виллема ван Алста и Абрахама Брейгеля, но пребывание ван Алста в Италии было коротким и неплототворным из-за проблем с законом. Исследователи считают, что эпизод с дракой стал концом карьеры ван Алста в Италии¹⁸⁷. Мы знаем, что Отто Марсеус ван Схрик зарисовывал экзотические типы неизвестных растений: подобный рисунок у него в 1652 году заказал итальянский ученый. Из других источников известно, что ван Схрик использовал сделанные им в Италии рисунки для собственных ботанических исследований (Рис. 24)¹⁸⁸. Более того, именно его имя мы связываем с особенным типом цветочного натюрморта, а именно натюрмортом с изображением «лесной подстилки», или «подлеска»¹⁸⁹ (Рис. 25). Такие произведения изображали естественный цветочный букет, выросший из самой земли. Они порывали с «неестественностью» цветочных композиций других художников, которые предпочитали показывать зрителю фантазийный букет цветов, в нише или на столе, но редко на самой природе. Это направление натюрморта было настолько уникальным, что традиция ван Схрика получила распространение на территории Италии и Нидерландов. В Италии изображение «подлеска» под вкусы заказчиков адаптировал неаполитанский художник Паоло Порпора (1617–1673)¹⁹⁰. Нарботки ван Схрика использовала в своем творчестве и голландская художница Рахел

¹⁸⁶ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/52810>, <https://rkd.nl/explore/artists/85146>, <https://rkd.nl/explore/artists/81598>, <https://rkd.nl/explore/artists/350926>, <https://rkd.nl/explore/artists/13285>, <https://rkd.nl/explore/artists/49863>, <https://rkd.nl/explore/artists/39579>, <https://rkd.nl/explore/artists/565> (Дата обращения: 15.10.22).

¹⁸⁷ Clifton J., Paul T. *Elegance and Refinement: the Still-life Paintings of Willem van Aelst*. New York: Skira Rizzoli Publications, 2012. P. 17.

¹⁸⁸ Rutgers J. *Otto Marseus van Schrieck in Rome: Een Opdracht van Cassiano Dal Pozzo* // *Oud Holland*. 2012. Vol. 125. No. 1. P. 62.

¹⁸⁹ Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 3: Мандер I — Рейсх: каталог коллекции. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. С. 21.

¹⁹⁰ Маркова В. Э. *Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди*. Москва: Арт Волхонка, 2024. С. 124, 127.

Рейсх, самые ранние картины которой на эту тему можно датировать 1680-ми гг. (Рис. 26)¹⁹¹.

Гораздо более показательным для понимания влияния итальянских художников на нидерландских является творчество Абрахама Брейгеля. Художник жил в Италии так долго, что его манера считается полностью итальянской «с сохранением чисто фламандских черт»¹⁹². До нас дошла переписка Брейгеля с его покровителем, принцем Антонио Руффо. Художник в своих письмах к Руффо хвалил свои работы: «...здесь в Риме я создал несколько картин с изображением цветов, которые по красоте и вкусу не уступят итальянским художникам...», «...послал Вам несколько картин с изображением цветов, но самые красивые еще не дошли...»¹⁹³. Несмотря на удовлетворенность своей работой, Абрахам Брейгель не во всем был столь искусен: известно, что художник не умел изображать человеческие фигуры и часто просил своих итальянских коллег сделать это за него, «за услугу»¹⁹⁴. Тем не менее за короткое время он прекрасно вписался в итальянскую творческую среду и сумел ответить на высокие запросы местных заказчиков. Брейгель стал примером для многих авторов, которые соперничали за возможность сотрудничества с ним и за возможность внимательно изучать его произведения. Брейгель же сам, очевидно, ориентировался на своих новых соотечественников в композиции, в выборе изображаемых предметов. Примечательно наличие, как ни странно, дыни на его картинах (Рис. 27). Одно из первых изображений дыни мы видим на картине «Продавщица фруктов» (Рис. 17), Винченцо Кампи 1578–1581 гг., также на натюрморте 1610-х гг. Франса Снейдерса. Изображение дыни канталупы и других овощей или фруктов, распространенных в Италии, нередко встречается на натюрмортах итальянских художников (Рис. 28), и, вероятно, символизировало земные наслаждения и

¹⁹¹ Meijer F.G. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. Coll. cat. Oxford: Ashmolean Museum, 2003. Pp. 266–267.

¹⁹² Greindl Ed. Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVIIe Siècle. Bruxelles: Elsevier, 1956. P. 116.

¹⁹³ Ibid. P. 117.

¹⁹⁴ Ibid. P. 118.

плотские удовольствия¹⁹⁵. Восхваляя богатство природы и щедрость земли, итальянские авторы искусно передавали форму, фактуру и цвет знакомых им предметов и создавали роскошные декоративные композиции в спокойной теплой цветовой гамме.

Влияние итальянского искусства на развитие натюрморта более заметно в творчестве фламандских мастеров, нежели голландских. Как свидетельствует исследование Р. ван Левен (Табл. 2), на протяжении XVII века фламандские художники значительно чаще посещали Италию¹⁹⁶. После 1640 года многие из них стремились в Рим и Париж, гонимые политической нестабильностью на родине¹⁹⁷. Для сравнения в 1630-м году на территории Италии находилось около 30 голландских художников и более 90 фламандских. И фламандские мастера натюрморта гораздо лучше приживались в Италии. Голландцы же, почерпнув идеи у итальянцев, возвращались домой, не продлевая свой визит. На итальянском рынке успех имели такие именитые мастера из Испанских Нидерландов, как Ян Брейгель Бархатный, Ян Фейт, Франс Снейдерс и др.

Как правило, фламандцам-католикам, тяготевшим в искусстве к декоративности, было гораздо легче удовлетворить запросы итальянской публики. Вспомним, что в Утрехте, городе патрициата, католическом анклав в протестантской стране, развилось движение «утрехтского караваджизма»¹⁹⁸. Голландцы гораздо легче приспосабливались к художественной среде своей северной соседки, будущей Германии, состоящей на тот момент из нескольких княжеств. Большинство мастеров, избравших местом художественного паломничества Италию, создавали пейзажи или жанровые сцены. Пейзажисты часто совершали путешествие в Италию в рамках своего обучения. Они отправлялись изучать искусство античности, эпохи Возрождения и творчество

¹⁹⁵ Malaguzzi S. Food and Feasting in Art. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2008. P. 234.

¹⁹⁶ “Gerson Digital: Italy”, Visualisation of Artists from the Low Countries in Italy [Электронный ресурс]: <https://going-south.rkdstudies.nl/1-artists-from-the-low-countries-in-italy-a-statistical-approach/14-visualisation-of-artists-from-the-low-countries-in-italy/> (Дата обращения: 10.05.23).

¹⁹⁷ Bocchi G., Bocchi U. Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630–1750. Viadana: Editrice Arti Grafiche Castello, 2005. Vol. 2. P. 465.

¹⁹⁸ Brown Chr. Utrecht Painters of the Dutch Golden Age. London: National Gallery Publications, 1999. P. 55.

современных художников. Многие мастера были очарованы залитой солнцем страной, что стало также причиной появления итальянизирующего направления в голландском пейзаже, в котором значительно преуспели такие художники, как Корнелис ван Пуленбург (1594–1667), Ян Асселяйн (1610–1652) и др., вслед за «романистом» Адамом Эльсхаймером, который работал в Риме вместе с Паулем Брилем (1554–1625)¹⁹⁹. Для голландцев, приехавших с севера, посещение теплой и солнечной Италии стало подлинным культурным шоком. Мастеров поразила не столько художественная среда страны, сколько ее атмосфера — римские античные руины здесь соседствовали с величественными ансамблями, классическое искусство с новаторским. Формально, путешествия не оказали никакого влияния на голландский натюрморт. Однако именно культурно-художественные связи между художниками разных стран заставили голландских мастеров обратить пристальное внимание на возможность добиться пространственного размаха путем обращения к усиленно драматизированному взаимодействию света и тени. В натюрморте начинает отражаться итальянская «светолюбивость», которая уживается вместе с протестантской глубиной пространства, о чем подробнее будет сказано в параграфе об Утрехте. Голландцы, которых не удивляли фламандская католическая барочность, не могли (хотя бы косвенно) не принять итальянское влияние в своей живописи.

1.4 Голландский натюрморт в Германии XVII века

Не менее часто, чем в Италию, голландские художники в XVII веке совершали поездки на немецкие земли²⁰⁰. Согласно исследованию Р. ван Левен, с 1570-х до 1620-х гг. на территории современной Германии проживали не менее 60 фламандских художников и около 40 голландских мастеров. Ситуация резко поменялась после 1640 года: на немецких землях находилось уже около

¹⁹⁹ Sutton P. C. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting. London: Herbert, 1988. P. 28.

²⁰⁰ Результаты исследования по параграфу изложены в статье автора: Анциферова П. К. Голландские мастера натюрморта в Германии в XVII веке. Культурное взаимодействие // Человек и культура. М., 2024. № 4. С. 171–179.

20 фламандцев и не менее 60 голландцев (Табл. 3)²⁰¹. Лишь немногие из этих художников работали в жанре натюрморта, и лишь единицы остались там надолго. До основания берлинской Академии искусств в 1696 году местные правители, заинтересованные в развитии художественной жизни своих земель, были вынуждены приглашать на свои территории художников из других стран — чаще всего Франции и Нидерландов. Однако живопись мастеров немецких земель, в особенности герцогства Пруссии, по ряду причин испытала на себе значительное влияние именно голландского искусства. При изучении художественных взаимодействий мастеров двух стран в жанре натюрморта это становится очевидным.

Живописное искусство начала XVII века в раздробленном немецком «государстве», разоренном после Тридцатилетней войны, не походило на голландское, — оно сильно тяготело к маньеризму. Принято считать, что XVII век для немецкого искусства прошел «как пустыня, в которой разрозненная и бедная художественная жизнь теплилась лишь в нескольких местах»²⁰². Творчество большинства художников первой половины XVII века свидетельствует о том, что они находились под сильным влиянием итальянской, голландской и позднее французской живописи. Говорить о сформировавшихся региональных школах в пределах отдельных княжеств невозможно, хотя обсуждение этого вопроса и имеет смысл в рамках изучения искусства отдельных художников²⁰³.

Особый интерес представляет искусство земель прусского герцогства. В XVII веке вплоть до своей смерти в 1688 году определяющую роль для развития живописных предпочтений играл Великий курфюрст (нем. *Großer Kurfürst*) Фридрих Вильгельм Бранденбургский. На территории герцогства Пруссия голландское искусство стало популярным во многом именно благодаря Фридриху Вильгельму, который испытывал глубокую привязанность к нидерландской

²⁰¹ “Gerson Digital: Italy”, Visualisation of Artists from the Low Countries in Italy [Электронный ресурс]: <https://going-south.rkdstudies.nl/1-artists-from-the-low-countries-in-italy-a-statistical-approach/14-visualisation-of-artists-from-the-low-countries-in-italy/> (Дата обращения: 10.05.23).

²⁰² Tacke, A. Das tote Jahrhundert: Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 1997. No. 51. S. 44.

²⁰³ Ibid. S. 63–64.

культуре. В отрочестве он был отправлен на обучение в Лейденский университет и всем сердцем полюбил Голландию. Он изучал голландский язык и получил истинное кальвинистское образование, что в значительной мере помогло сформировать его мировоззрение и определило его судьбу²⁰⁴. Не последнюю роль сыграл и тот факт, что будущий Великий курфюрст после поездки закрепил свои отношения со страной браком с Луизой-Генриеттой Нассау Оранской в 1646 году.

Голландское влияние было велико уже на уровне двора курфюрста Бранденбургского. Жена привезла с собой с родины чиновников, которые, впрочем, были разного социального и профессионального происхождения²⁰⁵. Курфюрст к ним прислушивался. После поездки Фридриха Вильгельма все больше людей принимало решение пройти обучение в Лейденском университете, где сам глава государства обучался военному делу. В мыслях немцев Лейден являл собой столицу университетов, где торжествовала наука²⁰⁶. Голландская культура во всем притягивала Фридриха, и живописное искусство не стало исключением. Он хотел видеть при дворе мастеров, способных воспроизвести то сдержанное и интимное искусство, полное скрытой, но универсально понятной символики, созданием которого так славились голландские мастера. Как результат, происходит интенсивное внедрение голландской художественной традиции в немецкое искусство, которое продолжается и в XVIII веке²⁰⁷.

Вкусы курфюрста, однако, уже во второй половине века претерпевают изменения. В 1668 году после смерти первой жены он заключил брак с Доротеей Софией Шлезвиг-Гольштейн-Зондербург-Глюксбургской. С появлением новой курфюрстины, которая не была голландкой, запросы при дворе и, как следствие, в публике трансформировались. Мы видим резкую перемену в количестве

²⁰⁴ Беляев М. П. Воспитание кальвинистского правителя: детство и юность Великого курфюрства Бранденбурга Фридриха Вильгельма // МГГУ им. М. А. Шолохова. Вестник «История и политология». Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2013. №2. С. 43–55.

²⁰⁵ Bahl P. Der Hof des Grossen Kurfürsten: Studien zur höheren Amtsträgerschaft Brandenburg-Preussens. Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2001. S. 164–165.

²⁰⁶ Ibid. S. 224.

²⁰⁷ Максимова Т. В. Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии: вопросы стиля и технологии. Москва: Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2002. С. 18.

приезжающих из Северных и Южных Нидерландов художников (Табл. 2). Фламандские мастера начали занимать все более уверенную позицию на немецких землях. Это было обусловлено личными пожеланиями представителей правящей элиты, которые во второй половине XVII века отдавали предпочтение произведениям своеобразного «гиперболизированного реализма», живописному зрелищу. Потребность в подобном искусстве могли удовлетворить фламандские мастера. Более того, сама общая закономерность развития сугубо голландских жанров во второй половине XVII века объясняет такой наплыв южных мастеров на немецких территориях. Произведения утратили присущую им еще в первой половине столетия камерную утонченность. Востребованными направлениями в натюрморте становятся изображения дичи, *trompe l'œil* (или «обманка») и цветочный натюрморт в его крайне усложненной композиции. Подобные картины уже не были катализатором деликатного диалога между произведением и зрителем и часто выполняли сугубо декоративную функцию.

После смерти курфюрста Бранденбургского на смену пришел его сын герцог Прусский Фридрих III, провозгласивший себя королем Пруссии Фридрихом I. Он восхищался пышностью французского двора и тратил на достижение желаемого блеска много средств, приглашая в страну архитекторов, скульпторов и живописцев²⁰⁸. Немецкие же мастера обучались во Франции, Италии и Голландии²⁰⁹. Нидерландское влияние на живописном поприще процветало. Немецкий народ во главе с курфюрстом хорошо видел разницу между декоративностью фламандского искусства и реалистичностью голландского, но при Фридрихе I почти отказался от камерных жанров в исполнении мастеров обеих национальных школ. По привезенным в Берлин картинам из «унаследованных» им гаагских дворцов можно получить представление о его вкусах: исторические картины, полотна на мифологические сюжеты (все картины

²⁰⁸ Geppert C. E. Chronik von Berlin von Entstehung der Stadt bis heute. Bd.1. I Von Entstehung der Stadt bis zum Regierungsabschlüsse des Königs Friedrichs des Ersten. Leipzig: Weigel, 1842. S. 262.

²⁰⁹ Ibid.

исполнены утрехтскими мастерами), портреты, несколько работ Рембрандта и Рубенса. Натюрмортов среди этих произведений нет²¹⁰.

Исследователи не сходятся во мнении, какое именно искусство, фламандское или голландское, было ближе всего немецкой публике в XVII веке. Одни считают, что «немецкая природа с ее мистико-иррациональным взглядом на стремление к развитию собственной души больше соответствует фламандской натуре, чем трезвому, антиромантическому и рациональному голландскому характеру»²¹¹. Другие утверждают, что «в живописи XVII века собирался и размышлял немецкий дух, который был выражен лишь голландцами и в гораздо меньшей степени фламандцами»²¹². Взглянув на работы приглашенных художников, купленные курфюрстами произведения, можно утверждать, что в первой половине XVII века немецкому обществу было ближе голландское искусство, а во второй половине — фламандское. Однако маловероятно, что это суждение справедливо для всех жанров.

Статистика показывает, что на немецкие земли приезжали по большей части художники-выходцы с юга — мастера бытового жанра и портретисты. Среди натюрмортистов, однако, наметилась другая тенденция. В этом жанре на территории Германии трудились по большей части голландцы. В стране-соседке осели такие художники, как Абрахам де Люст (1650–1659) — фламандец, живший какое-то время Леувардене, переехавший в Германию; Хендрик ван дер Борхт (1583–1660) — фламандец, живший в Италии и Германии; Корнелиус Билтиус (1653–1686) — родился в Гааге и в 1680-е переехал в Германию; Хендрик де Фроманту (1653–1694) — родился в Мاستрихте, работал при дворе курфюрста Фридриха Вильгельма I с 1670 года; Франц де Хамильтон (1640–1712) — работал

²¹⁰ См.: Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/2-northern-germany-continued/212-paintings-acquired-by-the-hohenzollern-family/#fn11> (Дата обращения: 10.10.25).

²¹¹ См.: Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> (Дата обращения: 06.09.23). Цит. по: Neustein, E. ‘Einflüsse der Niederlanden auf den Deutschen Kulturkreis’ // Zeitschrift für deutsche Geistesgeschichte 1 (1935). Pp. 74–85.

²¹² Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> (Дата обращения: 06.09.23). Цит. по: Grunewald, M. Der nordische Rembrandt, Radierungen. Strasbourg, 1929.

при дворе с 1661 по 1667 гг.; Огустайн Тервестен (1649–1711) — родился около Гауды, путешествовал по немецким землям, Англии, Франции; Адриан ван дер Шпелт (1630–1673) — родился в Лейдене, получил после 1664 года позицию придворного художника в Германии; Виллем ван Ройен (1645–1713) — родился в Харлеме, также получил позицию придворного художника в Берлине в 1669 году; Питер Насон (1612–1688) — родился в Амстердаме, в Берлине писал портреты²¹³.

Жанр натюрморта интересовал Великого курфюрста. В 1650 году арт-дилер Йоханнес де Рениалме предложил купить Фридриху Вильгельму несколько работ голландских художников, среди которых были пейзажи Геркулеса Сегерса (1589–1638) и два натюрморта мастера «завтраков» Питера ван ден Босха (1613–1672)²¹⁴. В 1672 году дабы оценить достоинства его новой небольшой коллекции из 13 шедевров, в частности, итальянские произведения, Фридрих Вильгельм пригласил в страну 7 голландских художников. Среди них были побывавшие в Италии натюрмортисты, прославленные Виллем ван Алст и Отто Марсеус ван Схрик²¹⁵. Новоприобретенная коллекция была годом ранее продана курфюрсту амстердамским арт-дилером Герритом ван Эйленбургом, и придворный мастер натюрморта голландец Хендрик де Фроманту назвал 12 из 13 картин подделками²¹⁶. Ван Алст и Ван Схрик, приглашенные, вероятно, как «специалисты» по итальянскому искусству, согласились с точкой зрения де Фроманту. Таким образом, не менее трех советников в этом деликатном вопросе были голландскими натюрмортистами, что говорит об их безупречной репутации и невероятной востребованности жанра в стране.

Немецкие мастера, напротив, не оставили художественного следа в Нидерландах. Сведения есть лишь об одном художнике, который переехал в

²¹³ Все данные взяты из Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. См. – Pp. 133, 43, 38, 86, 194, 187, 172, 148.

²¹⁴ См.: Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/2-northern-germany-continued/212-paintings-acquired-by-the-hohenzollern-family/#fn11> (Дата обращения: 10.10.25).

²¹⁵ Tummers, J. C. The Fingerprint of an Old Master: on Connoisseurship of Dutch and Flemish Seventeenth-century Paintings: Recent Debates and Seventeenth-century Insights. PhD diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2009. P. 62.

²¹⁶ Ibid. P. 62.

Амстердам в 1650–1667 гг. — Бартоломеусе Уибке²¹⁷, но его манера вторична. Нам известны лишь две его картины: один фруктовый (Рис. 29) и один охотничий натюрморт (Рис. 30), оба произведения достаточно условно копируют традиции именитых голландских художников. Вероятно, произведения Уибке не пользовались спросом ни на родине, ни в Амстердаме. Мастер не оставил значительного художественного следа ни в одной из двух стран.

Голландцы же прочно закрепились при бранденбургском дворе и на территории других немецких княжеств. В Италию в первую половину XVII века голландские мастера часто ездили за вдохновением. Вдохновленные, они возвращались на родные земли. В немецких княжествах, напротив, художники оставались на долгое время. Очевидно, на протяжении большей части XVII века положение национального искусства на немецких территориях было таковым, что на художественном поприще голландским натюрмортистам попросту нечего было почерпнуть у своих коллег. Северный маньеризм не подарил немцам развития натюрмортной традиции. Именно голландцы привезли с собой дух реализма, который был так близок курфюрсту. Он благотворно вписался в художественную линию развития немецкого искусства.

В первой половине XVII века на немецких территориях появилось несколько живописцев, которые создавали произведения в направлении натюрморта «сервированные столы», подобные голландским. Тонкая изысканная композиция, прекрасные в своей простоте картины — искусство этих уникальных для своих земель художников не уступало живописи своих соседей. Франкфуртский мастер Георг Флегель (1566–1633) одним из первых в западноевропейском искусстве обратился к жанру натюрморта, предположительно, около 1600 года. Известно несколько произведений, исполненных в соавторстве с Лукасом ван Фалькенборхом, изображающих пиршества (Рис. 31)²¹⁸. Самый ранний датированный натюрморт Флегеля был

²¹⁷ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 217.

²¹⁸ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/28260> (Дата обращения: 05.11.23).

написан в 1630 году (Рис. 32), что оставляет нас в неведении относительно точной датировки его предыдущих картин. Почти невозможно определить, когда и как именно происходило взаимодействие между Флегелем во Франкфурте и голландскими мастерами натюрморта на севере. Однако это взаимодействие неоспоримо — если не Флегель позаимствовал сюжет «накрытого стола» у фламандцев или голландцев, то они могли вполне позаимствовать его у немецкого мастера. Картины Флегеля, которые по композиции и цветовой гамме тесно связаны с работами мастеров «ранних завтраков» — голландцев Флориса ван Дейка, Флориса ван Схотена и фламандцев Осиаса Берта и Клары Петерс, по-видимому, уже в начале века покупались в Антверпене²¹⁹. Несмотря на отсутствие каких-либо документов, связывающих этих фламандских, голландских и немецких художников, ясно, что развитие «ранних завтраков» происходило параллельно в Антверпене, Голландии и Франкфурте-на-Майне²²⁰. Проследить момент появления первого подобного произведения сложно. Такие картины начинают обнаруживаться с разной частотой по всей Европе (швейцарский художник Йозеф Плепп (Рис. 33), произведения итальянских художников и др.).

Во Франкфурте-на-Майне работал Хендрик ван дер Борхт Старший, родившийся в Брюсселе в 1581 году и почти сразу переехавший на территорию немецких земель. Ван дер Борхт считается автором уникального направления — «антикварного» натюрморта, то есть изображения коллекции собирателя, обладателя кунсткамеры со скульптурами-антиками, бюстами и собранием монет. Единственный подписной натюрморт художника находится в собрании Эрмитажа и представляет собой тондо на меди (Рис. 34). Созданный в 1620-х гг. натюрморт дышит голландской композиционной сдержанностью. Известно, что Ван дер Борхт Старший был знаком с Георгом Флегелем, у которого, исходя из стилистической близости их работ, он мог позаимствовать особенности его живописного почерка.

²¹⁹ Slow Food: Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600–1640: exh. cat., ed. by Q. Buvelot. The Hague, Zwolle: Mauritshuis, 2017. P. 28.

²²⁰ Ibid.

Ближе к середине XVII века во Франкфурте-на-Майне появился семейный круг немецких мастеров натюрморта, творчество которых тесно связано с Южными Нидерландами и косвенно с Северными, — Даниел Соро (1554–1619), его сыновья Исаак Соро (1604–1645) и Петер Соро (1604–1672)²²¹. Отец родился и жил до 50 лет в южной части еще не разделенных Нидерландов, оба сына работали в Антверпене. Мы не имеем представления о манере Даниеля Соро, до нас не дошло ни единого его произведения, но его плодотворная работа в мастерской породила множество талантливых учеников. Среди них были и его сыновья. Фр. Мейер считает, что Исаак Соро многое почерпнул у фламандского мастера Якоба ван Хюльсдонка в 1630-е гг. (Рис. 35), но уже в 1640-е гг. его работы становятся по композиции и колориту ближе к произведениям немецкого мастера Георга Флегеля (Рис. 36)²²². Питер Соро подобно брату был художником-натюрмортистом, и его живописный язык был схож с манерой Флегеля. Другим учеником Даниеля Соро был именитый мастер натюрморта — эльзасец Себастьян Штоскопф (1597–1657). Штоскопф под влиянием учителя выработал свою манеру, вторящую творчеству Георга Флегеля, но отличающуюся удивительной самобытностью. Получив от Соро Старшего после смерти мастерскую, Себастьян Штоскопф начал активно создавать камерные «завтраки», *vanitas* и иные натюрмортные композиции (Рис. 37, 38)²²³. Таким образом, даже наследие этого семейного круга неизменно отсылает нас к нидерландскому искусству. На территории немецких земель начала XVII века существовало лишь два мастера натюрморта, которые не оглядывались на нидерландскую традицию, — это Исаак Соро и Себастьян Штоскопф.

Интерес к голландскому натюрморту у немцев возник во многом из-за личных предпочтений правителя бранденбургских земель, который распространил по всей будущей Германии любовь к определенному виду искусства. Великий

²²¹ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. Pp. 186–187.

²²² Ibid. P. 187.

²²³ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/75560> (Дата обращения: 18.10.23).

курфюрст Фридрих Вильгельм I ценил все голландское. Он приглашал натюрмортистов работать при его дворе. Первым стал немецкий мастер Бродер Матисон (? – 1666), который создавал произведения чуть ли не всех жанров для курфюрста в Берлине. Он написал и несколько натюрмортов, которые сложно отнести к конкретному направлению. Картины Матисона (Рис. 39) могли бы считаться «роскошным» натюрмортом, если бы не очевидные атрибуты *vanitas* и небольшой вертикальный формат картин. Достоверно известно, что художник работал исключительно под запросы своего заказчика и часто был вынужден соглашаться с его нецелесообразными требованиями²²⁴. Не исключено, что именно творчество Матисона стало для последователей идеальным примером того, что именно нравится правителю.

В коллекции курфюрста мы находим натюрморты голландца Питера Насона (Рис. 40)²²⁵, которые близки по манере к картинам Матисона. Работы содержат в себе все черты, присущие творчеству преуспевающих голландских мастеров. Однако в них не обнаруживается ни композиционной убедительности, ни оригинального авторского замысла. Подобным натюрмортам не хватает намеренной декоративной избыточности, которой славился нидерландский «роскошный» натюрморт, а несколько упрощенная трактовка деталей и крайне условная композиция не позволяет отнести их к голландским «ранним завтракам» или «монохромным банкетам». Произведения Матисона и его голландских последователей сложно назвать самобытным искусством. Оно предстает вторичным, плоскостным и не обладает теми отличительными художественными качествами, которые выделяли голландский натюрморт в ряду жанрового искусства других европейских стран, — ясностью форм и композиции, тонкой проработанностью цветовой гаммы.

Родившийся в Харлеме художник Виллем ван Ройен работал в Германии с 1669 года и привез в страну традиции направления *trompe l'oeil*, «обманок» с

²²⁴ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/54055> (Дата обращения: 18.10.23).

²²⁵ Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/2-northern-germany/210-still-life-painting-in-berlin/> (Дата обращения: 10.09.23).

изображением пойманной дичи, пригвожденной к стене. Подобных произведений не сохранилось. Мы знаем лишь о позднем изображении охоты, копии с картины Яна Веникса (Рис. 41). Направление охотничьих «обманок» часто связывают с именем Мельхиора де Хондекутера (Рис. 42), который создавал удивительно реалистичные изображения дичи, демонстрируя тонкое ощущение пластической формы. Такие «обманки» нравились курфюрсту и получили широкое распространение в творчестве немецких мастеров. Ван Ройен мастерски изображал животных из королевского зверинца, которыми Фридрих I весьма гордился, — несколько подобных картин сохранилось в Капутском дворце, резиденции правителя в Швеловзее близ Потсдама (Рис. 43). Помимо охотничьего натюрморта, ван Ройен писал «роскошные» натюрморты в манере Матисона и цветочные натюрморты (Рис. 44). Считается, что художник позаимствовал некоторые мотивы у другого голландского мастера, работавшего в Берлине при дворе курфюрста, — Хендрика де Фроманту. Цветочные картины де Фроманту (Рис. 45) и ван Ройена (Рис. 46) весьма близки по стилю и композиции, часто до такой степени, что точное авторство их картин встает под сомнение. Вероятно, через де Фроманту в немецкий художественный репертуар натюрмортиста пришли также и композиционные элементы, характерные для творчества Балтазара ван Алста (1593–1657)²²⁶.

Де Фроманту был не просто придворным художником, он отвечал за коллекцию картин курфюрста, несколько раз совершал поездки на аукционы с целью покупки произведений, которые дополнили бы формировавшуюся коллекцию. В 1682 году он присутствовал на аукционе поместья сэра Питера Лели в Лондоне, а в 1684 году отправился в Амстердам по делам от имени своего работодателя²²⁷. Кроме того, он торговал полотнами, которые ему присылали из Нидерландов художники за свой счет. Курфюрст, как следует из упомянутой

²²⁶ Meijer F. G. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. Coll. cat. Oxford: Ashmolean Museum, 2003. P. 265.

²²⁷ Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/2-northern-germany/210-still-life-painting-in-berlin/> (Дата обращения: 10.09.23).

истории об поддельных итальянских шедеврах, безмерно дорожил мнением де Фроманту²²⁸.

Натюрморты с изображением дичи писал и приехавший художник Франц де Хамильтон. Нередко он обращался и к другим любимым знати видам натюрморта — «подлеску», изобретенному Отто Марсеусом ван Схриком, и «обманкам». На охотничьих натюрмортах он предпочитал изображать птицу, основную добычу на охоте (Рис. 47). Картины с трофейными элементами нравились горожанам, которые сами редко, если вообще когда-либо, участвовали в охоте, но имели возможность выставлять напоказ «обманные» изображения таких трофеев. Бесспорно, повесить картину с изображением битой дичи было более элегантным решением, нежели вешать в богатом доме туши животных.

Вероятно, Фридрих Вильгельм Бранденбургский понимал и видел разницу между голландским и фламандским искусством. Однако в жанре натюрморта, судя по характеру его коллекции и работам приглашенных им ко двору художников, эта разница не имела для него принципиального значения. Его притягивала декоративность и барочная выразительность «роскошных» натюрмортов. Особый интерес он проявлял и к натюрмортам с изображением редких цветов и насекомых. Его привлекали те фламандские черты, которые содержало в себе голландское искусство второй половины XVII века — любовь к усложненной композиции, введение более ярких оттенков в общую цветовую гамму, отсутствие строгой композиционной завершенности. Несмотря на то что немцы, по свидетельствам, ценили именно тягу голландцев к реализму, на территориях будущей Германии получили распространение произведения, лишенные этого качества. Творчество мастеров Флегеля и Штоскопфа было исключением из правила. Именно своеобразные вкусы бранденбургского правителя определяли те направления и манеру, в которой голландские натюрмортисты работали на немецких землях, однако не отражали основные тенденции развития жанра в Нидерландах.

²²⁸ Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/2-northern-germany/210-still-life-painting-in-berlin/> (Дата обращения: 10.09.23).

Географическая близость немецких княжеств и Нидерландов могла принести заметные художественные плоды для обеих «стран». Однако из-за раздробленности Германии и затишья на живописной арене ее территорий нидерландскому искусству почерпнуть из этого соседства фактически было нечего. На творческую манеру голландских художников гораздо большее влияние оказали поездки в Италию.

Фигуры отдельных мастеров в Северных и Южных Нидерландах имели такой вес, что вырабатываемая ими в течение первой половины века традиция в отдельных направлениях приветствовалась художественной средой других стран. Голландский натюрморт существенно не видоизменился под влиянием итальянских или немецких традиций. Наоборот, художники приезжали в европейские страны и делились своими работами, которые встречались с немалой долей энтузиазма со стороны мастеров, публики и значимых придворных фигур. На немецких территориях этому способствовали личные связи Фридриха Вильгельма с Голландской республикой. Кажется удивительным, что итальянское и немецкое искусство почти не оказало влияния на развитие голландского натюрморта. Однако важно понимать, что голландцы были первопроходцами в этом жанре и охотнее откликались на художественные изменения внутри собственной страны. Они предпочли сохранять уникальный характер своего искусства, фокусируясь на изображении предметов быта, богатства и природы в контексте голландской культуры. Намеренный или неосознанный отказ от следования художественным тенденциям других стран позволил им на протяжении века создавать проникновенные произведения, в которых была отражена их собственная идентичность как виртуозных художников и как жителей молодой процветающей страны.

Глава 2. Религиозное многообразие Северных Нидерландов и натюрморт в контексте библейских практик

Изучение голландского натюрморта невозможно без обращения к религиозным и социально-культурным контекстам, в которых находились Северные Нидерланды на протяжении XVII века. Чтобы составить подробную «карту» жанра, важно не только обозначить главные географические точки, но и комплексно рассмотреть условия их появления и существования. Религиозные настроения в республике в XVII веке накладывали неизменный отпечаток на развитие страны и, как следствие, искусства. Феномен удивительного коммерческого успеха на международном поле, улучшение жизненных условий в городах, дух освободительного движения и размах расцветшей голландской национальной идеи тесно связаны с быстрым распространением учения кальвинизма. Кальвинизм во времена, когда страна была разрываемая политическим конфликтом, стал тем идеологическим стержнем, который поддерживал нидерландскую революцию и сформировал умы голландцев еще конца XVI – начала XVII века. Мистицизм, понимание собственной идентичности в сложной социально-политической ситуации являлись частью всеобъемлющего мировоззрения и целостного понимания религиозного опыта голландцев, реализованного в изобразительном искусстве. Верная интерпретация визуальных и текстовых первоисточников, в контексте которых существовали жители республики, поможет реконструировать среду этого хронологического отрезка, который, не отрицая значения нематериального (духовного), характеризовался утверждением важности материальной культуры, ее чувственного и эстетического восприятия.

Новые жанры отсылают нас ко времени реформации, как к кардинальному моменту перестройки европейской культуры. После революционных в истории Нидерландов событий конца XVI века у голландского народа появился совершенно новый взгляд на искусство. Искусство официально разорвало отношения с церковью и приобрело светский статус. У художников пропала

необходимость в создании объектов для поклонения. Пейзажи, бытовые сцены, натюрморты стали самыми востребованными произведениями на художественном рынке. Натюрморт, жанр недорогой, универсальный и понятный широкому кругу зрителей, своим разнообразием демонстрировал успешный переход от величественного церемониала нидерландского религиозного изобразительного искусства к камерной, живой, но погруженной в себя голландской живописи. Он стал одним из примеров общенародного искусства, которое полностью подходило под новые послереформационные ориентиры. Последние сформировались на основе убеждений Кальвина, радушно принятых на рубеже веков голландцами протестантского течения почти во всех регионах Северных Нидерландов.

2.1 Протестантские ориентиры: искусство в понимании кальвинистов рубежа XVI–XVIII веков

Протестантизм на европейском поле стал катализатором множества социально-религиозных изменений. Раскол Нидерландов на две страны привел к такому уровню противостояния между католиками и протестантами, что сопротивление это в конце XVI века стало определяющей для общества характеристикой. В Голландии роскошь католической церкви открыто порицалась, блеск и величие в живописном искусстве связывались с пышностью религиозных образов, свидетельствовавшей о «разложении» церкви²²⁹. Повсеместно слышались призывы о возвращении истинных идеалов христианства — скромности и сдержанности. Начало процесса страдания и поощрения регламентированного образа жизни стоит искать в иконоборческом восстании (нид. *Beeldenstorm*) 1566 года²³⁰. Это была не только борьба с идолопоклонством, иконами и статуями, изображавшими бога и святых, но и теоретическая борьба против осознания образа в мистическом понимании, против

²²⁹ Larsen E. Calvinistic Economy and the 17th Century Dutch Art // University of Kansas Humanistic Studies. 1979. No. 51. P. 3.

²³⁰ Ridderbos B., Veen, H. van, Buren A. van. Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. P. 42.

любой возможности изображать Господа и видеть его. Протестанты верили, что путем варварского уничтожения религиозных образов они «очищали» церковь от коррупционной грязи. Правящая династия католиков ответила на восстание гонениями и преследованиями протестантов, обвинив их в ереси. Оскорбленное дворянство не могло уразуметь поругания Всевышнего и уничтожения роскошеств, которые его прославляли. Установился новый порядок отношений между церковью и мирянами, который поделил страну, народ и культуру.

Натюрморт и иные жанры голландского искусства появились в начале XVII века на почве, которая не терпела расточительства, пышности и поклонения далеким от земных образам. «Освободившие» церковь от излишеств, страну от испанцев, народ от повсеместной бедности, голландцы и в своем отношении к кальвинизму оставили место для свободы. Да, кальвинисты были «неистовыми» в своем желании навязать строгое соблюдение дисциплины во всем²³¹, но сохранялась относительная свобода вероисповедания. Да, религиозные образы в живописи формально были запрещены, но продолжали создаваться (вспомним хотя бы творчество Рембрандта). Да, сребролюбие и чревоугодие порицались, но голландцы продолжали богатеть, вкусно питаться, а художники продолжали писать картины, прославляющие и то, и другое. Парадоксальным и одновременно закономерным стало развитие мирской, светской живописи, которая создавалась в рамках жанров, «удерживавших теснейшую сопричастность друг другу, макро-микросмическую взаимосвязь»²³². М. Вебер в своей работе «Протестантская этика и дух капитализма» писал, что искусство реализма в Голландии возникло вопреки всем усилиям «ревнителей строгой регламентации нравов» и благодаря «жизнерадостности разбогатевших бюргеров»²³³.

Как писал Гегель, «...по своей религии голландцы — что очень важно — были протестантами, а только протестантизму свойственно всецело входить в

²³¹ Тилкес О. Истории страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 32–33.

²³² Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: реальность и символика. Москва: Изобраз. искусство, 1994. С. 20.

²³³ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. Пер. Ю. Н. Давыдова. Москва: Прогресс, 1990. С. 294.

прозу жизни, признавать за ней, взятой самой по себе, независимо от религиозных отношений, полную значимость и предоставлять ей разворачиваться с неограниченной свободой <...> Своей деятельностью, своим трудолюбием, храбростью, бережливостью они, ощущая добытую ими свободу, достигли благосостояния, богатства, правопорядка и были преисполнены бодрости, веселья. Они даже кичились своим радостным повседневным существованием. В этом — оправдание выбора предметов их искусства»²³⁴. Повседневная жизнь больше не рассматривалась как бессмысленная рутина. Бытовая деятельность стала богоугодным делом, которое выполнялось с удовольствием. Искусство, прославляющее каждодневные занятия, знакомые образы, чистоту и простоту голландской культуры, ценилось вполне осознанно.

Кальвинизм расцвел на почве, уже готовой для его прихода. Однако не стоит считать это религиозное течение строгой религией государства, наложившей существенный отпечаток на *все* сферы жизни республики. Кальвинистские догматы оформили развитие новой расцерковленной культуры, светского искусства, но не сформировали их. Нидерландский историк Й. Хёйзинга в своей работе «Культура Нидерландов в XVII веке» доказал, что значение и влияние религиозной среды, особенно после 1648 года, на становление голландской культуры преувеличено. Хёйзинга писал, что голландский народ хоть и нес на себе «печать кальвинизма», живопись его была «обязана протестантской вере не слишком многим, а кальвинизму и того меньше»²³⁵. Автор объяснял это тем, что господствовавшая в обозначенном столетии религия мало повлияла на развитие науки, несмотря на их тесное соприкосновение в университетах (например, в Лейденском)²³⁶. В Голландской республике появился тип независимого от церкви образованного человека. В университетах изучали анатомию, астрономию, ботанику. Уже в начале века образование освободилось

²³⁴ Гегель Г. Фр. В. Лекции по эстетике. Ч. 2. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве. Москва: Искусство, 1969. С. 309–310.

²³⁵ Хёйзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 82.

²³⁶ Huma A. Calvinism and Capitalism in the Netherlands, 1555–1700 // The Journal of Modern History. 1938. No. 3. P. 336.

от тех кальвинистских постулатов и деяний²³⁷, которые можно было считать изжившими себя²³⁸.

Хёйзинга называл кальвинизм «Церковью государства, а не государственной Церковью»²³⁹. Кальвинизм был религиозным выбором большинства. Выбор упрочился с притоком иммигрантов из областей, где заново укрепилось испанское влияние,²⁴⁰ как противостояние католицизму. В 1618 году после заявлений на Дортском соборе кальвинизм должен был де-факто приобрести статус официальной и единственной государственной религии — арминианство уравнивали с ересью, окончательно утвердились каноны²⁴¹. Однако в республике сохранялся удивительный уровень веротерпимости, присущий настоящему светскому государству. В стране, несмотря на показательные гонения, жили католики, иудеи, ремонстранты. Протестантизм насаждался лишь в тех городах, где были заметно засилье католиков. Католиков притесняли, сначала им не разрешалось практиковать свою религию открыто, а затем даже втайне дома. В остальных регионах была условная свобода вероисповедания²⁴².

Кальвинизм не был религией государства, его устои и догматы лишь благотворно поддерживали развивающуюся на фоне политических и экономических перемен культуру. Соглашаясь с Хёйзинга, доктрина кальвинизма влияла на искусство косвенно, так как наткнулась на «...сословно-бюргерский традиционализм, на сложившийся этико-политический порядок»²⁴³. Она

²³⁷ Известно, что Кальвин к середине XVI века расправлялся с еретиками и ведьмами. Мужчин и женщин открыто обвиняли в колдовстве и впоследствии сжигали на костре. Хёйзинга утверждает, что уже к началу века Нидерланды освободились от этой традиции полностью, что может указывать лишь на переосмысление кальвинизма и на ослабление его позиций в социальной и культурной сферах.

²³⁸ Burns E. W. Witch Hunts in Europe and America: An Encyclopedia. London: Bloomsbury Academic, 2003. Pp. 110–111.

²³⁹ Хёйзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 66–67.

²⁴⁰ Там же. С. 70.

²⁴¹ Корнер Д. Д. Исторические сведения о кальвинизме // Дортский собор без прикрас. 2003. Режим доступа: <http://rusbaptist.stunda.org/dop/cal4.html> (Дата обращения: 04.03.21).

²⁴² Нума А. Calvinism and Capitalism in the Netherlands, 1555–1700 // The Journal of Modern History. 1938. No. 3. Pp. 339–340.

²⁴³ Клочков В. В. Кальвинизм и европейская модернизация XVI–XVIII веков: социально-правовые аспекты // Юристъ-правоведъ. 2011. № 1. С. 64.

определила новый характер общества, новый взгляд на мир природы и мир вещей. Как следствие, изменилась и живопись. Само искусство стало пониматься и восприниматься иначе. В «Наставлении в христианской вере» Жан Кальвин напрямую высказывался о своем к нему отношении: «...искусство живописи и ваяния — это дар Божий, я требую его осмотнительного и законного применения, дабы то, что Бог даровал людям для его прославления и для их блага, из-за беспорядочного использования не подверглось извращению и осквернению. Более того, не стало бы нашей гибелью. Я считаю непозволительным изображать Бога в какой-либо зримой форме потому, что Он запретил это делать, а также потому, что тем самым оскверняется божественная слава и извращается божественная истина»²⁴⁴.

Кальвин писал, что даже если произведения искусства служили лишь для увеселения простого люда, его не стоило отвергать. Французский теолог, порой открыто поощрявший жестокие практики и постулировавший строгие правила, необходимые для достижения спасения, в своих взглядах на искусство был гораздо более мягок. Оно им ценилось как любой дар Божий. Кальвин полностью осознавал, какое глубокое влияние оно оказывало на эмоциональную жизнь народа, и осознавал, ради чего оно было даровано человеку, — через него голландцы славили Бога, облагораживали свою жизнь и получали возможность пить из «разрешенного» источника наслаждений. Кальвин приписывал искусству благородное призвание — раскрывать перед человеком более высокую действительность, чем та, которую преподносит ему греховный, испорченный земной мир. «Протестантская этика» подтолкнула голландцев к обретению нового понимания окружающего мира, который в живописном пространстве стал не будничной для художника имитацией мира, а его расшифровкой.

Влияние кальвинизма на искусство вовсе не ограничивалось религиозными настроениями, догматами и верованиями, которые проповедовали протестанты. Особое место занимал послереформационный факт смены заказчика, который

²⁴⁴ Кальвин Ж. Наставление в христианской вере. Т. 1. Москва: Издательство РГГУ, 1997. С. 416.

полностью переменял требования к актуальному искусству. Ранее церковь как заказчик настаивала на производстве религиозных образов, но после периода иконоборчества запрос на религиозную живопись спал. Потребность в общении с Богом сохранялась, но теперь удовлетворялась путем обращения к образам материального и природного миров, которые стали основными источниками вдохновения для художников.

Основным заказчиком в XVII веке в республике было обогатившееся население, средний класс, который, предположительно, также искал диалога с Богом. Однако теперь искусство было призвано прославлять голландскую национальную идею, успех которой сам по себе свидетельствовал о благоволении народу свыше. Запросы нового класса покупателей, чьи вкусы сформировались под воздействием догматов кальвинизма и духа освободившейся республики, определяли популярность тех или иных сюжетов. Поскольку главными заказчиками и покровителями искусства стали люди, которые не были связаны с церковью, наибольшую ценность приобрели изображения материального мира: пейзажи, натюрморты, жанровые произведения. Портреты монархов, произведения на мифологические темы перестали пользоваться спросом. Первые позиции на рынке занимали новые жанры, среди которых был и натюрморт с его множеством направлений. При этом религиозная живопись вовсе не исчезла. Взглянув на таблицу продаваемых произведений (Табл. 4.), становится ясно, что картины на библейские мотивы продолжали писаться в больших количествах. Существует мнение, что такие произведения плохо продавались на рынке, так как попросту не могли найти своего покупателя²⁴⁵. Однако известно, что они продолжали активно заказываться богатыми патронами и стоили немалых денег²⁴⁶.

Художник, работавший в новой кальвинистской парадигме, также обрел изменившийся статус. Кальвинисты высоко ценили людей с профессиональным

²⁴⁵ Borchgrave H. de. A Journey into Christian Art. Oxford: Lion Hudson, 2001. P. 157.

²⁴⁶ Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 90.

призванием, посвятивших свою жизнь единому делу²⁴⁷. Избранность подтверждалась личным успехом, а нежелание трудиться уподоблялось греху. Явить свои достижения на поприще художник мог не путем создания большого количества произведений, усиленным трудом, но и наличием капитала, позволявшего жить в достатке. Нищенство и бедность не приветствовались. Бедняк мог жить праведную жизнь, но он должен был стремиться к тому, чтобы более не вести своего нищенского существования. Бедность уравнивалась с ленью, с греховным довольством своим положением и стремлением нанести урон богоугодным общественным процессам. Р. И. Капелюшников писал: «...поскольку тот, кто добивался успеха в мирских делах, обретал уверенность в своей избранности, он таким образом получал «психологическую премию» — разрядку от того неимоверного напряжения, на которое обрекало последователей Кальвина учение о предопределении. Верующий получал дополнительную психологическую премию, если <...> факт его избранничества обретал признание также и со стороны окружающих»²⁴⁸. Художники, которые получали «психологическую премию» за свои труды, вполне могли считать себя избранными. Кальвин писал, что диапазон тех благ, «которые, как предвидит Бог, будут для нас полезны», был широким.

Основные догматы кальвинизма были сформированы только к 1618 году после Дортского собора. Еще до этого, несмотря на всю взыскательность кальвинистских учений, адаптировавшееся общество выработало свои негласные правила свободного существования. Церковь не определяла характер повседневной жизни голландского народа, да и не могла бы этого сделать, так как слишком велико было влияние власти, университетов, внешних факторов (войны и революции за освобождение) на общество. Голландцы прекрасно сознавали все особенности своей самоидентичности. Они выплеснули ее со всем наслаждением на живописную поверхность. Благо, кальвинизм такой поступок только поощрял.

²⁴⁷ Larsen E. Calvinistic Economy and the 17th Century Dutch Art // University of Kansas Humanistic Studies. 1979. No. 51. P. 66. Note 32.

²⁴⁸ Капелюшников Р. И. Гипноз Вебера (Заметки о «Протестантской этике и духе капитализма»). Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. С. 22.

На примере раннего голландского натюрморта начала XVII века можно увидеть, что кальвинизм косвенно оказал влияние на развитие жанра, но в трансформированном и отвечавшем запросам времени виде. Появилась новая иконография новой сакральности, которая была найдена художниками в природном, материальном и бытовом мирах.

2.2 Кальвинистская догматика и ее отражение в голландском натюрморте

Различные направления голландского натюрморта начала XVII века существовали далеко не в отрыве от кальвинистских установок. Несмотря на то что художники почти никогда не включали библейских образов в натюрмортную композицию, произведения жанра в любом случае содержали в себе религиозный, теологически насыщенный импульс. Выразался он не традиционным, привычным образом, как когда мастер «кухонь» встраивал в композицию ветхозаветную сцену, а сугубо символически. Лаконичные, подчиненные невидимой логике композиции с изображением яств, пышные цветочные букеты, столы с небрежно приоткрытыми книгами и курящейся трубкой метафорично транслировали ключевые идеи кальвинизма: от мыслей о бренности предметного мира до предостережения о необходимости быть умеренным.

Как именно могли изображения повседневных предметов или цветов иллюстрировать сложнейшие идеи протестантской доктрины? Обратимся непосредственно к знаменитым догматам кальвинизма, которые были сформированы в 1618–1619 гг. Принято выделять такие пять догматов, как *абсолютная греховность, безусловное избрание, ограниченное спасение, неотразимая благодать и неотступность святых*²⁴⁹. Эта система религиозных смыслов нашла зримое воплощение в голландском натюрморте и в том, как творил и понимал свое творчество сам художник. Рассмотрим ключевые положения кальвинизма через призму жанра, чтобы понять, как именно они повлияли на его художественные особенности и характеристики.

²⁴⁹ Корнер Д. Д. Исторические сведения о кальвинизме // Дортский собор без прикрас. 2003. Режим доступа: <http://rusbaptist.stunda.org/dop/cal4.html> (Дата обращения: 04.03.21).

Первый догмат гласил о *всеобъемлющей греховности* человека. Этот протестантский постулат вовсе не означал, что человек был тотально и окончательно греховен и никогда не смог бы очиститься от пятен своих деяний. Наоборот, люди в своем грехе были слепы и глухи. Они были запятнаны им с рождения и без помощи Бога не смогли бы найти путь к спасению. Тема грешности пронизывала все сферы человеческого существования. Не обделено было и изобразительное искусство. Смотря на натюрморт, зритель пытался осознать всю глубину своего греха. Натюрморты можно было бы считать иллюстрациями гордыни, чревоугодия, жадности и других смертных грехов. Напротив, эти произведения создавались, чтобы помочь человеку избавиться от гнета вышеупомянутых грехов. Зритель должен был попытаться найти смысл или спасение через созерцание нацеленных на осмысление произведений. Это позволяло вести диалог с собой, с Богом, обличить запятнанность своего сердца, воли, разума и тела грехом и встать на верный путь. Если верить некоторым толкователям смыслового аспекта в натюрморте, то идея о Боге так или иначе всегда была сокрыта на полотнах. Художник, пишущий натюрморт, неизменно помнил о бренности изображаемого, о своих собственных грехах. Это вовсе не значит, что, включив в композицию изображение хлеба, он напоминал зрителю о Евхаристии. Посыл был более тонким. *Vanitas*, направление нидерландского натюрморта, приобретшее популярность в 1620-х гг., пронизано мыслями о скоротечности бытия, о возвращении к твердому нравственному кодексу, который помог бы выхолостить людскую развращенность и избежать устрашающего в своей слепоте возвращения человека ко греху.

Натюрморт мог выступать в качестве проводника, ориентира для художника или простого человека, который в своей воле и стремлении к спасению должен был заранее признать свою абсолютную беспомощность. Беспомощность эта все же могла и должна была порождать какое-то действие со стороны человека. Ведь любое мирское дело, если оно было строго регламентировано и отвечало кальвинистским устоям, было делом богоугодным. К. Вархейл в своей работе о поэтике Бродского дал точное определение подобного стремления: «Если Бог есть

Слово, явленное во Христе, в мироздании, в Священном Писании, то человеку без солидного образования по этим вопросам подобает молчать, и, если ему захочется выразить свою точку зрения на мир, ему вместо того, чтобы писать стихи, лучше сесть за мольберт и написать картину...»²⁵⁰. Традиционно протестантизм связывают со словом, а католицизм с образом. В нидерландском искусстве это положение приобрело неожиданный характер. Слово утратило свое основополагающее значение, несмотря на обилие поэтических сборников, трактатов и эмблематических книг. Если верить строгим наставлениям Кальвина, то голландцу всегда стоило помнить о своей всеобъемлющей греховности, не забывая о том, что спасение может подарить только Господь. Однако при всей своей развращенности любой человек мог делать попытки обратиться к Богу. Если не словом, то хотя бы посредством живописного искусства. «Язык потерял аспект божественности и стал лишь инструментом человеческого общения, уступив место изображениям как поистине универсальному языку, близкому истинной природе вещей»²⁵¹. Голландцу-кальвинисту оставалось лишь обратиться к вещному миру, как к источнику божественного. Мир, видимый и материальный, тем самым превратился в своеобразную икону, которую следовало осознавать эстетически.

Оглядка на природу была для художников эстетическим принципом. На первое место вышло понятие живописности. Задача мастера состояла тогда не в том, чтобы скопировать в живом подобии природу и обмануть зрителя, а в том, чтобы убедить его в великолепии Божьего творения, коим являлось все материальное. Цветочные натюрморты — это не только изображение застывшего навеки цветка или декоративное украшение, которое можно было повесить на стену и вообразить себя обладателем мифического букета. Изображение букета на холсте или доске — это воспевание Божьих даров, которыми были цветы, кажущиеся почти нереальными, и абсолютные реальные живые существа —

²⁵⁰ Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись. Об одном стихотворении Иосифа Бродского // Верхейл К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2014. С. 145, 146.

²⁵¹ Охоцимский А. Д. Протестантская иеротипия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3. С. 7.

муравьи, бабочки, мухи. Такие натюрморты не нуждаются в подробной расшифровке в прямом смысле этого слова. Полные жизни и красок, никогда не увядающие, они представляли сакральными изображениями материального. Заложенный в натюрмортах импульс таким образом возрождал чувства не только путем непосредственного воздействия на глаз, когда зритель смотрел, рассматривал, узнавал, но и путем непрямого диалога с ним о сокровенном.

В некоторых натюрмортах можно считать мысль о том, что спасение обещано не всем. Конечно, уже в первой половине XVII века существовала традиционная риторика о том, что состоятельные люди, излишне наслаждающиеся своим богатством, после смерти не получают дар вечной жизни. Бедные и праведные, напротив, имели все шансы не повторить их участь²⁵². Известные изображения фламандского художника Иеронима Франкена II, учителя Абрахама Блумарта, вписывали натюрморт в морализаторский контекст. «Обед бедняка» скромнен и неприметен (Рис. 48), «Обед богача» (Рис. 49) поражает обилием еды. С. Сегал считал, что эти два изображения ясно указывают на религиозные настроения, в рамках которого развился натюрморт. Пресыщение земными богатствами вело в ад, бедность — к состоянию блаженства. Именно поэтому все «ранние завтраки» начала века демонстрируют нам такую же кипу сыров, великолепную посуду. Это напоминание о неизбежной участи богача²⁵³. С мнением Сегала можно поспорить. Напротив, подробнее изучив натюрморты первой четверти XVII века, мы наблюдаем, что художники изображали то, что, по мнению Франкена, было «обедом богача». Мы не видим распространения скромных натюрмортов с изображением глиняной посуды. Популярными были картины, на которых представлены все виды пищи, все блага республики и ее торговых успехов. Неверно было бы сводить направление «завтраков» к разговору о всеобъемлющей греховности человека, потребляющего дорогостоящие дары. Мы не находим аналогов «обеда бедного» среди

²⁵² Segal S. A Prosperous Past — The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700. The Hague: SDU Publishers, 1988. P. 32.

²⁵³ Bruyn, J. Dutch Cheese: A Problem of Interpretation // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1996. Vol. 24. No. 2/3. P. 206.

произведений голландских натюрмортистов, что говорит о необходимости более широкой трактовки подобных изображений.

Натюрморт не давал прямых наставлений, он лишь напоминал о необходимости быть нравственным. Он выступал в качестве идеального жанра для сокровенного разговора с Богом (при необходимости) почти без посредника. Ф. Дюплесси-Морне утверждал, что Бог мог быть познан через Его творения²⁵⁴. Это парадокс: мы знаем, что ничего не знаем, и можем описать Бога только ничего не говоря, что перекликается с принципами кальвинизма. Дюплесси-Морне писал, что только эфемерные качества видимого мира могут привести нас к полноценному пониманию вечности Бога. Он противопоставлял множественность природного мира единому образу Бога: «Так же как присутствие Бога по-разному проявляется во всевозможных вещах и явлениях, так же и созданные им материальные предметы, опять же явления отличны друг от друга. Таким образом, мы постигаем Бога через разнообразие созданного им материального²⁵⁵. Мы [видим] Бога в несовершенствах, которые есть во всех вещах, потому что они изменчивы, бессильны, отягощены материей»²⁵⁶. Натюрмортные изображения ссылались на свою собственную среду и собственные иллюзорные свойства. Это заставляло зрителя задумываться о разнице между иллюзией и реальностью и размышлять о намерениях Создателя. Голландская живопись Золотого века, таким образом, находилась в таком же отношении к природе, как и природа к Богу, потому что природа — это зеркальное отображение Господа, а искусство является зеркалом природы. Сам Кальвин использовал понятия зеркала: «...строение мира, столь продуманное и упорядоченное, служило нам зеркалом для созерцания не видимого иным образом Бога»²⁵⁷.

²⁵⁴ Du Plessis-Mornay Ph. *Bybel der nature*. 1646. P. 74. Цит. по: Weststeijn T. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legimitation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam, 2008. Pp. 296–297.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Кальвин Ж. *Наставление в христианской вере*. Т. 1. Москва: Издательство РГГУ, 1997. С. 199.

О видимом и невидимом уже в XVIII веке писал и мастер офорта, поэт Ян Лейкен (1649–1712). В своей работе о домашних принадлежностях, иллюстрированной гравюрами собственного производства, Лейкен упоминал и живописное искусство. Среди глав, носящих названия «Часы», «Вешалка», «Горшок», «Кровать», мы находим часть под названием «Художник»²⁵⁸. На приведенной гравюре (Рис. 50) Лейкен изобразил двух созерцателей искусства рядом с натюрмортом и портретом, и сопроводил свой офорт цитатой из книги Нового Завета: «...не о том беспокоимся мы, что видимо, а о том, что невидимо, ибо то, что видимо, — преходяще, то же, что невидимо, — вечно»²⁵⁹. В следующем за гравюрой стихотворении автор назвал изображенные на натюрморте объекты «теньями мертвых образов», пояснив, что искусство дает нам лишь иллюзию того, что существует в реальности. Несмотря на негативные коннотации, приданные искусству Лейкеном, поэт все же признал важность материального как побудителя обращения к «незримому миру». Наблюдая за объектами повседневности, будь они на картине или в реальной жизни (эта тема повторяется у Лейкена и в других главах), зритель всегда возвращался к понятию вечности, к Богу. По Лейкену, натюрморт — это мертвое изображение, которое наталкивало на мысли о вечности.

В натюрморте не было прямого, пронизывающего обращения, которое может быть заключено в слове. Был определенный интимный посыл, который можно было разгадать лишь в результате продолжительного созерцания (если этот процесс представлялся важным для зрителя, и он не довольствовался считыванием поверхностного сообщения). Спрятав свое признание в греховности, свою мольбу, свое почтение и желание укротить растленность всего своего естества в краске на холсте или доске, художник совершал своего рода исповедь, посредством которой вел диалог со зрителем. Утверждать абсолютную религиозность жанра натюрморт было бы неверно. Совершая свою исповедь,

²⁵⁸ Luyken J. Het leerzaam huisraad. Amsterdam: Wed. P. Arentz, 1711. P. 69. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/luyk001leer01_01/index.php (Дата обращения: 04.03.21).

²⁵⁹ Ibid. Цит. по: Второе послание Коринфянам, 4:18.

художник все же являлся продавцом, а зритель покупателем. В протокапиталистической республике экономика и религия шли нога в ногу. Художник мог быть глубоко верующим, но все равно был предпринимателем. Зритель мог быть набожным, но не мог устоять перед эстетическим наслаждением, которое он получал от созерцания прекрасного букета на цветочном натюрморте. Ни путем создания, ни созерцания художник и зритель не совершали истинной исповеди, так как оба существовали в рамках земного мира и жили по его законам.

Следующие два догмата кальвинизма — *безусловное избрание* и *ограниченное искупление* — естественным образом следуют из первого. Безусловное избрание означало, что Господь одаряет спасением не всех, он сам выбирает тех, кто достоин избавления. Бог не смотрит на то, насколько человек был добродетелен и строг в соблюдении определенных правил. Можно ли предположить, что художников и людей искусства Господь считает избранными? Стоит обратиться к воззрениям самого Кальвина, в частности, к его комментариям к книге Исход: «...поскольку виды искусства, основанные не на суевериях, но на образованности, покоятся на истинном знании и полезны в повседневной жизни, несомненно, что они происходят от Святого Духа. Пользу же, получаемую и ощущаемую от них, следует возводить именно к Богу»²⁶⁰. Кальвин часто говорил о призвании в своих книгах, о том, что Господь считал избранными тех, кто имел определенную профессию, склонность к какому-то конкретному занятию²⁶¹. Трудовая этика также ценилась кальвинистами. Мастер натюрморта, если он был искусен и талантлив, тратил на создание произведения искусства много сил. Он должен был знать принципы построения композиции, уметь добиваться живого подобия в своих произведениях. Желание быть мастером в своем деле сочеталось со стремлением к совершенству в своих работах. Это также указывало на избранность художников. Рационализация

²⁶⁰ Кальвин Ж. Комментарии: Новый Завет // Комментарии: 2-е Коринфянам. Режим доступа: Библиотека [Электронный ресурс] <https://bible-teka.com/jan-calvin/54/1/> (Дата обращения: 13.02.21).

²⁶¹ Willie Z. John Calvin on God's calling: Service in the church and the world // STJ Stellenbosch. 2019. Vol. 5, No. 3. P. 607.

своего мирского существования, которое была ориентировано на достижение потустороннего блаженства, являлась следствием именно *концепции профессионального призвания* в кальвинизме.

Были ли голландские мастера натюрморта верующими? Далеко не все. В трактовке натюрморта через призму исповедуемой художником веры нет необходимости. Нередко, например, в творчестве утрехтского художника Руланта Саверея видят религиозные мотивы, говорившие о набожности мастера. Однако никаких записей о его крещении нет. Мы не знаем, был он протестантом или католиком, или же не исповедовал никакой религии. Таких примеров с противоречащими суждениями можно привести множество. Чаще всего сведения о том, к какой конфессии принадлежал художник, нам ничего не говорят. Многие жители республики и вовсе не были религиозны. Некоторые были равнодушны к религии в любом ее проявлении, другие «остались при своей собственной интерпретации Библии»²⁶². Общие настроения зависели от того, какая именно церковь господствовала в том или ином городе. Исходя из писем ремесленников, многие на протяжении нескольких десятилетий колебались, не могли или не осмеливались взять на себя обязательства исповедовать ту или иную доступную им веру²⁶³. Художники не были исключением.

Верующих или нет, живописцев в своем профессиональном призвании можно отнести к тем, кто был избран Богом. Своим искусством они доносили его слово. Тем же путем они, обращаясь к четвертому догмату кальвинизма, одаряли зрителей и *неотразимой благодатью*. Сами художники не являлись носителями неотразимой благодати. Она присуща только Господу. С помощью нее Бог призывает избранного грешника, и это призыв, который нельзя отвергнуть. Отвечающий на призыв будет спасен, и однажды спасенный он уже не может потерять этот дар (об этом гласит пятый догмат о *неотступности святых*). Натюрморт можно рассматривать в качестве носителя этого воззвания. И хотя

²⁶² Тилкес О. Истории страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 33.

²⁶³ Bergsma W. Calvinism in the Northern Netherlands from a Farmer's Point of View // From Revolt to Riches. Culture and History of the Low Countries, 1500–1700, ed. by T. Hermans, R. Salverda. London: UCL Press, 2017. P. 98.

натюрморты не были культовыми предметами, подобно иконам, а сами произведения не содержали в себе прямого религиозного заряда, их можно считать своего рода визуальным стержнем, который в свое время помогал обрести покой в своей греховности на пути к спасению, как и все голландское кальвинистское искусство. Натюрморт не изображал Бога в зримой форме — это была форма скрытая, кулуарная, требующая мистического созерцания.

Изучая голландские картины в жанре натюрморта, исследователи зачастую приходят к выводу, что кальвинистские традиции и принципы могли раскрывать себя в изображенных предметах. Как уже упоминалось, хлеб и вино могли отсылать к процессу церковного таинства, Евхаристии²⁶⁴. Поощряемая Кальвином аскеза тогда может обнаружиться в «завтраках», где изображаемые предметы — это преимущественно доступная пища и распространенные в быту предметы. Каждый вид цветка являлся обозначением некоего чувства, или библейским символом²⁶⁵. Такое излишне вдумчивое прочтение натюрморта не является исключительно правильным ключом к его пониманию, о чем подробно писал еще Э. де Йонг²⁶⁶. Более верно было бы не искать глубочайшего символизма в каждом натюрмортном композиционном элементе и помнить, компонентом какой социально-политической среды являлся художник, избравший их для изображения. А. Д. Охоцимский утверждал, что «...кальвинизм призывал к восхищенному взгляду на наружный облик мира, но не призывал «ковыряться» в его внутреннем устройстве. Человек тоже характеризовался извне. Попытки найти в голландских жанровых картинах психологизм зачастую разочаровывают»²⁶⁷.

Н. Брайсон предполагал, что натюрморт был способен «...предоставить своим зрителям образы, в которых исторически беспрецедентная нестабильность и изменчивость их материальной культуры могут выглядеть как нечто

²⁶⁴ Malaguzzi S. Food and Feasting in Art. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2008. Pp. 120–127.

²⁶⁵ Подробно о значениях отдельных символов: Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997.

²⁶⁶ См.: Jongh E. de. Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting. Leiden: Primavera Pers, 2000. 296 p.

²⁶⁷ Охоцимский А. Д. Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма // Художественная культура. 2019. № 1. С. 84.

регулируемое и стабильное...»²⁶⁸. Это способствовало развитию некоей визуальной символической идеологии. Гордость за материальные блага, желание художников достичь мастерства уравнивалось принципами кальвинизма, например, бережливостью, стремлением к опрятности дома. Чистой религиозности в натюрмортах, однако, мы не находим.

Брайсон также писал, что если допускать наличие на натюрмортах различных визуальных метафор, в частности, выраженных путем изображения цедры лимона, устрицы, наполовину полного стакана (в качестве примера Брайсон приводит работы Виллема Калфа), то самым своим существованием они предупреждали зрителя. Богатство, власть, молодость и, самое главное, все прекрасные товары, воплощающие эти явления, со временем распадутся и исчезнут. Картина являлась «идеальным выражением этой беспокойной культуры [окруженной потреблением и материальным изливом] и ее осуждающей или противоречащей ей эстетике», которая в качестве противопоставления предлагала зрителю кальвинистскую моральную добродетель — скромность²⁶⁹. Брайсон отмечал, что привнесенный элемент беспорядка в голландском натюрморте в виде изображенных крошек на столе, хаотичного расположения предметов создавал визуальное напряжение. Оно непременно напоминало зрителю о необходимости установить порядок в собственной жизни. Эти и другие художественные приемы позволяли смотрящему и художнику исследовать запутанное царство материального изобилия, но всегда в конечном итоге возвращаться к правилам, системе и этике, которые постулировал кальвинизм²⁷⁰.

О некой религиозности натюрморта писали еще теоретики искусства в XVII веке. Художник Самюэл ван Хогстратен, который создавал натюрморты-обманки *trompe l'œil*, в трактате «Введение в искусство живописи» признался в

²⁶⁸ Bryson N. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. Cambridge: Reaktion Books, 1990. P. 132.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid. P. 130.

вере в силу традиции *imitatio*, подобия из жизни²⁷¹. Объяснить ее превосходство он пытался путем обращения к высказываниям Кальвина. Кальвин наставлял писать с натуры, он же требовал от всех глубочайшего погружения в научный аспект любой проблемы²⁷². Труд ван Хогстратена был написан в последнюю четверть XVII века, когда влияние кальвинизма уже шло на убыль. Даже к концу века художники и теоретики постоянно задавались вопросом: что именно для них значило обращение к природе и к вещному миру? Это копирование окружающего мира или его тотальное переосмысление?

Натюрморты не были религиозными образами. Они были изображениями материального мира, универсальными произведениями изобразительного искусства, понятными каждому и всеобщими признанными. Под эти же характеристики попадают и другие жанры голландской живописи в XVII веке — жанровые сцены, пейзажи, даже портреты. Однако в изучаемом нами жанре есть одна характеристика, которая отличает его от всех остальных (за исключением пейзажа). Почти всегда в натюрмортах отсутствует изображение человека. Его присутствие всегда ощущается, но он редко становится героем самого произведения (например, на скрытых автопортретах, как у Клары Петерс (Рис. 10))²⁷³. Бытовой жанр — это результат восхищения повседневной жизнью человека, его тихим и созерцательным существованием. Портрет — непосредственное изображение человека. Лишь пейзаж в равной мере свободен от человеческого присутствия. Пейзаж также заимствует у кальвинизма понимание природы как зеркала Господа. Голландские пейзажисты XVII века, как и натюрмортисты, оставались верными утверждению, что только реальность в полной своей естественности может служить для них ориентиром в искусстве. Для художника XVII века природа никогда не являлась лишь поставщиком образов. Она была высшим эталоном художественного качества, на который

²⁷¹ Hoogstraten, S. van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt. Leiden: Davaco Publishers, 1969. P. 59. URL: https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/ (Дата обращения: 05.03.22).

²⁷² Ibid.

²⁷³ Brusati C. Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still- Life Painting // Netherlands Quarterly for the History of Art. 1990–1991. Vol. 2. No. 2/3. P. 184.

всегда стоило ориентироваться²⁷⁴. Природа вещей тоже рассматривалась как идеальная. Переработка каждодневного, привычного в искусстве, декоративность и мистификация отдельных элементов вовсе не мешали голландскому мастеру натюрморта быть отражателем повседневности и даже обыденности (если все изображенные предметы являлись ее частью), которая была прекрасна в своей простоте. И если художникам удавалось со всей точностью представить изображаемый предмет и тем самым предложить его публике как произведение искусства, это было достойно одобрения со стороны Бога.

Л. Шпелман в своей статье утверждала обратное. По мнению исследовательницы, Кальвин освободил искусство от влияния церкви и развернул художников в сторону материального, но стал причиной позднего зарождения идеи об искусстве, как о пустой трате времени. Искусство, по мнению пуритан, было аморальным и отвлекало от настоящего труда. Кальвин тем самым оказал ему плохую услугу²⁷⁵. Шпелман утверждала, что искусство и церковь пошли разным путем. Хороших произведений в XVII веке, полностью лишенных религиозности и в то же время богоугодных, было мало²⁷⁶. Опровергнуть это можно, взглянув на натюрморты.

Одной из главных проблем раннего голландского натюрморта остается вопрос о символическом подтексте, который кроется за выбором тех или иных предметов. Если верить догматам и учениям кальвинизма, то ничего более, чем восхищения природой и, вероятно, возведения художника-ремесленника на пьедестал истинного мастера, здесь нет. У мастеров было множество причин изображать те или иные предметы. Экономическое процветание республики подарило живописцам массу новых образов — невиданные сорта цветов, новые виды рыбы, удивительные экзотизмы, музыкальные инструменты, карты, книги.

²⁷⁴ Bakker B., Whitner C. C. The Netherlands Drawn from Life: An Introduction // Journal of Historians of Netherlandish Art. 1993. Vol. 10. No. 2. Режим доступа: JHNA, Journal of Historians of Netherlandish Art [Электронный ресурс], <https://jhna.org/articles/netherlands-drawn-life-introduction/> (Дата обращения: 05.03.21).

²⁷⁵ Spelman P. L. Calvin and the Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1948. Vol. 6. No. 3. P. 251.

²⁷⁶ Ibid.

Трактовать их изображения стоит именно как доказательства феномена голландского изобразительного искусства. Строгих правил толкования натюрморта теории XVII века нам не оставили, за исключением сборников эмблем, доступ к которым вряд ли имел каждый голландец. Семиотика объектов, преподносимая исследователями, зачастую является проекцией символики прошлых веков. Натюрморт мог, но не был обязан скрывать в себе какой-то особый нравственный урок (даже если того и требовала господствующая религия) и становиться для зрителя интеллектуальной игрой, ведь, создавая произведение на тему быта или природы, художник уже служил Господу. В эпоху, когда столкнулись популярная в то время эмблематика и практицизм кальвинизма, сложно говорить о формировании предпочтительного вида осмысления натюрморта.

Натюрморт не мог зародиться как назидательное искусство. Кальвинизм не был религией, диктовавшей обществу правила его поведения, он лишь в какой-то степени повлиял на мировоззрение публики. Наставление о трудолюбии, о важности профессии отвечали развитым в то время художественным тенденциям, но не сформировали их. Кальвинизм не порицал обладание большим количеством вещей, а лишь напоминал, что приобретенные предметы нужно использовать с умом. Он не выступал против накопления капитала, а напротив даже поощрял его, утверждая важность труда. Публика трактовала догматы кальвинизма в том виде, в котором ей было удобно, так как стремительные изменения, происходившие в стране на экономическом уровне, не могли быть приостановлены и происходили в отрыве от господствующей религии. В большей степени кальвинизм определял некие особенности социума — возможно, страсть к чистоте, новый интерес к природе и к материальному, отразившийся и в искусстве. Протестантская этика подчеркивала важность обыденной жизни, поэтому натюрморт, бытовой жанр, изображения кухонь стали так распространены.

Таким образом, кальвинизм косвенно повлиял на развитие и расцвет натюрморта. Мы можем наблюдать параллели между теологическими принципами и художественными практиками, используемыми голландскими

мастерами натюрморта в XVII веке. Кальвинизм, расцветший в республике в полной мере после периода иконоборчества, подарил живописцам новый сюжет — природу и мир вещей. Как результат, получили распространение цветочные натюрморты, изображения природы, *vanitas*, позволяющие переосмыслить свое существование, «завтраки» и «роскошные» натюрморты, напоминающие зрителю о том, чего добилась в своих социальных и политических успехах его страна. Сформировался новый визуальный язык, успешно используемый натюрмортистами. Переработанные живописно, кальвинистские догматы обрели эстетическое воплощение.

Глава 3. Провинции Северных Нидерландов. Натюрморт и главные художественные центры

Республика Соединенных провинций, или Республика Семи Соединенных Нижних Земель, — государство, состоявшее из семи провинций. Голландия, Зеландия, Утрехт, Гронинген, Гелдерн, Оверэссейл, Фрисландия составляли новую для рубежа XVI–XVII веков державу, свободную от испанской короны республику. Принято считать, что провинция Голландия со столицей в Амстердаме была главным экономическим и художественным центром всей страны, определявшим интересы и запросы общества. О Голландии мы поговорим более подробно в следующем параграфе.

Помимо Голландии другим провинциям республики в исторической литературе уделяется мало внимания. О характере искусства на этих территориях упоминаний и того меньше. Между тем, каждый регион обладал характерными политическими, социальными и экономическими особенностями, которые в той или иной мере повлияли на культуру и искусство страны. Процессы, происходившие в провинциях, хоть и не всегда приводили к появлению региональных живописных школ, формировали общий культурный ландшафт. Фокус исследователей голландского искусства почти всегда сконцентрирован на мастерах провинции Голландии. Существует несколько трудов об искусстве в отдельных городах, например Харлеме, Утрехте²⁷⁷, но комплексно история живописи в каждом регионе никогда не рассматривалась. В попытке заполнить эту лакуну в своем исследовании мы будем опираться на описания городов

²⁷⁷ См. докторские диссертации: Goosens M. E. W. *Schilders en de markt: Haarlem 1605–1635*. PhD diss. Leiden: Universiteit Leiden, 2001. 550 p. (о Харлеме); Bok M. J. *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*. Ph.D. diss. Utrecht: Universiteit van Utrecht, 1994. 264 p. (об Утрехте); Bakker P. *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw*. Ph.D. diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2008. 366 p. (о Фрисландии и Леувардене).

путешественниками²⁷⁸ и редкие замечания теоретиков искусства XVII века на тему регионального искусства.

В первую очередь обратимся ко второй по важности провинции, Зеландии. В начале XVII века Зеландия со столицей в Мидделбурге являлась поистине процветающим регионом. Голландия и Зеландия были первыми кальвинистскими провинциями в новой стране, их жители первыми со своих земель изгнали испанцев²⁷⁹. Главный город Зеландии был настолько преуспевающим на экономическом и политическом поприще, что по уровню нарастающего капитала и торгового оборота мог посоперничать с Амстердамом. Из-за своего расположения на острове Валхерен, омываемого водами Западной Шельды, столица провинции обрела статус важнейшего торгового узла, который до начала XVII века снабжал товарами первой необходимости и уникальными курьезами всю страну. Большое значение играла и близость провинции к территориям Южных Нидерландов. Расстояние между фламандскими землями, Брабантом и Фландрией, и Зеландией было небольшим. В провинцию массово и беспрепятственно приезжали жители юга, в том числе прибывали и продавцы картин из Антверпена. Исследование инвентарных записей показало, что к концу XVI века в Мидделбурге среднестатистический покупатель владел как минимум 12 произведениями искусства, созданными на территории Фландрии и Брабанта²⁸⁰. К 1594 году 75% от всего населения были выходцами с юга. После падения Антверпена в 1585 году в Мидделбург приехали не только ремесленники и купцы, но и художники (известно как минимум о 15)²⁸¹.

Провинция Зеландия в первой половине XVII века представляла собой территорию, отмеченную дуалистическим характером развития. С одной стороны,

²⁷⁸ Например, Christyn J. B. *Histoire Generale Des Pais-Bas: Contenant la Description Des XVII Provinces: Divisée en IV volumes, augmentée de plusieurs remarques curieuses, de nouvelles figures, & des evenemens les plus remarquables jusqu'à l'an MDCCXLIII. Tome Quatrieme Qui comprend les Provinces d'Hollande, de Zelande, d'Utrecht, de Frise, d'Overissel & de Groningue. Vol. 4. Brusselle: Chez la Veuve Foppens, 1743. 392 p.*

²⁷⁹ Тилкес О. *Истории страны Рембрандта*. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 42.

²⁸⁰ Clippel K. de, Linden, D. van der. *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2015. Vol. 38. No. 1/2. P. 82.

²⁸¹ *Ibid.* Pp. 82–83.

крупные города, города Мидделбург и Влиссинген были важными торговыми зонами, международными портами, с другой — достаточно важными художественными центрами. О развитии искусства натюрморта в провинции Зеландия нам известно немало благодаря тому, что в Мидделбурге работали Амброзиус Босхарт, мастер цветочного натюрморта, и его родственник Балтазар ван дер Аст. Самобытность расцветшего в городе искусства нередко встает под вопрос — столь большое количество прибывших с юга иммигрантов может говорить о том, что к началу XVII века базисом искусства этой провинции стало творчество фламандских мастеров. Речь о ключевой роли этого города для развития натюрморта пойдет далее.

Провинция, или точнее сеньория Утрехт была местом стремительных перемен, где сложился многообразный культурный и художественный ландшафт. Главными городами этой территории были Утрехт и Амерсфорт. Различные факторы способствовали созданию отличительного образа Утрехта, в том числе независимость города как части провинции. Несмотря на контрреформаторские указы и общую антикатолическую политику штатов, в городе сохранялся значительный процент католического населения по сравнению с остальной частью Северных Нидерландов, где в основном жили протестанты-кальвинисты. В Утрехте обосновались как протестанты, так и католики. К началу XVII века контроль над местным правительством разделился. Из-за большого количества прибывших в город католических священников уровень напряженности в городе с каждым годом возрастал, в 1610 году после восстания ополченцев гильдии на несколько лет оторвались от влияния власти. Лишь в 1618 году Морицу Оранскому удалось смягчить напряжение в городе, но его особенный статус все же сохранялся²⁸². Территориально Утрехт был удален от важных художественных центров в других провинциях, Амстердама и Харлема, а прибывали в него в основном иммигранты из Германии²⁸³, а не из Испанских Нидерландов. Он не был ни портовым городом, ни важной торговой точкой, как следствие, многие

²⁸² Franits W. E. Dutch Seventeenth-century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution. Yale: Yale University Press, 2004. P. 65.

²⁸³ Ibid.

художественные традиции родились внутри города. В городе не было бюргеров-торговцев, не было моряков. Именно землевладельческая элита и богатые католические семьи, а не торговцы-горожане, господствовали в Утрехте.

Несмотря на все религиозные распри, в 1611 году в Утрехте была основана Гильдия Святого Луки²⁸⁴. Утверждение в городе гильдии во время беспорядков не было простой задачей, но послужило профессиональной взаимной выгоде для всех художников Утрехта. Ее появление привело к беспрецедентному росту количества мастеров в городе. Утрехтское искусство в каком-то смысле существовало благодаря и вопреки всем политическим и религиозным разногласиям в регионе. Художникам покровительствовала аристократия и католическая община. Во имя сохранения религиозного искусства в постреформационной стране патронами поощрялись новые творческие решения для традиционных сюжетов. На развитие живописных традиций в Утрехте также повлиял тот факт, что большинство местных художников посещало Италию. Приобретенный там опыт вдохновлял их на обретение нового взгляда на старое искусство. Утрехт был центром католической жизни республики, но стал пристанищем и для небольшой лютеранской общины. В Утрехте при кальвинистском руководстве, известном своей строгостью, обрели дом и меннониты²⁸⁵. Все эти факторы в совокупности превратили Утрехт в город, отмеченный религиозной, политической и художественной двойственностью.

Провинция Гронинген не была похожа ни на одну другую территорию Голландской республики. Однако и здесь мы находим признаки дуализма, свойственного остальным нидерландским регионам. В первой половине XVII века большинству столичных голландцев Гронинген был известен как далекое, изолированное место, где обитали отшельники и бедные ремесленники. На историю провинции на рубеже веков больше всего повлиял непрерывный конфликт между Гронингеном и прилегающими к нему фризскими территориями

²⁸⁴ Prak M. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30. No. 3/4. P. 241.

²⁸⁵ Kaplan B. J. Confessionalism and Its Limits: Religion in Utrecht, 1600–1650 // *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*. New Haven: Yale UP, 1997. P. 102.

Оммеланден. Все началось с 1579 года, когда Оммеланден выступил за восстание против Испании. Гронинген же остался верен испанской короне. К концу века Генеральные штаты приняли решение объединить эти земли в единую провинцию, дабы прекратить ожесточенные распри, но это мало помогло разрядить ситуацию в регионе²⁸⁶.

Территориально Гронинген находился далеко от главных экономических, политических и культурных центров страны. Земли на восточной и южной границе, соединяющие его с Восточной Фризией и голландской провинцией Дренте, — необжитые целины и болота. При всем этом и несмотря на свою изолированность Гронинген мог похвастать развитой внутренней инфраструктурой. В первой половине XVII века регион перестал быть плацдармом для политических конфликтов. В 1614 году открылся местный университет, второй в стране после Лейденского. О художественной среде в этом регионе известно мало. Сведения о художниках скудны, а исследования в основном затрагивают искусство гравюры²⁸⁷. Известно, что в середине XVI века в Гронинген переехал нидерландский рисовальщик Корнелис Бос. Мастерство эстампа было незнакомо жителям региона, но незамедлительно нашло своего покупателя. При населении в 19 тыс. человек спрос на искусство в Гронингене существовал²⁸⁸. О регионе в середине XVII века писал Карел ван Мандер: «...Гронинген <...> мог произвести для обновления своей славы чудесного ростка или цветка нашего искусства с таким прекрасным и сильным запахом, что он сам настолько мощно проявляет свои достоинства...» в связи с художником Яном Свартом²⁸⁹. Большая часть известных нам художников покинула провинцию к середине 1650-х гг. Мы знаем о как минимум четырех мастерах пробовавших себя в жанре натюрморта из Гронингена за весь XVII век — Альберт Экхаут (1610–

²⁸⁶ Тилкес О. Истории страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 29.

²⁸⁷ Weduwen A. der. The Politics of Print in the Dutch Golden Age: The Ommelander Troubles (c. 1630–1680) // *Print and Power in Early Modern Europe (1500–1800)*, ed. by N. Lamal, J. Camby, H. J. Helmers. Leiden: Brill, 2021. 444 p.

²⁸⁸ Coelen P. van der. Cornelis Bos: Where Did He Go? Some New Discoveries and Hypotheses about a Sixteenth-Century Engraver and Publisher // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1995. Vol. 23. No. 2/3. P. 137.

²⁸⁹ Мандер К. ван. Книга о художниках. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. С. 120.

1667), Херман Коллениус (1649–1720), Ян Абель Вассенберг (1689–1750), Франс Керкхофф (активен в 1660-х гг.)²⁹⁰, но они быстро переехали в другие части страны и не успели обогатить искусство своего родного региона в интересующем нас жанре.

О провинции Гелдер (или Гелдерланд) в XVII веке также известно мало. Территория граничила с немецкими землями на востоке (герцогство Клеве, епископство Мюнстер) и с провинцией Оверэссейл на севере. История Гелдера была тесно связана с Францией и немецкими землями. Еще в XVI веке это соседство открыло большие возможности для торговли. Но уже к концу столетия процветающий старейший город провинции Неймеген приобрел статус гарнизонного. Традиционно сильная позиция в транзитной торговле, в частности, с восточными соседями, уже не играла никакой роли. Контакты с ними оборвались и так и не восстановились после завершения затяжной войны. До последней четверти XVII века Гелдер и Неймеген не смогли поправить своего положения. Из-за важности стратегического территориального положения в городе постоянно происходили военные столкновения, как следствие было возведено множество фортификационных зданий. Регион снабжал страну самым большим количеством солдат²⁹¹. Тем не менее территория уже в первой четверти века привлекала состоятельных жителей страны. Торговцы покупали себе дешевые и необжитые земельные участки, на которых позднее возводили роскошные усадьбы. Разрушенные замки перестраивались и были адаптированы под нужды среднего класса²⁹². О культурном и художественном климате провинции, к сожалению, известно еще меньше. Мы знаем, что просторные дали Гелдерланда привлекали пейзажистов в XVII веке. В Неймегене в разное время родились, жили или работали по меньшей мере пять мастеров натюрморта —

²⁹⁰ Подробнее в параграфе 1.1. На основе Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

²⁹¹ Prak M. *The Dutch Republic in the Seventeenth Century: The Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 74.

²⁹² Storms-Smeets E., Meierink B. O. *Transformatie en nieuwbouw. Adellijke en burgerlijke buitenplaatsen in Gelderland (1609–1672) // Buitenplaatsen in de Gouden Eeuw. De rijkdom van het buitenleven in de Republiek*, ed. by Y. Kuiper, B. O. Meierink. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2015. Pp. 206–207.

Исаак ван Кипсхавен (1635–после 1670), Виллем ван Одекеркен (1631–1677), Элиас ван Неймеген (1667–1755), Отто Марсеус ван Схрик, ... (?) ла Мэр (ок. 1700 г.)²⁹³.

Судьба провинции Оверэссейл в XVII веке была похожа на историю граничащей с ней территорией Гелдерланда. Разоренные Восемидесятилетней войной, во время которой на территориях обоих регионов проходили ожесточенные бои, они долгое время не могли восстановиться²⁹⁴. В Оверэссейле было два главных города — Зволле и столица, Девентер. Оба сильно пострадали от войны. В начале XVII века богатые купцы со всех уголков страны, которые не могли позволить себе приобрести дом в столице, скупали части разоренных земель. К 1600 году треть земель в провинции находилась в руках знати²⁹⁵. Большое количество местных жителей, напротив, поехало в Амстердам и другие города, чтобы не испытывать судьбу на разоренных территориях. Несмотря на передышку в виде Двенадцатилетнего перемирия, первая четверть XVII века для Зволле и Девентера были темными временами. Торговля в западных городах шла лучше, чем в Оверэссейле. Население провинции не росло. Судоходный путь встал из-за засорения илом реки Эйссел. Известно, что на момент приезда в Девентер в 1654 году мастера жанровой живописи Герарда Терборха, у художника на новой территории почти не было конкурентов²⁹⁶. В лице знати, которая строила себе усадьбы в этих землях, художники могли находить себе заказчиков. Мы знаем о четырех мастерах, создававших натюрморты в Зволле — Хендрик тен Овер (1639–1716), Питер ван Норт (1649–1672), Виллем Грасдоп (1678–1723), Виллем

²⁹³ Подробнее в параграфе 1.1. На основе Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525-1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

²⁹⁴ Slicher van Bath B. H. *Historical Demography and the Social and Economic Development of the Netherlands* // *Daedalus*. 1968. Vol. 97. No. 2. P. 619.

²⁹⁵ Prak M. *The Dutch Republic in the Seventeenth Century: The Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 131.

²⁹⁶ Kettering A. M. *Gerard Ter Borch's Portraits for the Deventer Elite* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1999. Vol. 27. No. 1/2. P. 46.

Бёрс (1656–1693), и о двух в Девентере — Исаак де Жудервиль (1612–1648) и Питер ван Андрарт (1640–1678)²⁹⁷.

Особое положение занимала территория Фрисландия, или Фризия. Благодаря развитому сельскому хозяйству, в регионе было много рабочих мест, что привлекало жителей с других территорий республики. Экономическое благополучие региона основывалось на таких отраслях, как гончарное дело, солеварение и китобойный промысел²⁹⁸. Главный город Леуварден, значительно не пострадавший после возобновления войны в 1621 году, привлекал художников своей стабильностью, низкой стоимостью проживания и удивительной красотой девственных ландшафтов. Уже в первой половине XVII века он воспринимался как важный экономический и культурный центр страны. Более того, по сравнению с другими провинциями во Фрисландии почти не было иммигрантов из Южных Нидерландов. Местные жители, «воинственными и ревнивые к своей свободе», не готовы были принимать иностранцев у себя на родине и боролись за культурную автономию²⁹⁹.

В городе Виуверт близ Леувардена обосновалась сектанская община лабадистов, критиковавших нестабильность протестантской доктрины. Община насчитывала около 600 человек и активно принимала паломников со всей Европы, в том числе и семью немецкой натюрмортистки Марии Сибиллы Мериан (1647–1717)³⁰⁰. Число мастеров натюрморта, практикующих свое мастерство во Фрисландии, достигло своего пика к середине столетия. В Леувардене в жанре работало около восьми художников, что является значительным числом для

²⁹⁷ Подробнее в параграфе 1.1. На основе Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525-1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

²⁹⁸ Bakker P. *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw*. Ph.D. diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2008. P. 27.

²⁹⁹ Christyn J. B. *Histoire Generale Des Pais-Bas: Contenant la Description Des XVII Provinces: Divisée en IV volumes, augmentée de plusieurs remarques curieuses, de nouvelles figures, & des evenemens les plus remarquables jusqu'à l'an MDCCXLIII. Tome Quatrieme Qui comprend les Provinces d'Hollande, de Zelande, d'Utrecht, de Frise, d'Overissel & de Groningue*. Vol. 4. Brusselle: Chez la Veuve Foppens, 1743. P. 300.

³⁰⁰ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки / Авт. ст.: В. Садков, В. Статкевич, А. Мезенцева, Н. Грицай. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2024. С. 304–305.

провинциального города³⁰¹. Основным мастером можно считать Маргарету де Хеер (акт. период 1603–1650), создававшую жанровые картины и изображения птиц и насекомых. Особый вклад в развитие натюрморта внесла и Мария Сибилла Мериан. Обе художницы отдавали предпочтение написанию натюрмортов с изображением насекомых и цветов. Простирающиеся на многие километры дали и поля фризских земель, вероятно, способствовали появлению особого интереса местных натюрмортистов к естественнонаучным явлениям.

Подробное рассмотрение каждого из регионов доказывает ошибочность суждения, что провинции Северных Нидерландов, за исключением Голландии, представляли собой необжитые, дикие земли, существование за счет сельскохозяйственного промысла. Далеко не во всем они уступали Голландии. Столь существенные различия между характером общества и культуры в регионах не могли не найти своего отражения в искусстве. Многие города за пределами Голландии стали важными художественными центрами в конце XVI — начале XVII вв., в частности, Утрехт, Мидделбург, Леуварден. Зеландия со столицей в Мидделбурге была первой конкуренткой Голландии. Утрехт, ставший пристанищем для многих католиков, также претендовал на роль важного художественного центра. Отдаленный, почти изолированный Гронинген сулил полное отсутствие конкурентов для приехавших художников. Гелдерн и Оверэссейл, обремененные войной и едва ли после нее восстановившиеся, были местом обитания богатых торговцев и знати, что означало наличие богатых заказчиков. Наконец, Фрисландия — территория, которая также притягивала живописцев из-за относительно недорогой стоимости жизни и развивающегося художественного центра в столице Леувардене, также во многом не уступала Голландии.

Во многих городах этих провинций были утверждены гильдии Святого Луки, художественные цеховые объединения, регулировавшие производство и продажу картин. Гильдии или нечто им подобное были созданы в Харлеме в 1510-е гг., в

³⁰¹ Подробнее в параграфе 1.1. На основе Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

XVII веке в Мидделбурге (точная дата основание не известна), в Гауде и Роттердаме в 1609 году, Делфте и Утрехте в 1611 году, в 1610-е гг. в Дордрехте, в Гааге (под особым названием *Confrerie Pittura*), в Лейдене в 1648 году³⁰². Большинство гильдий в городах были созданы для защиты художественного рынка от несметного количества прибывавших фламандских картин. Например, в Лейдене в 1610 году гильдия основана еще не была. Однако художники уже предпринимали попытки ее основать, чтобы защитить рынок от продаваемого иностранцами, особенно из районов Брабанта и окрестностей Антверпена, фламандского искусства. Мастерам в других городах не удалось создать собственные гильдии Святого Луки. Им приходилось работать в условиях уже существовавшей ремесленной структуры. Тем не менее не всегда наличие гильдии сулило стабильность, нередко строгие правила порождали конфликты внутри. Личные амбиции отдельных художников не сочетались с уставами гильдии, что могло служить причиной их отъезда в другие провинции. Мастера натюрморта также часто переезжали. В крупные города с гильдиями художники прибывали еще и потому, что с начала XVII века в них уже работали известные мастера натюрморта (например, Амброзиус Босхарт Старший в Мидделбурге).

Однако причиной частых перемещений художников были не только гильдии в отдельных городах. М. Э. Портер выдвинул идею о значении так называемых «кластеров», то есть мест «географической концентрации» не только экономического, но и культурного развития³⁰³. Такие кластеры существовали. Имелись они и за пределами Голландии, и по разным причинам притягивали художников из Северных Нидерландов, из Южных и даже из других европейских государств. Что касается жанра натюрморт, он был достаточно востребованным, чтобы привести к образованию подобных кластеров в стране. В каждом из них произведения жанра носили отчетливый региональный характер. Различия можно проследить на уровне распространенных направлений, построения композиции, даже характере светотени. Наличие этих различий вовсе не означает, что в

³⁰² Prak M. *Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30. No. 3/4. P. 241.

³⁰³ *Ibid.* P. 251.

регионах появились узконаправленные жанровые школы, в рамках которых «утрахтский» натюрморт с легкостью можно было бы отличить от «амстердамского». Оно свидетельствует о фундаментальном значении региональных особенностей для развития голландского искусства. Сам факт существования провинций, каждая из которых находилась в своем особенном, часто двойственном контексте, говорит о двух чрезвычайно важных для страны понятиях — динамике (стремительности, гибкости) и контрасте. Республика во всех сферах развивалась стремительно и часто не поспевала за своими же успехами. Тем же путем следовало и искусство.

3.1 Провинция Голландия как центр развития и расцвета натюрморта

Главным центром создания нидерландских натюрмортов разного типа по праву считается главный регион Республики Соединенных провинций, Голландия. Амстердам, столица Голландии, в XVII веке был олицетворением расцвета живописного искусства всех жанров. Исследователи не пытаются оспорить важность Голландии для развития нидерландского искусства. Существует множество исследований о Золотом веке Голландии в XVII веке (Хейзинга 1941³⁰⁴, Израэль 1998³⁰⁵), многие исследователи пишут о взаимодействии провинции с Испанскими Нидерландами (Декелар 1996, 2001³⁰⁶, Путтевилс 2015³⁰⁷, Ван Каутерен 2016³⁰⁸). О развитии натюрморта на территории других провинций

³⁰⁴ Хейзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. 680 с.

³⁰⁵ Israel J. I. The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1998. 1280 p. См. также с. 29 настоящего диссертационного исследования.

³⁰⁶ Deceulaer H. Guilds and Litigation: Conflict Settlement in Antwerp (1585–1796) // Individual, Corporate and Judicial Status in European Cities (Late Middle Ages and Early Modern Period), ed. by M. Boone, M. R. Prak. Leuven and Apeldoorn: Garant. 1996. Pp. 171–208.

Deceulaer H. Pluriforme patronen en een verschillende snit. Sociaal-economische, institutionele en culturele transformaties in de kledingsector in Antwerpen, Brussel en Gent, 1585–1800. Amsterdam: Stichting Beheer IISG, 2001. 429 p.

³⁰⁷ Puttevils J. Merchants and Trading in the Sixteenth Century: the Golden Age of Antwerp. London: Pickering & Chatto, 2015. 256 p. Исследование автора о XVI веке в большую степень говорит об истоках самобытности Южных Нидерландов.

³⁰⁸ Cauteren K. van, Huts F. The Birth of Capitalism: The Golden Age of Flanders. Tielt: Lannoo N. V., 2016. 336 p.

исследований почти нет³⁰⁹. Необходимо отдельно рассмотреть, почему именно Голландия и ближайшие к ней большие города стали считаться основными центрами производства натюрмортов.

В первую очередь поговорим о взаимодействии фламандского искусства с голландским в XVII веке. Исследования Дж. Монтиаса показывают, что большинство проданных на художественном рынке в Амстердаме картин было создано мастерами из Голландской республики, а также иммигрантами из Южных Нидерландов (Табл. 5.). К 1600 году более 10% населения Республики Соединенных провинций были выходцами из Южных Нидерландов³¹⁰. Большую часть активных мастеров в крупных городах республики в период с 1590 по 1610 гг. составляли люди, родившиеся «за границей» или с неизвестным местом рождения. Иммиграция была повсеместным явлением. Причиной такого массового исхода стали религиозные конфликты и иссушение рынка³¹¹. Картины не продавались, спрос упал. Многим живописцам пришлось либо менять профессию, либо всерьез рассматривать возможность переезда. Их выбор пал на север не случайно. Республика была знакомой страной со схожей культурой, языком³¹², где процветал художественный рынок. Существуют свидетельства нескольких мастеров, покинувших Антверпен в пользу Северных Нидерландов, которые основными причинами иммиграции называли бедность и религиозные гонения³¹³.

³⁰⁹ В каком-то смысле эти лакуны закрывает словарь Фреда Мейера и исследования Джона Монтиаса, однако полноценных статей или более крупных работ ни в зарубежной, ни в отечественной историографии мы не находим.

³¹⁰ Brenner C., Tumpers J. C. *Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 2007. P. 28.

³¹¹ Vermeulen F. Greener Pastures? Capturing Artists' Migrations during the Dutch Revolt // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*. 2013. Vol. 63. P. 40.

³¹² Стандартизация нидерландского языка (Neederlands) произошла только к XVII веку. С юга центр формирования нормы языка переместился на север. Первый этап формирования стандартного голландского языка произошел в Антверпене. Брабантский диалект, в частности, оказал большое влияние на развитие стандартизированного голландского языка. См.: Миронов С. А. История нидерландского литературного языка (IX–XVI вв.). Москва: Наука, 1986. 200 с.

³¹³ Vermeulen F. Greener Pastures? Capturing Artists' Migrations during the Dutch Revolt // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*. 2013. Vol. 63. Pp. 46–47.

До 1608 года, незадолго до подписания Двенадцатилетнего перемирия, торговцы из Антверпена массово привозили в республику фламандские живописные произведения. Их картины заполнили художественный рынок голландских городов³¹⁴. Обычным делом для продавца было скупить дешевые картины на ярмарке в Антверпене и отвезти их на продажу в Амстердам. Работы были недорогими. Приток фламандской живописи так поразил голландских художников, что вынудил их стремительно писать свои картины. Ответом на приток иноземных произведений было создание похожих образцов национального искусства на идентичные темы, то есть преобразование жанра во что-то понятное современному зрителю. Однако национальный рынок необходимо было защитить официально. 10 ноября 1608 года управляющие гильдией постановили, что на продажу ввозимых картин у торговцев любой национальности должно было быть особенное разрешение³¹⁵. Подобные запреты были и в других городах. Группа лейденских художников в октябре 1609 года, уже после заключения перемирия, обратились к городскому бургомистру с предложением «запретить продажу картин людьми из Брабанта и окружающих территорий в любые дни, кроме дней свободных продаж»³¹⁶. По просьбе лейденских мастеров глава делфтской гильдии установил запрет. Массовое поступление «дешевых картин низкого качества»³¹⁷ плохо влияло на местную торговлю. Подобные случаи подрывали удобную и прибыльную для жителей Антверпена деятельность по продаже картин в республике.

Голландские художники, и так находившиеся в состоянии конкуренции с соотечественниками, вынуждены были адаптировать свое искусство в связи с притоком дешевых импортируемых произведений из Антверпена. Несмотря на

³¹⁴ Marchi N. de. The Role of Dutch Auctions and Lotteries in Shaping the Art Market(s) of 17th century Holland // *Journal of Economic Behavior and Organization*. 1995. Vol. 28. No. 2. P. 209.

³¹⁵ Eeghen I. H. van, Hillegers J. The Amsterdam Guild of Saint Luke in the 17th Century // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2012. Vol. 4. No. 2. Режим доступа: JHNA, Journal of Historians of Netherlandish Art [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/netherlands-drawn-life-introduction/> (Дата обращения: 05.08.23).

³¹⁶ Montias J. M. The Guild of St. Luke in 17th-Century Delft and the Economic Status of Artists and Artisans // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1977. Vol. 9. No. 2. P. 93.

³¹⁷ Ibid.

введенные законы, они продолжали появляться на ежегодных и еженедельных рынках и на публичных торгах за пределами крупных городов³¹⁸. Фламандские произведения проникали на территорию Северных Нидерландов нелегально, вопреки запрету на торговлю для незнакомцев (жителей Антверпена). В каком-то смысле нелегальным было и то, что привезенное фламандское искусство могло повлиять на развитие живописи в республике, своеобразное «переселение образов». В своей работе о миграции художников Ф. Вермейлен высказал мнение, что приезжие фламандские мастера не оказали значительного влияния на развитие живописной традиции в Голландии. Южные художники, иммигрировавшие в голландские города в 1560–1630-х гг., были еще молоды. Средний возраст составлял 25,6 лет³¹⁹. Следовательно, они сами еще не могли быть носителями своего индивидуального живописного языка. Эта теория применима и к жанру натюрморта.

Тысячи рабочих разных промыслов иммигрировали в Голландию из Испанских Нидерландов в поисках менее опасных и более прибыльных условий для работы³²⁰. В период с 1584 по 1586 гг. население Антверпена упало с 80 тыс. жителей до 40 тыс. 800 человек³²¹. В начале XVII века Антверпен, который в 1570-е гг. мог посоперничать с Амстердамом за звание художественного центра Европы, уже не мог претендовать на такой статус. Особенно в области искусства.

³¹⁸ Sluijter E. J. On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2009. Vol. 1. No. 2. Режим доступа: JHNA, *Journal of Historians of Netherlandish Art* [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/brabant-rubbish-economic-competition-artistic-rivalry-growth-market-paintings-first-decades-seventeenth-century/> (Дата обращения: 08.10.23).

³¹⁹ Vermeulen F. Greener Pastures? Capturing Artists' Migrations during the Dutch Revolt // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)* / *Netherlands Yearbook for History of Art*. 2013. Vol. 63. P. 49.

³²⁰ Gelderblom O. C. From Antwerp to Amsterdam: The Contribution of Merchants from the Southern Netherlands to the Commercial Expansion of Amsterdam (c. 1540–1609) // *Review (Fernand Braudel Center)*. 2003. Vol. 26. No. 3. Режим доступа: https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/386233/From_Antwerp_to_Amsterdam.pdf?sequence=1 (Дата обращения: 25.01.22).

³²¹ Thijs A. K. L. Structural Changes in the Antwerp Industry from the Fifteenth to Eighteenth century // *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low Countries (Late Middle Ages - Early Modern Times)*, ed. by H. van der Wee. Leuven: Leuven University Press, 1988. Pp. 207–212. По: Kirby, J. *The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice* // *National Gallery Technical Bulletin*. 1999. Vol. 20. P. 5.

Художники при этом уехали из Фландрии не сразу. Художественный рынок на момент 1580-х гг. не находился в стагнации. Как показало последнее исследование, «...рост количества художников в Антверпене и Амстердаме между 1590 и 1620 гг. шел параллельно, а между 1620 и 1640 гг. оба города пережили одинаковую фазу замедления роста <...> ни «восстановление» живописи в Антверпене, ни «возвышение» живописи в Амстердаме нельзя объяснить, сосредоточив внимание только на местных условиях (и особенно на местном спросе)»³²².

Несмотря на то что Голландская республика была обществом, в котором господствовал кальвинизм, в стране с терпением относились к католикам, к людям, исповедующим другую ветвь протестантизма, и к евреям, которые привнесли в страну свои связи и личные капиталы. Тем легче объяснить терпение и к своим фламандским соседям, с которыми новая республика еще совсем недавно делила одну страну. Голландия была страной-индивидуалисткой, охотно впитывавшей при всем своем индивидуализме взгляды разных культур. Во время своей поездки в Нидерланды с 1773 по 1774 год Дени Дидро назвал голландский народ «людьми-муравьями»: «...они расползаются по всем регионам мира, собирают все, что считают редким, полезным или драгоценным, и тащат обратно в свои домики. Именно в Голландию Европа идет за всем, чего у нее нет. Голландия — коммерческий центр Европы. Голландцы считают, что работают во имя благой цели и, благодаря своей изобретательности, вопреки всем мирским стихиям, обретают все необходимое»³²³. В этом «муравейнике» воспевалось все голландское и все, ставшее голландским. Атмосфера страны, ее главной провинции, приветствовавшей дары природы и других культур (некоторые из которых она, конечно, получала не без применения силы), была подходящей для

³²² Nijboer H. The Painting Industries of Antwerp and Amsterdam, 1500–1700: A Data Perspective // Arts. 2019. Vol. 8. No. 77. Режим доступа: <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/77> (Дата обращения: 01.08.23).

³²³ Цит. по: Diderot D. Voyage en Hollande. // Supplément aux Œuvres de Diderot. 1818. Цитата приведена в: Hochstrasser, J. B. Still Life and Trade in the Dutch Golden Age. London: Yale University Press, 2004. P. 16. и частично в: Alpers, S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. 111.

расцвета такого жанра, как натюрморт. Вспомним хотя бы Якоба Катса, который в своем сочинении «Похвала голландскому маслу» писал: «Ведь масло доброе, сбивален наших дар, / Признаньем мировым прославленный нектар! / <...> Голландия, тебе для блага дал господь / Продукт, что радует и укрепляет плоть!»³²⁴

Очевидно, провинция Голландия играла определяющую роль для развития многих жанров на территории Северных Нидерландов, поэтому и название ее стало синонимичным для произведений искусства из разных концов республики. Натюрморт Северных Нидерландов имел множество направлений. Некоторые из них зародились, вероятно, даже в Антверпене, столице совершенно другой страны. Важнейшим художественным центром в Нидерландах, как минимум в первую четверть XVII века, по праву считают Амстердам. Тем не менее далеко не все авторы продаваемых в Амстердаме произведений были урожденными голландцами. Более того, многие из них приехали из других провинций. На территории провинции Голландия были и другие важные города, в частности, Роттердам, Лейден, Делфт, Харлем и Дордрехт. Многие из этих мест могли претендовать на роль центров развития отдельных направлений голландского натюрморта.

Центры эти сформировались также потому, что мастера постоянно переезжали. Они стремились работать в городах, где процветало творчество известных художников. Юные живописцы приезжали из своих родных регионов к именитым мастерам, чтобы обучиться их мастерству. Многие из них, что неожиданно, связывали узы родства. По семейным обстоятельствам они постоянно меняли место жительства. Голландские художники были гибкими и легко приспосабливающимися к внезапным изменениям, которые разносил по всей Европе стремительный ветер перемен. Постоянно перемещались и покупатели. Как нам известно, зажиточные бюргеры приобретали себе недорогие особняки в отдаленных от Амстердама провинциях.

Среди большинства городов, упоминаемых в литературе, фигурируют в основном города Голландии — Амстердам, Харлем. Другие же провинции

³²⁴ Европейская поэзия XVII века. Москва: Художественная литература, 1977. С. 518.

остаются далеко позади вышеупомянутых двух, будучи плотно населенными и менее плодородными³²⁵. Основными городами, в которых работали мастера натюрморта в республике, если верить историографии, были Амстердам, Харлем, Гаага, Делфт, Утрехт и Мидделбург³²⁶.

Чтобы точно определить, какие города можно по праву считать центрами создания голландского натюрморта, необходимо понять, где работало больше всего мастеров этого жанра. Важно также определить, кого именно можно считать местным мастером. Мы вынуждены в первую очередь поднять вопрос об идентичности художника с точки зрения национальности. Можем ли мы назвать живописца, родившегося в Харлеме и переехавшего спустя десятки лет в Амстердам, амстердамским художником? Так ли важно было для него место его рождения, место обучения или гораздо важнее был основной город работы?

Для ответа на этот вопрос обратимся к случаям, когда мастера натюрморта переезжали в другие страны. Мы знаем, что художники создавали свои произведения и за пределами Нидерландов, на территории немецких земель и Италии. В случаях, когда они оставались на чужой земле навсегда, их принято было считать местными художниками. Таковой была, например, творческая судьба Абрахама Брейгеля³²⁷. Осевший в Италии фламандец справедливо назывался итальянским художником. Даже устроившийся в Голландии фламандец считался голландским мастером, например Амброзиус Босхарт Старший. На него оказывали сильнейшее влияние регион, культура, язык, религия и даже его личный опыт. Таким образом, в нашем исследовании определяющим для художника городом мы будем считать именно место активного периода его творчества.

³²⁵ Хёйзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 39.

³²⁶ Tracy J. D. With and Without the Counter-Reformation: The Catholic Church in the Spanish Netherlands and the Dutch Republic, 1580–1650: A Review of the Literature since 1945 // The Catholic Historical Review. 1985. Vol. 71. No. 4. Pp. 547–575.

³²⁷ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/15039> (Дата обращения: 09.08.23).

Несмотря на обилие историографии, определить количество художников, работавших в городах Северных Нидерландов, мы можем лишь на основании статистических данных. На протяжении почти всего XX — начала XXI веков центрами создания натюрмортов в исследованиях, часто безосновательно, называют одни и те же города. За исключением нескольких трудов, где отдельные виды натюрморта были обозначены как «харлемские» или «утрехтские», попыток точно определить региональные центры не предпринималось. Анализ количества художников поможет нам наметить закономерности. Резонно было бы обратиться к таким источникам, как книги Арнольда Хоубракена, который выпустил в трех томах свой «Великий театр Голландских художников» 1718–1721 гг.³²⁸ в качестве продолжения известного произведения Карела ван Мандера «Книга художников» 1604 года³²⁹. Натюрмортная живопись в обеих книгах представлена в персоналиях. Это позволило бы нам получить необходимые биографические справки о художниках. Однако гораздо более современное и обширное исследование — словарь голландских и фламандских мастеров натюрморта с 1525 по 1725 гг. Фр. Мейера³³⁰ полностью учитывает данные из книг Хоубракена, ван Мандера и других современников. Именно поэтому мы не будем останавливаться на них подробно.

Словарь содержит 850 имен нидерландских художников. Автору удалось решить некоторые проблемы, с которыми часто сталкиваются исследователи нидерландского искусства Золотого века. Мейер уточнил имена художников, некоторые из которых ранее считались двумя разными людьми. В этот монументальный труд, помимо биографий голландских и фламандских мастеров, также включены данные о рисовальщиках и граверах, инициалы еще не опознанных живописцев, а также информация об авторах из других стран,

³²⁸ Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen : waar van 'er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden : zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander. The Hague: In 's Gravenhage, 1753. 400 p. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (Дата обращения: 15.12.22).

³²⁹ Мандер К. ван. Книга о художниках. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. 544 с.

³³⁰ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. 232 p.

в частности из Венгрии, Германии и Италии. Мы не будем их учитывать при своем анализе. Нам важно было понять, в каких именно городах Голландии и других провинциях наблюдалось наибольшее средоточие живописных мастеров натюрморта.

В нашем анализе не всегда представлялось возможным установить, в каком направлении натюрморта работал художник. Это объясняется тем, что Мейер основывался на данных из нотариальных книг, записях из гильдий. Все используемые в них термины для обозначения натюрморта разные. В своем труде их изучал Дж. Монтиас, который пришел к выводу, что чаще всего натюрморты в записях шли под простым названием «*stilleven*» или «*bancquet*» без точного описания изображенного. Из-за этого Мейеру и другим исследователям натюрморта, опирающимся на документы XVI–XVII веков, приходится соблюдать особую осторожность. Иногда даже отличить цветочный натюрморт от накрытого стола становится невозможным из-за лапидарности записей.

Принимая во внимание вышесказанное, указать *точное* количество голландских художников-натюрмортистов XVII века, живших и работавших в городах республики, не представляется возможным. Из-за ограниченности исторических данных, многочисленных ошибок в интерпретации биографий, а также факта частых переездов нидерландских мастеров, мы можем на основе словаря и других имеющихся данных вывести лишь приблизительное число. Если верить литературе, то в крупных городах, таких как Амстердам, Харлем, Гаага, Лейден, Дордрехт и Делфт, на протяжении века работало не менее сотни мастеров натюрморта. В небольших городах, упоминание которых мы тоже находим в словаре, вероятно, авторов было не более десятка³³¹. Последние через некоторое время переезжали в более крупные города, чтобы учиться в гильдиях под руководством известных мастеров.

Из 850 упомянутых нидерландских художников в словаре в первой половине XVII века в стране работали 230 фламандских художников и 526 голландских

³³¹ Still-Lifes in the Age of Rembrandt/ Ed. by Jongh, E. de. Auckland, NZ: Auckland City Art Gallery, 1982. 237 p.

(Табл. 6)³³². Фламандские живописцы в основном работали в таких городах, как Антверпен, Брюссель и Гент. Голландские в Амстердаме, Харлеме, Гааге, Лейдене, Дордрехте и Делфте. Выделяются и другие города за пределами провинции Голландия — Утрехт, Амерсфорт, Леуварден. Фр. Мейер дает краткую биографию каждого мастера и, если это возможно, упоминает, в каком направлении он работал. При анализе словаря и попытке определить, в каком городе работал художник, мы старались учитывать множество факторов. Голландские художники нередко переезжали из города, в котором они родились. Нередко они оставались в местах своего рождения³³³. В своем анализе мы также выделяем мастеров из других стран — Фландрии, Англии, Германии и т. д. Таким образом, для приблизительной статистики мы обособляем такие группы, как фламандские художники, родившиеся и работавшие в своей стране, голландские художники из разных городов, иммигрировавшие фламандские художники, работавшие в республике, художники из других стран и несколько мастеров без точных биографических данных. В словаре также встречаются курьезные случаи, когда художник переехал из Республики Соединенных провинций во Фландрию. Пример подобного переезда встречается лишь один раз — Франс ван Кюйк де Майерхоп (1640–1689), который переехал со своей богатой семьей в Брюгге³³⁴. Художники постоянно перемещались, не задерживаясь подолгу в одном городе, часть уезжали в другую страну навсегда (в Италию или на территорию немецких земель)³³⁵.

³³² В настоящей работе не рассматривались разделы о монограммистах и мастерах рисунка и гравюры.

³³³ В словаре мы находим по одному из таких городов, как Валвейк, Девентер, Арнхем, Ряйсвайк, Энкхаузен, Залтбоммел, Мидден Бемстер, Кортрайк, Медемблик.

³³⁴ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 147.

³³⁵ В сообщество «Перелетные птицы» входили художники, среди которых было много прибывших из Южных и Северных Нидерландов анималистов и пейзажистов. Первый полный список всех участников общества опубликовал Арнольд Хоубракен в своей «De groote schouburg...» 1718 года: среди около 60 художников, состоявших в сообществе в разное время, можно насчитать лишь примерно восемь мастеров натюрморта. (См.: Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen: waar van 'er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander. The Hague: In 's Gravenhage, 1753. 400 p. Режим

Из 850 художников 526 работали на территории республики. Еще 47 живописцев приехали из совершенно других стран или постоянно меняли место работы, 24 художника переехали из Фландрии в Северные Нидерланды, точных биографических сведений нет о 5 мастерах³³⁶. Остальные художники родились в Голландской республике и либо появились на свет, работали и умерли в одном городе, либо работали в одном городе на протяжении долгого времени. Наиболее логично было бы относить к группе, например, амстердамских авторов, тех, кто провел в этом городе за всю свою жизнь больше всего времени, даже если родился в Гааге, а учился в Харлеме. Такой принцип помог наиболее точно выявить, какое количество мастеров натюрморта насыщало «свой» город определенной художественной традицией.

Среди 526 голландских художников мы насчитываем 130 амстердамских художников — 80 работали в Гааге, 64 в Харлеме, 45 авторов в Делфте, 39 в Утрехте, 39 в Лейдене, 30 в Дордрехте, 23 в Роттердаме, 24 в Мидделбурге. Также в словаре упомянуты и художники из других городов: в Амерсфорте работало 11 мастеров натюрморта, в Леувардене — 8, в Горкуме (ныне Горинкем) — 7, в Гауде — 6, в Наймегене — 5, в Гронингене, как и в Зволле, работали 4 художника, в Алкмаре — 3, в Кортрайке и городе Бреда по два мастера в каждом (Табл. 6). Исходя из полученных данных о художниках натюрморта в XVII веке в Нидерландах и Фландрии, можно сделать следующие выводы. В первую очередь натюрморт был популярным и востребованным жанром в нидерландском искусстве XVII — начала XVIII веков. Это подтверждается большим числом художников, обращавшихся к нему. Даже несмотря на то, что среди упоминаемых Мейером мастеров есть такие мало репрезентативные для статистики имена, как Рембрандт Харменс ван Рейн, которого нельзя назвать художником, специализирующемся на натюрморте, данные представляются нам показательными. Статистика демонстрирует, насколько жанр был распространен и

доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (Дата обращения: 07.08.23).

³³⁶ Таких художников Ф. Мейер по стилистике картин относит либо к голландской, либо к фламандской школе. Города и места учебы, жизни и работы не известны.

какой сильной влиятельностью пользовался, повсеместно занимая умы даже общепризнанных авторов.

На территории Голландской республики работало поистине много фламандских мастеров натюрморта. Однако голландских художников все же было больше. В словаре учтены все художники, работавшие в жанре на территории обеих стран. Соответственно, в Голландии в любом случае производилось больше картин этого жанра. Данные демонстрируют, что художники из Фландрии часто перебирались в Голландию. Многие иммигрировали еще в детстве вместе с семьей. В новой стране они обучались живописному мастерству в гильдиях. Голландские мастера быстро адаптировались к непрекращающемуся потоку конкурентов с юга. В первой четверти XVII века на художественном рынке было гораздо больше фламандских натюрмортов. Начиная с 1620-х гг., ситуация изменилась в лучшую сторону для голландских живописцев. Сказанное заставляет полагать, что влияние творчество фламандских художников на развитие и трансформацию живописного языка голландских натюрмортистов не было определяющим. Оно было крайне ограниченным и прослеживается только на уровне искусства в отдельных городах. Региональных школ натюрморта в первой половине XVII века не существовало, как не существовало фламандского и голландского натюрморта в первое десятилетие того же столетия.

Далее из полученной статистики следует, что города Амстердам, Гаага, Харлем, Делфт и другие выделяются как центры, где мастера натюрморта были особенно активными. Вероятно, их творчество влияло на живописные языки друг друга и обогащало стиль жанра. Такое разнообразие городов, в которых работали мастера, свидетельствует о развитии определенных художественных сообществ, в рамках которого живописцы косвенно обменивались опытом. Должно быть, такие сообщества не были официальными, но в крупных городах художники, бесспорно, видели работы друг друга. Они состояли в одних гильдиях, учились у одних и тех же учителей. Указанные города они также могли предпочитать не только из-за того, что в них кипела художественная жизнь, но и доступным было обучение у именитых творцов. Художественные материалы и другие ресурсы было гораздо

проще приобрести в больших поселениях, нежели в маленьких городах отдаленных краев страны. Мы знаем о спросе на натюрморт в Амстердаме, Гааге, даже Дордрехте. Как следствие, гораздо чаще возникали заказы на картины. Художники также в основном работали в городах, которые были важными торговыми точками. Это вновь указывает на сильное влияние торговли и культурного обмена на развитие художественных традиций в голландской живописи. Экономическая активность и благосостояние в городах способствовали тому, что они становились центрами создания натюрмортов.

Вспомним, что отдельные направления натюрморта процветали в определенных городах. Вероятно, художников привлекала возможность работать в рамках одного типа натюрморта, поэтому они приезжали в их региональные центры. М. И. Щербачева называла основными такие города, как Харлем, Амстердам, Утрехт, Гаагу, Роттердам и Лейден³³⁷. Действительно, там в основном и работали мастера натюрморта. Многие из них пробовали себя и в других направлениях жанра, но часто определить, в каких именно, не представляется возможным. До 1620-х гг., когда живописцы начали отождествлять себя как мастеров того или иного вида натюрморта, в инвентарных книгах большинство произведений записывалось как «*bancquet*»³³⁸. Терминология появилась не сразу, что затрудняет поиск по типам натюрморта в документальных свидетельствах. Не стоит забывать, что до нас дошло около 10% от всех произведенных за два века картин³³⁹. Таким образом, даже опираясь на обширное исследование Фр. Мейера, мы не можем быть до конца уверены, в каких именно направлениях работали те или иные мастера.

Специализироваться на направлениях художники начали не сразу вместе с появлением жанра. Анализ словаря показывает, что большинство натюрмортов было создано в первой половине XVII века. О дифференциации типов мы можем

³³⁷ Щербачева М. И. Натюрморт в голландской живописи. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1945. 73 с.

³³⁸ Montias J. M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30, No. 3/4. Pp. 225–226.

³³⁹ Тилкес О. Истории страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 11.

говорить лишь с 1620-х гг. Живописцы экспериментировали с новым искусством. Художественные центры появились в процессе этих экспериментов, которые иногда принимали массовый характер, как например, в Харлеме или Лейдене. Опираясь на определенное нами количество художников в городах, на термины в инвентарных книгах, можно предположить, что в умах творческого сообщества и публики существовала некая связь между отдельными местностями и направлениями натюрморта. Пусть зачастую эта связь и не приобрела официального характера и не породила региональной школы. Художники стекались в города и в больших количествах создавали натюрморты отдельного направления. Некоторые выводы напрашиваются сами собой: «ученый» натюрморт создавался в «ученом» городе Лейдене, в котором был университет, «рыбный» натюрморт — в портовых городах. Чем чаще и больше художник видел предметы, которые он мог изобразить, тем чаще он создавал произведения с ними. Однако подобные выводы крайне поверхностны и часто заводят исследователей в очевидную ловушку.

Чтобы избежать этой поверхностности, стоит изучить натюрморт с точки зрения совокупности факторов, повлиявших на его развитие. Мы не можем опираться лишь на рыночные данные, так как часто рынки наводняли картины низкого качества — как фламандские, так и голландские. Мы не можем полностью опираться и на данные о ценах произведений. Цена на натюрморты мастеров средней руки практически не менялась на протяжении половины века. В период с 1597 до 1638 год она оставалась на одном уровне с пейзажами: 14,6–16 гульденов за одно произведение³⁴⁰. Натюрморты любого вида и качества могли быть представлены на художественном рынке. Мы также не всегда можем знать, где конкретно живописное произведение было создано. Например, существовала группа художников, не отличавшихся особым талантом, которые перепродавали в других городах картины других более состоявшихся мастеров. Другие мастера из-за бедности были вынуждены писать по две картины в день. Вряд ли, даже если

³⁴⁰ Montias J. M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 90–92.

их работы быстро и активно продавались, их можно было считать корифеями своего искусства³⁴¹. Многие продавцы были на связи с художниками из больших городов и маленьких поселений, покупали у них картины и выгодно продавали их в Амстердаме. Такие торговцы были частыми гостями и на аукционах, посещая их по просьбе потенциальных покупателей³⁴². Таким образом, проследить провенанс большинства натюрмортов не представляется возможным. Именно поэтому было важно рассмотреть феномен голландского натюрморта в первой половине XVII века комплексно с опорой на приблизительные данные, таблицы и документальные источники.

Известно также, что художники регулярно взаимодействовали друг с другом: встречались в гильдиях во время обучения, знакомились с работами друг друга непосредственно на аукционах и ярмарках, в некоторых случаях даже вели переписку. Не без помощи своих учителей, наставников, заказчиков и даже арт-дилеров живописцы вовлекались в насыщенный мир культурного и художественного обмена. К сожалению, сохранившуюся переписку между мастерами натюрморта, не имевшими родственных связей, пока найти не удалось. Мы знаем, например, что Балтазар ван дер Аст (1593–1657)³⁴³ активно переписывался со своим родственником, мастером цветочного натюрморта Амброзиусом Босхартом (1573–1621). Это объясняется тем, что женой Босхарта была сестра ван дер Аста³⁴⁴. Семейные узы связывали с другим художником и Ханса ван Эссена (1590–1642): есть свидетельства о связи его семьи с семьей Якоба Фоппенса ван Эса (1596–1666)³⁴⁵ через жену³⁴⁶.

³⁴¹ Prak M. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30. No. 3/4. P. 238.

³⁴² Montias J. M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 114.

³⁴³ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/2800> (Дата обращения: 12.09.23).

³⁴⁴ Оба художника работали в Мидделбурге. По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/11147> (Дата обращения: 12.09.23).

³⁴⁵ Период художественной активности приходился на 1617–1666 гг. RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/en/explore/artists/26605> (Дата обращения: 8.12.21).

³⁴⁶ Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 80.

Такие взаимодействия между художниками через их новые семьи не были редкостью. В отсутствие переписки мы можем обратиться к живописным источникам как к свидетельствам художественного сотрудничества. Существует несколько натюрмортов первой половины XVII века, атрибутированных двум голландским художникам, например, «Натюрморт с наutilusом, ремером и виноградом» (Рис. 51) и «Натюрморт с бокалом, грушами и сливами...» (Рис. 52). Обе картины Фр. Мейер в своей атрибуции³⁴⁷ связывает с именами Флориса ван Схотена, первую он создал совместно с Виллемом Клас Хеда (1594–1680), а вторую — с Питером Класом (1597–1660)³⁴⁸. Подобные случаи, когда голландские мастера писали натюрморт вдвоем, крайне редки. Практика была широко используемой разве что при создании «рыбных» натюрмортов, и то над картинами тогда работали пейзажист и натюрмортист, а не два натюрмортиста. Для фламандских мастеров, напротив, коллаборация была обычным делом. Они часто трудились над крупноформатными картинами совместно — Клара Петерс (1588–1636) работала со своим учителем Осиасом Бертом (1580–1623) (Рис. 6), Ян Давидс де Хем с Адрианом ван Утрехтом (1599–1662), Абрахам Брейгель (1631–1697) с Давидом де Конинком (1643–1701)³⁴⁹ (Рис. 53) и многие другие. Сама функция голландского и фламандского натюрмортов могла объяснить, почему художники работали по-разному. Голландский натюрморт, камерный и малый по формату, не требовал обращения за помощью ко второму мастеру. Фламандские произведения, обычно большого размера, излишне декоративные, были сложны по композиции и колориту, что вынуждало живописцев прибегать к

³⁴⁷ Исследователь считает, что изображение винограда на натюрморте было исполнено Флорисом ван Схотеном. Вероятно, было проведено исследование в лаборатории, на основании которого Мейер атрибутировал картины. По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/images/284754> (Дата обращения: 20.09.23).

Вторая картина, по мнению Мейера, написана ван Схотеном, только изображение ремера исполнено Питером Класом. По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/images/12822> (Дата обращения: 20.09.23).

³⁴⁸ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/36809>, <https://rkd.nl/explore/artists/17003> (Дата обращения: 17.09.23).

³⁴⁹ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/62356>, <https://rkd.nl/explore/artists/36842>, <https://rkd.nl/explore/artists/78854>, <https://rkd.nl/explore/artists/13285>, <https://rkd.nl/explore/artists/17943> (Дата обращения: 17.09.23).

сотрудничеству. Художники юга нередко находились под покровительством двора или церкви, поощрявших создание грандиозных по масштабу работ. Из-за сложности, размера и важности подобных заказов художникам приходилось работать вместе. Напротив, у голландских живописцев заказчики были из разных слоев общества, в том числе и из-за относительно небольшой цены на их картины. Наличие представителей разросшегося среднего класса с высоким уровнем достатка означало рост спроса на разнообразные направления натюрморта. С небольшими по размеру картинами мог бы беспрепятственно справиться и один художник. Примечательно, что к концу своей творческой карьеры Виллем Клас Хеда стал работать с Виллемом Калфом (1619–1693)³⁵⁰ и помогал ему создавать более крупноформатные и детализированные произведения в 1660-х гг.

Художественные традиции и культурные различия между Голландской Республикой и Южными Нидерландами также сыграли свою роль. Во фламандском искусстве упор часто делался на совместном производстве в мастерских, в то время как голландцы уделяли больше внимания индивидуальному ремеслу. Голландские художники были автономными предпринимателями, ориентированными на удовлетворение потребностей рынка и достижение личного успеха. Акцент на индивидуализме позволял им значительно расширить диапазон художественного самовыражения и творческих экспериментов в рамках жанра. Они имели больше творческой свободы: целая система гильдий, которая была не такой строгой, как в Южных Нидерландах³⁵¹, позволяла мастерам экспериментировать с различными направлениями даже в таком, казалось бы, бесхитростном жанре, как натюрморт.

Таким образом, таблица, полученная путем анализа словаря Фр. Мейера и А. ван Виллигена, показывает, что большинство городов, в которые съезжались и где работали художники, являлись частью Голландии или провинций, с ней соседствующих. Распространенные в них направления отличались. Данные

³⁵⁰ По: RKD [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/43285> (Дата обращения: 21.09.23).

³⁵¹ Kirby J. The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice // National Gallery Technical Bulletin. 1999. Vol. 20. Pp. 15–21.

доказывают, что влияние творчества фламандских художников не было столь велико, чтобы считать его основополагающим, особенно в первой четверти XVII века. Необходимо подробнее рассмотреть социальную и художественную обстановку в отдельных городах. Многое зависело от того, насколько в них была развита торговля, какую роль играла религия, были ли в них университеты, работали ли известные художники. Голландия действительно являлась центром притяжения художников всех жанров, стремительный расцвет экономики, беспрецедентный масштаб культурного взаимодействия между художниками из разных стран и городов, коммерческое развитие и появление среднего класса, имеющего покупательскую способность, — эти и другие факторы наметили рамки дискурса, который необходим для точного анализа жанра. Предполагаемая статистика, приведенная выше, подтверждает ряд предположений, уже выдвинутых другими исследователями, и доказывает определяющую роль провинции Голландия для развития натюрморта Северных Нидерландов.

3.1.1 Харлем — колыбель голландского натюрморта

Обосновавшийся в 1580-х гг. в Харлеме Карел ван Мандер прославлял город в своей книге о художниках: «...в Голландии с самых древних времен славился старинный и великолепный город Харлем, давший миру много замечательных мастеров нашего искусства»³⁵². Город, в котором в разное время работали такие именитые живописцы, как Хендрик Гольциус (1558–1617) и Франс Халс (1580–1666), почитался еще с конца XVII столетия и привлекал художников со всей страны. Их восхищали возможности и перспективы, девственная природа с лесистой местностью, славившаяся своей красотой и воспеваемая в стихах начала XVI века³⁵³. Сильно пострадавший от оккупации в 1570-х гг., Харлем уже к концу века преобразился до неузнаваемости, полностью заслужив хвалебные речи от

³⁵² Мандер К. ван. Книга о художниках. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. С. 125.

³⁵³ Leeftang H. Dutch Landscape: The Urban View: Haarlem and Its Environs in Literature and Art, 15th – 17th Century // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*. 1997. Vol. 48. P. 64.

Карела ван Мандера. В 1588 году ван Мандер вместе с Корнелисом Корнелиссеном ван Харлемом (1562–1638) и Хендриком Гольциусом открыл так называемую «Харлемскую академию»³⁵⁴. Академия не являлась институцией, а была скорее местом регулярной «коллаборации» мастеров. Между тремя художниками сформировались профессиональные художественные отношения, которые активно влияли на культурную среду в Харлеме. Они стали основой для возрождения самого города и развития в нем изобразительного искусства. Художники «черпали из жизни», то есть рисовали с живой модели или скульптуры. Специфика этой «академии» и созданных в ее рамках произведений искусства, в целом, повлияла на художественную среду Харлема, но не на развитие голландского натюрморта³⁵⁵.

В начале века под воздействием всех культурных изменений Харлем как художественный центр пережил период общественного и культурного подъема: небольшой город, сателлит Амстердама начал принимать не меньше художников, чем сама столица. В город стремились не только люди из других регионов, но и выходцы с юга. В 1622 году число жителей Амстердама превысило 100 тыс., а Лейдена, второго по величине города Голландии, приблизилось к 45 тыс. Третью позицию занимал Харлем с населением в почти 40 тыс. человек. Это число увеличилось примерно до 50 тыс. жителей в 1650-х гг³⁵⁶. Около 1600 года в Лейдене и Харлеме было одинаковое количество художников, а к 1650 году в Харлеме их было почти в два раза больше — и на самом деле в три раза больше, если мы посчитаем количество художников на тысячу жителей³⁵⁷.

³⁵⁴ Термин «академия» породил множество ошибок в историографии. Правильное обозначение мы находим во французском переводе книги ван Мандера — Mander K. van. *Le livre des peintres de Carel van Mander: vie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Paris: J. Rouam, 1884. 490 p. Автор определил «академию» как «мастерскую по изучению живых моделей».

³⁵⁵ Результаты исследования по параграфу изложены в статье автора: Анциферова П. К. «Завтраки» и «цветы». Голландский натюрморт в Харлеме первой половины XVII века // Вестник Гжельского государственного университета. М., 2024. № 4. С. 1–9

³⁵⁶ Dorren G. Communities within the Community: Aspects of Neighborhood in Seventeenth-Century Haarlem // *Urban History*. 1998. Vol. 25. No. 2. P. 176.

³⁵⁷ Bakker P. United Under One Roof: Leiden Artist Painters and Coarse Painters and Their Relations in Seventeenth-Century Leiden // *Early Modern Low Countries*. 2017. Vol. 1. No. 2. P. 331.

Третий по населению город Голландии мог сравниться по размаху и характеру переплетения культур, идей и традиций разве что со своим близким соседом, часть богатства которого неизменно попадала и в Харлем. Находясь лишь в 16 километрах от Амстердама, Харлем был убежищем для столичных художников и мастеров из дальних краев, не славясь при этом такой же степенью урбанизации и разветвленностью художественного рынка. Не последнюю роль сыграли развивающаяся текстильная промышленность, стремительный рост населения и непосредственная близость города к Амстердаму, экономическому и культурному центру всей республики. Несмотря на эту близость и даже вопреки ей, в первую половину XVII века Харлем в художественном плане был автономнее. «Размытые» тенденции искусства в Амстердаме, в котором покупали все и все, мало влияли на художественные особенности изобразительного искусства в ближайшем к нему городе. Харлем и его культурная среда больше претендовали на звание законодателя моды. Местные мастера ткали новый художественный репертуар, отказываясь от слепого следования переменчивым столичным веяниям.

Первоначально плоды бурной экономики Харлема могли себе позволить оценить только люди с накопленным капиталом. Однако уже с первых десятилетий века ситуация переменилась. О себе дали знать протокапиталистические тенденции в республике, в отдельную социальную группу выделился средний класс. Появление покупательской способности у людей, ранее способных приобретать лишь вещи первой необходимости, родило спрос на качественное, понятное и недорогое искусство. Примером такого искусства может послужить натюрморт, одним из главных центров производства которого в начале XVII века был город Харлем.

Именно в Харлеме в ответ на невербальный запрос публики получили развитие новые художественные тенденции в живописи Республики Соединенных провинций XVII века. Жанры, которые мы традиционно ассоциируем с голландским искусством Золотого века, начали процветать в Харлеме раньше, чем в Делфте, Лейдене и даже Амстердаме. В городе работало беспрецедентное

количество художников. Не все они были голландцами. Как минимум 5 тыс. человек в начале века приехали в Харлем из Гента, 12 тыс. из Антверпена. В Харлеме в принципе жило много фламандцев. Из браков, зарегистрированных в церкви Святого Бавона между 1580 и 1606 гг., не менее чем 53% процента женихов и невест были выходцами с юга³⁵⁸. Благодаря фламандцам, их навыкам и торговым контактам, в Харлеме расцвела текстильная промышленность (подобное повторилось и в Лейдене). Что касается художников с юга, работавших в городе, их присутствие не оказало такого влияния на развитие живописных традиций в регионе. Местные мастера были гораздо более влиятельными³⁵⁹. Более того, художники из Южных Нидерландов нередко пренебрегали вступлением в гильдию, что и вовсе лишало их возможности обрести влиятельный статус. Они работали самостоятельно и продавали свои произведения, намеренно не следуя гильдейским правилам³⁶⁰.

Гильдии же Святого Луки в городах играли ключевую роль в жизни голландских художников. В Харлеме живописцы открыто боролись с местной институцией, одной из старейших в Северных Нидерландах. Имели место весьма ожесточенные конфликты по поводу нерегулируемых способов торговать произведениями искусства — аукционов, ярмарок и лотерей. В 1630 году декан и другие члены правления гильдии Святого Луки подали прошение городским бургомистрам с требованием дальнейшего урегулирования торговли предметами искусства и прекращения «многочисленных публичных аукционов, распродаж, лотерей и розыгрышей», переполненных картинами, привезенными из-за границы³⁶¹. Все это было «чрезвычайно вредно и неуважительно по отношению к художникам и выдающемуся искусству, то есть искусству живописи, которое

³⁵⁸ Bisboer P. Collections of Paintings in Haarlem 1572–1745. Los-Angeles: Getty Publications, 2001. P. 2.

³⁵⁹ Montias J. Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1988. Vol. 18. No. 4. P. 249.

³⁶⁰ Bisboer P. Collections of Paintings in Haarlem 1572–1745. Los-Angeles: Getty Publications, 2001. P. 1.

³⁶¹ Miedema H. De archiefbescheiden van het St. Lucasgilde te Haarlem 1497–1798. Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1980. Pp. 88–89.

всегда приносило честь и славу этому достойному похвалы городу»³⁶². Местные голландские художники часто и вовсе выходили из состава гильдии, понимая, что их работы были более востребованы частными покупателями и покровителями. В таком случае им больше не приходилось продавать свои произведения на художественном рынке и подчиняться гильдейским правилам, часто не шедшим им на руку. Как и приехавшие фламандцы, голландцы не хотели зависеть от правил гильдии, несмотря на условную протекцию, которую она им гарантировала. Так как появлялось все больше частных покупателей, у голландских мастеров было все меньше необходимости вовлекаться в строгую гильдейскую систему. Более того, в Харлеме живописцы с уже заслуженной репутацией так называемого «выдающегося мастера» (нид. *uytnemende meester*) могли претендовать на то, чтобы стать членами совета гильдии³⁶³ и реформировать структуру. То есть художнику было выгоднее не вступать в гильдию, пока он не преуспеет в своем искусстве, чтобы, позже вступив, обрести возможность как-то реформировать правила на благо собственной прибыли. Мастеру же средней руки, особенно в жанре натюрморта, напротив, часто не было надобности вступать в гильдию и вовсе. Он мог существовать и за счет тех способов торговли, которые гильдия открыто порицала.

Харлем, который многие исследователи называют «колыбелью Золотого века в Голландии» или «колыбелью нового искусства»³⁶⁴, был центром притяжения множества мастеров — голландских и фламандских, успешных и начинающих, состоятельных и еще не обогатившихся, новаторов и продолжателей. В то время как Амстердам находился в поразительном по масштабу водовороте культурных, экономических и социальных явлений, небольшой и еще не настолько урбанизированный Харлем не позволял его давним

³⁶² Prak M. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30. No. 3/4. P. 246.

³⁶³ Ibid. P. 245.

³⁶⁴ См. каталог выставки в музее Франса Халса в Харлеме в 2008–2009 гг. Bisboer P. *De Gouden Eeuw begint in Haarlem: exh. cat.* Haarlem: Frans Hals Museum, 2008. 180 p., CODART [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.codart.nl/guide/agenda/de-gouden-eeuw-begint-in-haarlem/> (Дата обращения: 28.12.23), а также Haak B. *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*. London: H.N. Abrams, 1984. P. 179.

и вновь прибывшим жителям раствориться в этом стремительном омуте. При этом уже в первой половине XVII века население города могло наслаждаться теми же экономическими и социальными благами, которые предлагал Амстердам. Художники в Харлеме также первое время не имели такой колоссальной конкуренции, с которой они столкнулись в Амстердаме. Хотя поток покупателей был и не столь велик, как в столице, произведения искусства активно сбывались. В случае же неудачной торговли картины всегда могли быть проданы на рынке в Амстердаме.

Обратимся непосредственно к жанру натюрморта. Считается, что именно Харлем являлся родиной и центром развития направления натюрмортной живописи под названием «сервированные столы», или «завтраки»³⁶⁵. Под этим направлением понимают натюрморт, изображающий стол с посудой, кухонными предметами и едой. Изучение его осложняется тем, что при исследовании инвентарных книг и записей в трактатах теоретиков искусств возникают проблемы с терминологией. В первой половине XVII века даже термина «*stilleven*», или «застывшая жизнь» еще не существовало. В предисловии к своей книге Карел ван Мандер перечислял так называемые «предметы для изображения», которые мы можем сопоставить с уже известными сегодня направлениями натюрморта: «...животные, кухни, фрукты, цветы, пейзажи, здания...» (нид. ...*Beesten, Keucken, Fruyten, Bloemen, Landtschappen, Metselrijen...*)³⁶⁶. Дж. Монтиас указывал, что наиболее распространенным названием для натюрмортов было слово «*bancquet*», упоминание которого мы находим впервые в Антверпене в 1601 году и в Амстердаме в 1607 году. Всего за период 1597–1665 гг. «банкет» в архивных записях Амстердама появляется 379 раз, Антверпена — 503 раза (Табл. 7). Слово «банкет» обозначало абстрактное

³⁶⁵ Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. New York: Faber & Faber, 1956. P. 98.

³⁶⁶ Mander K. van. Het schilder-boeck. Voor-reden, op den grondt der edel vry Schilder-const: facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604). Utrecht: Davaco Publishers, 1969. P. 6r. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0002.php (Дата обращения: 23.06.22).

понятие. Под ним можно понимать картины с изображением черепов, посуды, цветов. Монтиас писал, что понятие включало в себя не только натюрморты, но и портреты людей, сидящих за столом.

Самое близкое определение для направления, которое мы сейчас называем «сервированные столы», — «*ontbijt*», «завтрак». Первое его упоминание мы находим в Амстердаме в 1610 году (Табл. 7). «Завтраки», в отличие от «банкетов», почти всегда изображали исключительно еду, без человека³⁶⁷. Монтиас также утверждал, что фламандцы называли словом «*bancquettien*» (уменьшительно-ласкательная форма от слова «*bancquet*») небольшие произведения в манере Осиаса Берта, одного из основоположников направления в Южных Нидерландах. Можно предположить, что для фламандцев «*bancquettien*» означало примерно то же, что для голландцев «*ontbijt*».

Для обозначения натюрмортов употреблялся и такой термин, как «*stilstaende dinghen*», то есть «неподвижные вещи». Такое словосочетание использовалось на территории Нидерландов до середины XVII века³⁶⁸. Отдельного внимания заслуживает его распространение в Южных Нидерландах. Если верить таблице Дж. Монтиаса, то в Антверпене термин «*bancquet*» был чрезвычайно распространен, «*stilleven*» же не использовался вообще. В записях антверпенского торговца Маттаяса Массона в 1658 году встречается уже упомянутое словосочетание «*stilstaende dinghen*»³⁶⁹. Фламандский писатель Корнелис де Би в своей книге «Золотой кабинет свободного искусства живописи» 1662 года несколько раз использует то же самое словосочетание, говоря о произведениях фламандских мастеров натюрморта³⁷⁰. Даже позднее де Ларесс в «Большой книге живописи» в 1707 году, части «Трактат о натюрмортах», не использовал конкретных терминов. Де Ларесс в целом не жаловал жанр. Автор навязывал

³⁶⁷ Montias J. M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. Vol. 30, No. 3/4. Pp. 225–226.

³⁶⁸ Tobin Cl. *Modernism and Still Life: Artists, Writers, Dancers*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. P. 45.

³⁶⁹ Duverger E. *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*. Vol. I. Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 2004. P. 251.

³⁷⁰ Chong A., Kloek W. *Het Nederlandse stilleven 1550–1720*. Zwolle, 1999. P. 12.

читателю свою идею об идеальном произведении: оно обязано было быть изящным и наполненным смыслом³⁷¹. Де Ларесс ценил цветочные натюрморты, фруктовые, натюрморты, изображающие блюда из благородных металлов³⁷², и везде использовал лишь слово «*stilleven*».

Несмотря на то что словосочетания «сервированные столы» в XVII веке еще не существовало, и произведения в инвентарях записывались по названию того, что на них изображено (фрукты, цветы, череп и т. д.), термин «завтраки» вполне может подходить для описания созданных в Харлеме натюрмортов в 1610–1620-х гг. Но какое же направление натюрморта было действительно распространено в городе и почему?

Обратимся непосредственно к харлемским инвентарным книгам. Записи показывают, что больше всего в Харлеме продавались и покупались «завтраки», «банкеты», *vanitas* и цветочный натюрморт³⁷³. В раздел «завтраки» входят 23 неподписанных натюрморта и несколько работ харлемского художника Питера Класа, Флориса ван Дейка и др. (всего 33 произведения). К банкетам относится 20 картин анонимных авторов, снова произведения Питер Класа и Виллема Класа Хеда (всего 23). В инвентарях мы находим и название «натюрморты» без дополнительных определений (всего 8), натюрморты направления *vanitas* (18 картин) и цветочный натюрморт, представленный 66 произведениями³⁷⁴.

Чтобы примерно оценить, сколько «завтраков» было продано в XVII веке в Харлеме, пришлось при подсчетах исключить произведения художников, работавших преимущественно в XVIII веке, изображения дичи, *vanitas* и цветочные натюрморты. Подсчеты показали, что те произведения, которые по описанию подходят под определение «завтраки», а именно изображения столов с

³⁷¹ Lairese G. de. Groot schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard: met voorbeelden uit de beste konststukken der oude en nieuwe puikschilderen bevestigd: en derzelver wel en misstand aangewezen. Amsterdam: Tot Amsterdam, 1712. P. 259. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php (Дата обращения: 01.03.23).

³⁷² Ibid.

³⁷³ Bisboer P. Collections of Paintings in Haarlem 1572–1745. Los-Angeles: Getty Publications, 2001. Pp. 447–454.

³⁷⁴ Ibid.

фруктами, овощами, посудой, попадает 131 живописное произведение. Несмотря на определенную долю погрешности в подсчетах и на тот факт, что три четверти проданных картин не были подписаны, такое число показывает небывалый спрос именно на это направление натюрморта.

Из анализа инвентарных книг следует и еще одно важное наблюдение. В Харлеме активно создавались не только «завтраки»: в инвентарных записях мы находим свидетельства о 66 цветочных натюрмортах, что показывает ключевую роль этого направления в городе. Историки искусства редко говорят о том, что в Харлеме были настолько востребованы натюрморты с изображением букетов. Интерес к цветочному натюрморту явно не был случайным. Харлем восхищал многих художников и поэтов своей природой³⁷⁵, а ван Мандер считал, что именно в этом городе появился жанр пейзажа. Знаменитые «*haarlempjes*», пейзажи с изображением Харлема, получили распространение только с 1640-х гг., но уже с начала века пейзажисты проявляли активный интерес к городу и красоте окружающей его природы. Харлем также являлся одним из главных центров экспорта цветов, тюльпанов в особенности³⁷⁶.

Неужели в городе существовала школа мастеров цветочного натюрморта? Такое обилие проданных натюрмортах наводит на мысли о нескольких крупных художниках, работавших в этом направлении. В литературе тем временем, напротив, бытует мнение, что в Харлеме подобные произведения почти не создавались³⁷⁷. Мы знаем лишь об одном мастере, специализировавшемся исключительно на цветочном натюрморте в первой половине XVII века — Хансе Боллонгире (1598/1602 – 1672/73). Художник родился, всю жизнь работал и умер в Харлеме. Откуда же тогда такое большое количество продаваемых в городе

³⁷⁵ Leeflang H. Dutch Landscape: The Urban View: Haarlem and Its Environs in Literature and Art, 15th – 17th Century // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*. 1997. Vol. 48. P. 64.

³⁷⁶ Миф о тюльпаномании развенчала в своей книге Энн Голдгар, утверждавшая, что экономика страны не так сильно пострадала после «краха» рынка тюльпанов. См.: Goldgar A. *Tulipmania. Money, Honor and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago: Chicago University Press, 2007. 446 p.

³⁷⁷ Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber, 1956. P. 97.

цветочных натюрмортов? Были ли это приезжие мастера, которые продавали свои работы и уезжали? Почему в инвентарях мы видим так много работ анонимных авторов?

Вопросы подталкивают нас к необходимости сформировать список художников, в разное время живших и работавших в Харлеме в первой половине XVII века. Всего их было 45 — это те мастера, которые находились в Харлеме не менее пяти лет. Все 45 художников создавали картины в жанре натюрморта, но не все авторы специализировались на одном направлении. Для кого-то из них натюрморт был своего рода «тренировочным жанром», чтобы, например, отточить мастерство в изображении бытовых сцен с натюрмортными элементами. Рассмотрим каждого из художников:

- Филлипс Анхел (1616–1682) — жил в Харлеме с 1639 по 1643 год, создавал «завтраки» (Рис. 54) и натюрморты с охотничьими трофеями;
- Гербрандт Бан (1612–1652) — родился в Харлеме, вероятно, основную часть жизни работал в Амстердаме и Энкхаузене. Известен лишь один натюрморт с изображением фруктов 1667 года;
- Корнелис Бега (1631–1664) — родился в Харлеме, учился у Адриана ван Остаде. Писал бытовые сцены с элементами натюрморта, сами натюрморты не создавал;
- Корнелис ван (Николас) Берхом (1621–1683) — сын Питера Класа, родился и работал в Харлеме, писал пейзажи с натюрмортными элементами. Сохранились сведения об изображении цветов и растений;
- Йоб Беркхейде (1630–1693) — родился в Харлеме, путешествовал по немецким городам и вернулся в место рождения. Писал жанровые сцены, сохранилась информация о «завтраке» с изображением фруктов 1660-х гг.;
- Питер ван Берендрехт (1616–1662) — родился и жил большую часть жизнь в Харлеме, переехал в 1653 году в Амстердам. Создал большое количество «завтраков» (Рис. 55, 56) в манере Питера Класа;
- Мартен Болема (1611–1644) — ученик Виллема Хеды, писал «завтраки» в манере учителя в 1630–1640-х гг.;

- Ханс Боллонгир (1598/1602–1672/73) — родился, всю жизнь работал и умер в Харлеме, писал исключительно цветочные натюрморты (Рис. 57) до 1650-х гг., позднее обратился к жанровой живописи, создавал «тронни» и иногда писал столы с изображением фруктов и цветов;
- Л... (?) Бранд (первая половина XVII века) — писал «завтраки», работ не сохранилось;
- Дирк де Брай (1635–1694) — родился и работал в Харлеме, в 1678 году переехал в Брабант. Создавал цветочные натюрморты, сохранились только поздние работы (Рис. 58);
- Йозеф де Брай (1628–1664) — брат Дирка, родился и работал в Харлеме. Создавал цветочные натюрморты и «завтраки» (Рис. 59);
- Корнелис Корнелиссен ван Харлем (1562–1638) — написал два натюрморта с фруктами и изображением лимона, которые до нас не дошли;
- К... (?) Кофессен — известен один «завтрак» от 1640-х гг.;
- Якоб Дейман — известно несколько жанровых работ и один натюрморт с охотничьим трофеем от 1640-х гг.;
- П... ван Эйсе (работал в 1660-х гг.) — писал «поздние завтраки» в манере Питера Класа, сохранилось только несколько натюрмортов *vanitas*;
- Б... ван Эйсе — вероятно, работал в то же время, писал *vanitas*, которые похожи на работы П... ван Эйсе;
- Франсхойс Элаут (1589–1635) — родился, жил и умер в Харлеме. Большой мастер «завтраков», работ сохранилось мало, часто сравнивают с творчеством Питера Класа;
- Йост Ферденандес (1601/02–1677) — до 1654 года жил и работал в Харлеме, переехал в Амстердам. Писал натюрморты *vanitas*, нередко обращался к направлению упрощенных «сервированных столов» (Рис. 60);
- Николас Гиллис (работал с 1612 по 1632 гг.) — считается создателем одного из первых натюрмортов в направлении «сервированные столы»;

- Франс де Греббер (1573–1649) — известный портретист Харлема. Имеются данные об одном натюрморте с изображением фруктов;
- Мария де Греббер (1602–1680) — дочь Франса де Греббера. Арнольд Хоубракен хвалил ее работы, в особенности историческую живопись и изображения цветов и фруктов;
- Виллем Хеда (1594–1680) — известный мастер натюрморта, «завтраков» или так называемых «монохромных банкетов». Многие художники копировали его манеру;
- Геррет Хеда (работал в 1640-х гг.) — сын Виллема, также создавал «монохромные банкеты», повторяя за отцом;
- Клас вон Хеуссен (1598–1631) — работал в Харлеме, сотрудничал с Франсом Халсом. Ранние натюрморты напоминали «кухни» или «лавки» (Рис. 61);
- Питер Клас (1597–1661) — известный мастер, вместе с Виллемом Класом создавал «ранние завтраки» и «монохромные банкеты»;
- Исаак Клейнхенс (1634–1701) — писал в середине и ближе к концу века натюрморты с цветами и фруктами, подписанные произведения до нас не дошли;
- Рулоф Кутс (1592/93–1654) — жил и работал в Харлеме, создавал «завтраки» под сильным влиянием Питера Класа, с которым также сотрудничал (Рис. 2, 3, 4), но позднее пришел к совсем другой манере;
- Андрис Кутс (работал в 1650-е гг.) — сын Рулофа, родился и работал в Харлеме, писал «завтраки», подписанные произведения не сохранились;
- Адриан Крэн (1637–1679) — работал и жил в Харлеме, входил в круг Питера Класа и Виллема Хеды, создал множество «завтраков» (Рис. 62);
- Корнелис Крюйс (1619–1654) — первую половину жизни работал в Харлеме, переехал в Лейден. Писал цветочные натюрморты и «завтраки» (Рис. 63);

- Юдит Лейстер (1609–1660) — жила и работала в Харлеме, мастер жанровых сцен, создала также несколько цветочных натюрмортов и «завтраков» (Рис. 64);
- Ян Матам (1600–1648) — родился и жил в Харлеме, создавал «завтраки» (Рис. 65) и также пробовал себя в цветочном натюрморте;
- Питер де Моляйн (1595–1661) — родился в Лондоне в семье фламандцев, переехал и жил в Харлеме. Мастер пейзажа, также создал несколько рыбных и кухонных натюрмортов;
- Г. Опхемерт (середина XVII века) — биографических данных не сохранилось, есть информация об одном натюрморте *vanitas*;
- Адриан Планкен (до 1673) — известен один рыбный натюрморт;
- Дирк ван Пуленбург (время работы 1610–1649 гг.) — вступил в гильдию в 1610 году, писал цветочные натюрморты;
- Хендрик Пот (время работы 1603–1657 гг.) — жил и работал в Харлеме, портретист. Сохранилось несколько натюрмортов в манере Питера Класа;
- Исаак ван дер Пут (работал в 1630-е гг.) — вероятно, работал в Харлеме. Сохранились данные об изображениях двух цветочных гирлянд;
- Питер ван Ростратен (1630–1700) — ученик Франса Халса, переехал в Лондон в 1660-е гг. Писал «сервированные столы» с элементами *vanitas*;
- Соломон ван Рейсдал (1600/03–1670) — пейзажист, родился и работал в Харлеме до самой смерти. Известны несколько охотничьих натюрмортов и один рыбный, проданный в Лейдене;
- Питер Санредам (1597–1665) — изображал архитектурные пейзажи, сохранились данные об одном кухонном натюрморте и натюрморте с фруктами;
- Флорис ван Схотен (1605–1656) — работал в Харлеме. Наряду с Николасом Гиллисом и Флорисом ван Дейком считается автором первых голландских «сервированных столов» (Рис. 66);

- Андрис Снеллинкс (работал с 1628 по 1636) — вероятно, фламандец, переехавший в Харлем. Подписанные работы не известны, но появляются в инвентарях записи о «завтраках»;
- Антонис ван де Велде (1617–1672) — родился и работал в Харлеме, писал натюрморты с охотничьими трофеями;
- Ян ван де Велде (1619–1662) — родился и сначала работал в Харлеме, переехал в 1650-е в Амстердам. Сохранилось большое количество «завтраков» (Рис. 67), в амстердамском периоде отличаются;
- Йоханнес Верспронк (1606/09–1661) — родился и работал в Харлеме, известный портретист. Известен один «завтрак» 1650-х гг. (Рис. 68);
- Винсент ван дер Винне (1629–1702) — жил и работал в Харлеме, был учеником Франса Халса. Был мастером многих жанров, написал несколько натюрмортов *vanitas* (Рис. 69) и цветочных;
- Фредерик Вроом (1600–1667) — жил и работал в Харлеме. В инвентарях сохранилось множество записей о «завтраках» и о натюрмортах с изображениями растений³⁷⁸.

Анализ показывает, что в Харлеме действительно был распространен натюрморт направления «завтраки». Однако многие художники пробовали себя и в других типах. Даже в других жанрах. Это может объяснить, почему в инвентарных записях мы наблюдаем такое количество анонимных мастеров. Исследование также показало, что в Харлеме активно создавал картины лишь один мастер цветочного натюрморта — Ханс Боллонгир. Откуда же тогда такое количество свидетельств о проданных в городе изображениях цветов, если живописец был всего один?

³⁷⁸ Все данные взяты из Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. Список художников составлен по алфавиту латиницы, а не кириллицы, чтобы удобнее было ориентироваться в страницах соответственно — Рр. 27, 31, 33, 35, 40, 41, 49, 50, 59, 64, 66, 67, 72, 78, 82, 92, 94, 95, 102, 105, 125, 126, 127, 131, 140, 145, 155, 162, 163, 164, 170, 175, 179, 184, 201, 207, 208.

Вспомним, что Харлем в первой половине века был одним из центров экспорта цветов. Многие художники приезжали в город писать цветы с натуры. Например, Ян ван Хейсум в начале XVIII века в письме объяснил своему покровителю, что не сможет завершить натюрморт с желтой розой до тех пор, пока не увидит ее вживую. А расцветет она только следующей весной. Страсть этого амстердамского художника к изучению цветов побудила его проводить каждое лето в Харлеме, который тогда был центром садоводства³⁷⁹. В начале XVII века многие живописцы делали то же самое. Это могло объяснить и обилие «анонимных художников» в инвентарных записях. Мастера могли приезжать в Харлем, писать цветы с натуры, продавать свои картины и уезжать обратно в свои города или провинции.

Всего 12 из упомянутых художников пробовали себя в цветочном натюрморте. И только Ханс Боллонгир специализировался на этом направлении. Боллонгир не был художником с самобытной манерой. Часто его относят к школе Амброзиуса Босхарта. И. Бергстром говорил о связи его творчества с произведениями Антония Класа Старшего (1592–1635)³⁸⁰. Еще в 1628 году городской летописец Харлема, Самюэль Амппинг, хвалил цветочные натюрморты Боллонгира, что говорит о безусловной известности мастера³⁸¹. Основными же городами, в которых создавались картины с цветами, считаются Антверпен в первую очередь, затем Мидделбург, Утрехт, Делфт, Дордрехт, Харлем и Амстердам³⁸². Большинство исследователей утверждает, что центром производства цветочных натюрмортов стоит считать Антверпен.

В Харлеме цветочный натюрморт хоть и продавался в достаточно больших количествах, все же не был основным направлением. Не исключено, что он был «занесен» в город школой Босхарта. Известно, например, что Боллонгир решил

³⁷⁹ Wheelock A. K. *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern in Northern Art*. Washington D. C.: National Gallery of Art, 1999. P. 71.

³⁸⁰ Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber, 1956. P. 97.

³⁸¹ Meijer F.G. *The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward*. Coll. cat. Oxford: Ashmolean Museum, 2003. P. 174.

³⁸² Segal S., Alen K. *Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*. Vol. I. Leiden: Brill, 2020. P. 4.

писать цветочные натюрморты после встречи с Йоханнесом Босхартом, одного из сыновей Амброзиуса Старшего, который в 1628 году работал в Харлеме³⁸³. Вероятно, именно столь влиятельной династии Харлем обязан распространению этого направления. Учитывая разрастающийся интерес ко всему новому, не мудрено, что именно этот город принял актуальное искусство с такой теплотой.

По праву Харлем можно назвать местом создания именно направления «завтраки». Традиционно первым голландским «завтраком» признается произведение переехавшего в город из Антверпена Николаса Гиллиса 1611 года (Рис. 70)³⁸⁴. На нем изображена тарелка с фруктами, ремер с вином, серебряный кувшин, а также орехи и ягоды. Подобный кувшин позднее будет воспроизведен Виссхером в своем сборнике эмблем (Рис. 71). Картина отличалась небольшим размером, что характерно именно для голландских натюрмортов того времени. Во-первых, за счет малого формата усиливалось ощущение интимности и камерности. Во-вторых, это позволяло покупателям приобретать больше одной картины для своего дома, следовательно, и побуждало художников к более плодотворной работе.

Мы находим и другую картину, которую можно считать первым натюрмортом направления «сервированные столы» (Рис. 72). Работа сильно отличается от произведения Гиллиса. Крупноформатный натюрморт приехал из Антверпена. Подпись отсутствует, авторство не известно. Натюрморт изображает стол с многочисленными яствами, попугая с вишней в лапке, а также женщину, стоящую на кухне, в правом углу. Существование этой картины несколько не означает, что направление «завтраков» пришло из Фландрии. Работа по композиции крайне напоминает первые произведения Гиллиса, который и сам родился в Антверпене. Первые опыты в этом направлении почти одновременно начались в Северных и в Южных Нидерландах. Свое развитие же они получили именно в Харлеме. Во Фландрии «завтраки» в первых десятилетиях XVII века

³⁸³ Meijer F. G. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. Coll. cat. Oxford: Ashmolean Museum, 2003. P. 175.

³⁸⁴ Первоначально дату на картине читали как «1601». Гиллис не мог создать натюрморт в это время, так как родился только в 1593 году.

создавали Осиас Берт Старший, Якоб ван Хюльсдонк (1582–1647) и Якоб Фоппенс ван Эс (1596–1666). Однако эти мастера не выезжали за пределы Испанских Нидерландов (за исключением небольшой поездки Хюльсдонка в Мидделбург на один год)³⁸⁵. И хотя голландские живописцы могли видеть их работы на художественном рынке, на манеру мастеров это не повлияло.

Возвращаясь к харлемским мастерам, другой ранней работой называют произведение Гиллиса 1611 года — «Натюрморт с ремером и блюдом с фруктами» (Рис. 73). Кажется, что эта картина была менее проработана мастером, в отличие от предыдущей. Тем не менее, она иллюстрирует одно важное для истории развития направления замечание. Вместе с Николасом Гиллисом, первым и основным художником этого направления, признавалась фламандка Клара Петерс. Считалось, что в 1608 году Клара Петерс, которая в 1611 году переехала из Антверпена в Амстердам, а в 1617 году в Харлем³⁸⁶, опиралась на мотив и композицию работы Николаса Гиллиса в своем «Натюрморте с разносолом, розмарином, вином, драгоценными камнями и горящей свечой» (Рис. 74). Петерс даже скопировала положение своей «подписи» в виде буквы «Р» на блюде со сладостями³⁸⁷. Достоверно не известно, могла ли она контактировать с Гиллисом и откуда именно она почерпнула мотив. В статье от 2016 года, в которой Я. Бастиансен попытался уточнить биографию Петерс, автор оспорил широко распространенный и устоявшийся факт, что художница посещала Амстердам и Гаагу. Проанализировав архивы, автор пришел к выводу, что Клара Петерс, пребывание которой было зарегистрировано на территории Северных Нидерландов дважды, являлась проституткой, а не художницей. Путаница

³⁸⁵ Greindl Ed. *Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVIIe Siècle*. Bruxelles: Elsevier, 1956. P. 14.

³⁸⁶ Wilenski R. H. *Flemish Painters 1430–1830*. Vol. 1. London: Faber and Faber, 1960. P. 37–36.

³⁸⁷ Подробнее о символическом значении элементов в натюрмортах Петерс в статье автора: Анциферова П. К. Символика элементов раннего голландского натюрморта XVII века «сервированных столов» в произведениях Клары Петерс / *Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам XXIII Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования»*. № 5 (21). Москва: Интернаука, 2019. С. 41–49.

возникла из-за того, что у Петерс до брака была другая фамилия³⁸⁸. Если Клара Петерс ни разу не была на территории Республики Соединенных провинций, то она никак не могла повлиять на развитие направления в Голландии.

Продолжают традицию Гиллиса такие художники, как Флорис ван Схотен (Рис. 75) и Флорис ван Дейк (Рис. 77). Именно произведения этих мастеров мы называем «ранними завтраками». Постепенно «сервированные столы» Харлема трансформировались с приходом на художественную арену города двух, как считается, главных художников направления во всей стране — Питера Класа и Виллема Класа Хеда. Влияние творчества этих художников на харлемских мастеров натюрмортов нельзя переоценить. Основные периоды их работы пришлись на одно время. До конца не ясно, кто именно из двух художников первым пошел по инновационному пути трансформации «ранних завтраков» в «монохромные банкеты». Несмотря на то что и Клас и Хеда оба были преуспевающими мастерами, создали не менее сотни произведений, их творчество не всегда было успешным. По инвентарным данным мы прослеживаем периоды «засухи», когда художники вынуждены были продавать свои произведения за небольшую цену и менять что-то в своих художественных методах³⁸⁹.

Виллем Клас Хеда в документе от 1620 года упомянут как художник из Харлема. С 1637 года он принимал в свою мастерскую учеников, среди которых был и его сын Геррет Хеда. В начале своей карьеры Хеда писал религиозные сцены и портреты. Однако он, должно быть, рано обратился к рисованию натюрмортов, поскольку в 1628 году харлемский летописец Сэмюэл Ампцинг похвалил его «банкет» вместе с натюрмортами Питера Класа³⁹⁰. Примерно к концу 1620-х гг. оба мастера начали создавать новый вид натюрморта, который

³⁸⁸ Bastiaensen J. Finding Clara: Establishing the Biographical Details of Clara Peeters (ca. 1587 — after 1636) // *Boletín del Museo del Prado*. 2016. Vol. 34. No. 52. P. 18.

³⁸⁹ Mitchell P. The Inspiration of Nature. Paintings of Still Life, Flowers, Birds and Insect by Dutch and Flemish Artists of the 17th Century: exh. cat. London: Mitchell & Sons, 1976. P. 30.

³⁹⁰ Ampzing S. Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland. Haarlem: d. Adriaen Roonman, 1628. P. 372. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/ampz001besc01_01/index.php (Дата обращения: 19.10.24).

принято, вслед за Н. Вroomом, называть «монохромным банкетом» (Рис. 77, 78)³⁹¹. Определяющей чертой направления была особенная тональная гамма, основой которой были серый, коричневый и охристый цвета. Такая гамма, вероятно, была почерпнута художниками у голландских пейзажистов-современников. Приглушенные серебристые блики на отражающих поверхностях создавали ощущение камерности, не лишенной определенной изысканности. Клас и Хеда также отказались от устаревших принципов построения композиции. Ушла искусственная систематичность и строгое следование симметрии, присущие «ранним завтракам». Уже в произведения 1620-х гг. художники привнесли ощущение композиционной небрежности и хаоса, отказавшись от принципа строгого выстраивания элементов (Рис. 79). Харлемские натюрморты мастеров предыдущего поколения часто казались изображенными с высокой точки обзора. Клас и Хеда, напротив, снизили ее настолько, что задний край стола визуальное нередко располагался посередине картины или даже ниже³⁹².

Произведения Класа и Хеды сложно классифицировать как всего лишь «накрытые столы». Исследователи совершенно оправданно видят в них атрибуты направления *vanitas* (Рис. 80). Нарочитая беспорядочность в композиции, опрокинутые бокалы, курительные предметы, музыкальные инструменты, а иногда даже отдельный натюрморт с черепом (Рис. 81) — все это навеивает на смотрящего мысли о скоротечности бытия. Это направление получает свое распространение в городе Лейдене, но, как мы увидим позднее, не приобретает в больших количествах жителями города и активно сбывается в Амстердам. Харлем, как ближайший сосед Амстердама, также принял эту традицию. Художники не гнушались разнообразить свои произведения, избегая ограничений, навязанных направлением.

Некоторое время Клас и Хеда отдавали предпочтение созданию «монохромных банкетов». В середине 1640-х — начале 1650-х гг. мастера снова

³⁹¹ Vroom N. R. A. A Modest Message as intimated by the painters of the “Monochrome Banketje”. 2 vols. Vol. 1. Schiedam: Interbook International B. V., 1980. Pp. 16–21.

³⁹² Slow Food: Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600–1640: exh. cat., ed. by Q. Buvelot. The Hague, Zwolle: Mauritshuis, 2017. P. 107.

поменяли манеру своего творчества. Вероятно, это произошло под влиянием Яна Давидса де Хема или Абрахама ван Бейерена, речь о которых пойдет далее. Натюрморты Класа и Хеды стали «роскошными». Художники начали создавать произведения с усложненной композицией и более броским колоритом (Рис. 82, 83). Такая перемена была обусловлена их желанием следовать новым тенденциям и получать большую прибыль за свои картины. «Роскошные» натюрморты были невероятно популярными среди покупателей Амстердама и Гааги, которые готовы были заплатить за них цену гораздо выше средней. Тем не менее, уже к 1660-м гг. мы наблюдаем значительный упадок в творчестве двух живописцев. В 1661 году Клас умер, а Хеда начал полностью копировать манеру Виллема Калфа (Рис. 84).

На примере творчества вышеупомянутых харлемских художников можно проследить эволюцию отдельных направлений и общих тенденций в жанре натюрморта. Несмотря на то что главным художественным центром Голландской республики считался Амстердам, именно Харлем поднял голландский натюрморт на новую ступень. Уже с конца века в городе царила атмосфера, привлекавшая художников со всех краев страны. В городе появилось направление, «ранние завтраки», ставшее самобытным видом натюрморта. Влияние творчества фламандских художников на его развитие и расцвет если и присутствовало, то в крайне малой степени. Большинство фламандских мастеров направления не выезжали за пределы Южных Нидерландов. Голландские же художники, опираясь на живописный пример своих соотечественников, трансформировали сюжеты и композицию. Произошел переход от крупноформатных симметричных изображений «накрытых столов» к изысканным «монохромным банкетам». В инвентарных записях обнаруживаются не только натюрморты с изображением посуды и яств, но и большое количество цветочных натюрмортов, что объясняется развитой садоводческой культурой в городе. Харлем в первой половине XVII века выступал в качестве кузницы «завтраков» и зеркала всех важнейших периодов эволюции в жанре натюрморта. Мы видим, что публика положительно реагировала на перемены в рамках этих периодов, приветствовала

эксперименты художников и активно приобретала не только «банкетты», но и цветочные натюрморты, *vanitas* и *pronkstilleven*. Харлем по праву может считаться художественным центром развития голландского натюрморта.

3.1.2 Роскошь столиц. Натюрморт в Гааге и Амстердаме

Английский посол сэр Уильям Темпл в 1673 году писал про голландцев, что «...еще ни одна страна не торговала так много и не потребляла так мало. Они покупают в огромных количествах, но только чтобы снова продать <...> они поставляют невероятную роскошь, которая им самим не интересна, и торгуют удовольствиями, которые сами не вкушают»³⁹³. Голландская республика XVII века была центром сосредоточения всех видов богатств — экономических, эстетических и культурных. Хотя экономика и пострадала после завершения перемирия и возобновления войны в 1621 году, голландцы продолжали добиваться экономических успехов в торговле до середины века. Из-за отсутствия в республике единого правителя (землями формально управляли наместники-стадхаудеры), страна тяготела к системе правления олигархия, в которой реальная сила удерживалась в руках обеспеченных торговцев. Капиталы пополнялись, как и возможности для инвестиций, торговли, производства. Прибавлялось количество предметов роскоши, в число которых входили картины³⁹⁴.

Самыми богатыми городами Республики Соединенных провинций в первой половине XVII века были Амстердам и Гаага. Официально, столицы в стране не было, но, как и сейчас, оба города считались культурными и политическими столицами республики. На момент 1627 года в Гааге проживало 17 семей с состоянием более 200 тыс. гульденов, тогда как в Амстердаме проживало около

³⁹³ Temple S. W. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 119.

³⁹⁴ Результаты исследования по параграфу изложены в статье автора: Анциферова П. К. Роскошь столицы: «Роскошный натюрморт» в Гааге XVII века. Вестник Кемеровского государственного университета культуры. Кемерово, 2024. № 69. С. 240–248.

20 семей с таким же доходом. При этом население Амстердама было в два раза больше³⁹⁵.

Два города — Гаага и Амстердам — соперничали за право называться главным городом страны. Амстердам, «чей блеск неоспорим досель», как написал в 1620 году поэт Йост ван ден Вондел (1587–1679)³⁹⁶, в начале века (в особенности во время Двенадцатилетнего перемирия) являлся экономическим центром республики и одним из самых важных портов в Европе. В город съезжались люди со всех уголков мира. Основанная в результате слияния уже существующих торговых компаний из шести городов Ост-Индская компания закрепила за собой монополию на торговлю между восточным побережьем Африки и западным берегом Южной Америки. Компания также обладала дипломатическими и военными полномочиями. Любой житель Республики Соединенных провинций мог владеть акциями ОИК, первых публично выставленных на продажу акций в мире. В реальности контроль находился в руках всего лишь нескольких крупных акционеров³⁹⁷. Наряду с возможностью получить самые благоприятные процентные ставки, вероятность обзавестись последней информацией о делах торговых сделало такой порт, как Амстердам, наиболее многообещающим местом ведения бизнеса для любого нидерландского и европейского торговца. На протяжении всего XVII века Амстердам был ведущим центром торговли и банковского дела в Европе.

Гаага, как и Амстердам, был городом социальных и культурных контрастов. В нем уживались бедные и невероятно богатые, ремесленники и королевская семья. Не в Амстердаме, а именно в Гааге заседали Штаты Голландии, высший орган провинции, и Генеральные штаты, высший орган страны. Местом заседания Штатов Голландии Гаагу избрали потому, что в ней не было городских стен,

³⁹⁵ Glans, glorie en misère. De Gouden Eeuw in Den Haag: tentoonstellingsboekje [Буклет выставки]. Den Haag: Haags Historisch Museum, 2019. P. 9.

³⁹⁶ Вондел Й. ван ден. Трагедии / Пер. с голл. Е. Витковский. Москва: Наука, 1988. Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/WONDEL_J/vondel1_4.txt (Дата обращения 25.07.24).

³⁹⁷ Brenner C., Tummers J.C. Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeen Century. Washington D.C.: National Gallery of Art, 2007. P. 20.

соответственно, Гаага не считалась городом и не имела права голоса³⁹⁸. Уже в середине века в окраинах ее был построен знаменитый Хейс-тен-Бос, «домик в лесу» для династии Оранских. Значительно расширенный с 1645 года, королевский дворец Нордейнде превращал Гаагу в официальный политический центр республики. В то время как Амстердам был местом слияния множества национальных культур и традиций из-за притока иностранцев, портом, ежедневно принимающим и отправляющим всевозможные товары, Гаага была придворным городом. По ее улицам разъезжали важные и известные люди, в воздухе витал истинный дух величаво гордой политической столицы. У двух городов были свои определяющие роли. Гаага не имела такого экономического значения, как центр морской торговли и банковского дела Амстердам. В первом городе решались политические вопросы, среди населения было больше аристократов и чиновников из правительства. Амстердам же был истинным космополитическим центром, привлекавшим купцов и иммигрантов из разных стран. Гаага тщательно ткала образ изысканного благородства, тогда как Амстердам сплетал множество культурных и экономических нитей, отстранившись от возвышенности политической столицы.

Несмотря на то что оба города с разным количеством и составом населения, с разной культурой были центрами притяжения богатства, сами покупатели и держатели богатств друг от друга отличались. Главными богачами Гааги были не торговцы, как в Амстердаме, а стадхаудеры, госслужащие. В Амстердаме богатство было индикатором личного успеха и вплетало разбогатевшего в разветвленную социальную сеть, благоволившую владельцам капитала. В Гааге же наличие высокопоставленного статуса уже означало наличие денег. Отношения к деньгам и к покупаемому у жителей городов также отличались. Буквально разными были ценители искусства. Среди известных покупателей на амстердамских аукционах и сотни других, проживающих в Гааге, мы никогда не найдем совпадения. Жители Амстердама не покупали «гаагское» искусство, а

³⁹⁸ Тилкес О. Истории страны Рембрандта. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 67–68.

живопись в Амстердаме не была интересна жителям Гааги³⁹⁹. Зажиточные амстердамцы предпочитали покупать у именитых арт-дилеров историческую живопись и пейзаж⁴⁰⁰. Натюрмортов они приобретали меньше, отдавая предпочтение направлениям *vanitas* и «завтраки» (Табл. 4).

Финансовое благополучие жителей Амстердама и Гааги способствовало их неизменному интересу к материальным благам, к роскошным дарам и дорогим товарам. Для богатых обитателей обоих городов деньги являлись средством, дававшим возможность реализовать свои эстетические потребности. Вероятно, разницу в их художественных предпочтениях можно объяснить тем, что состоятельные жители Амстердама и Гааги воспринимали «роскошь» по-разному. Американский историк Я. де Врис выделял два вида «роскоши» — «новую» и «старую». Тому, что он называл «новой роскошью», не было места в докапиталистической экономике. Она была порождена не двором или аристократией, а городским обществом. Тем временем «старая роскошь» стремилась к королевскому величию или изысканности. «Новая роскошь» — это показатель комфорта и удовольствия, и успех ее зависел от способности эту роскошь приумножить и распространить⁴⁰¹. Пожалуй, к «новой роскоши» стремимся и мы сегодня, выбирая популярное и тиражированное, редко отдавая предпочтение уникальным предметам по высокой цене. Где «старая роскошь» служила в первую очередь маркером для различения статуса и класса, «новая роскошь» — для передачи культурного значения⁴⁰². Вероятно, жители Гааги искали предметы искусства, отражавшие именно «старую роскошь», а жители Амстердама, идя в ногу с прогрессом, открыли свои двери «новой».

Две характерные черты роскоши выделил и Кр. Берри — утонченность и удовольствие. Обе характеристики призваны вызывать чувство удовлетворения у

³⁹⁹ Montias J. M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 29.

⁴⁰⁰ Jager A. *The Mass Market for History Paintings in Seventeenth-Century Amsterdam. Production, Distribution, and Consumption*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 15.

⁴⁰¹ Vries J. de. *Luxury and Calvinism / Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic* // *The Journal of the Walters Art Gallery*. 1999. Vol. 57. P. 74.

⁴⁰² Ibid.

потребителя/смотрящего. Утонченность — это естественное качество предмета, которое можно усилить искусственным путем. Например, натюрморт можно считать изысканной работой по причине использования художником дорогих красок, известного исполнителя и т. д. Второй характеристикой роскоши Берри называл удовольствие⁴⁰³. Роскошный предмет всегда должен был доставлять удовольствие, радовать глаз обладателя. Тщательно продуманный натурализм, естественность или так называемый «кажущийся реализм» натюрмортов и всего голландского изобразительного искусства, о котором говорила Св. Алперс⁴⁰⁴, вызывает чувство особенного удовольствия непременно с положительным оттенком.

Утонченной роскоши, доставлявшей удовольствие, и искали жители Гааги и Амстердама. Удовлетворить в ней потребность они могли путем приобретения картин особого направления натюрморта под названием *pronkstilleven*. Слово «pronk» означает «хвастаться», само же название можно перевести как «роскошный» или пышный натюрморт. В инвентарных записях подобное определение отсутствует. Те работы, которые исследователи относят к направлению *pronkstilleven*, не всегда можно назвать подходящими под определение. С. Сегал даже считал верным пересмотреть термин и поменять его на «*sumptuous still-life*» или «великолепный» натюрморт⁴⁰⁵. С. Шама называл такие произведения «*banketjestukken*»⁴⁰⁶. Тем не менее, несмотря на некоторый сумбур в точности определения, сформировавшийся круг художников направления *pronkstilleven* оспаривать нет смысла.

«Роскошные» натюрморты — изображения стола с яствами и посудой, подобные харлемским «завтракам». В отличие от «завтраков», которым была присуща лаконичность композиции и сдержанность колористического решения,

⁴⁰³ Berry C. J. *Idea of Luxury: A Conceptual and Historical Investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Pp. 12–13.

⁴⁰⁴ Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. xxvii.

⁴⁰⁵ См.: Segal S. *A Prosperous Past – The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700*. The Hague: SDU Publishers, 1988.

⁴⁰⁶ Schama S. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Vintage Books, 1987. P. 160.

pronkstilleven отражали всю полноту барочной драматургии. На «завтраках» изображались обыденные для ремесленников и бюргеров предметы и виды пищи. «Роскошные» же натюрморты являли собой визуальную репрезентацию всевозможного материального изобилия. Начищенные до блеска сосуды для распития вина, дорогие блюда, экзотические продукты выступали актерами в театрализованной барочной постановке. Направление *pronkstilleven* было логичным продолжением «завтраков», прославлявших истинную повседневность, обыденную жизнь человека. Изощренно сотканный миф *pronkstilleven* имел под собой множество оснований — образы, использованные в «роскошных» натюрмортах, были парадоксально узнаваемыми для зрителя. Эта узнаваемость не означала доступность, но именно она стала одной из главных причин распространения подобных натюрмортов.

«Роскошный» натюрморт был фантазийной иконой изобилия, а не изображением привычной повседневности. Неверным будет утверждение, что *pronkstilleven* являет собой гиперболизированный реализм. Напротив, это самый настоящий реализм, лишь облаченный мастером натюрморта в «одежды», подчеркивающие его достоинства. Изображенные на подобных «роскошных» изображениях предметы абсолютно реальны, они есть и были в жизни голландца. Заполучить их все, бесспорно, мог не каждый житель республики. Смотрящий понимал, что перед ним сказочное воплощение богатого стола, на который, как из рога изобилия, сыпятся яства и богатства. «...Зрители, которые могли себе позволить приобрести *pronkstilleven* или взглянуть на него, хорошо знали, что изображение было фантазийным, выдуманным, но тем не менее наслаждались тем, что могли направить свой пристальный взгляд знатока на изображенные кондитерские изделия, роскошных фактуры и отражения...»⁴⁰⁷. «Роскошный» натюрморт — приятная выдумка, сотканная из элементов реальности. На титул изображений реальности могли с гораздо большим успехом претендовать «ранние завтраки». Однако их естественная трансформация под влиянием творчества

⁴⁰⁷ Цит. по: Tokumitsu M. The Currencies of Naturalism in Dutch Pronk Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence // RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review. 2016. Vol. 41. No. 2. P. 32.

Питера Класа и Виллема Клас Хеды в «монохромные банкетты», которые оставались востребованными среди публики до середины XVII века, говорит о том, что покупатель чаще обращал внимание на искусность написанной картины и ее общую атмосферу, нежели на конкретный набор изображенных предметов.

В каком-то смысле жителям Гааги и Амстердама была необходима эта фантазия (Н. Брайсон называл эти изображения «сном о богатстве» (англ. *dream of wealth*))⁴⁰⁸, которая изображалась на «роскошных» натюрмортах. Выдуманный живописный мир прекрасно удовлетворял потребности столь по-разному богатых жителей двух городов. Помимо того, что такие натюрморты были по-настоящему изысканными и великолепными в своем исполнении, они отличались особой декоративной пышностью. В Гааге «роскошный» натюрморт был синонимичен высокому статусу. Владелец подобной картины в Гааге вполне мог приобрести саму картину и все на ней изображенное. Виртуозно скомпонованные предметы поражали своей нарядностью и торжественностью, а традиционно большой формат картин также навевал мысли о масштабе личности их приобретающей. Исполненные со всем мастерством и вниманием к деталям, подобные произведения говорили и о таланте их создателей. Обладатели натюрморта знали, что они вложили свои средства в ремесло, стоящее своих денег. Св. Алперс считала, что в основе желания голландских художников углубиться в детализированную, микроскопическую вселенную вещей лежал так называемый «картографический импульс»⁴⁰⁹. Именно он заставлял мастера «исследовать», словно неизведанные земли, сущность вещи. Искусный живописец, соответственно, смотрел в вещный мир глубже и видел в нем больше, что говорило заказчику о его бесспорном таланте.

В Амстердаме приобретение «роскошного» натюрморта было не столько способом показать наличие своего капитала, сколько желанием совершить выгодную инвестицию. Цена картин в Северных Нидерландах XVII века зависела

⁴⁰⁸ Bryson N. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. Cambridge: Reaktion Books, 1990. P. 130.

⁴⁰⁹ Мир образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры: [уч. пособие] / Европейский ун-т в Санкт-Петербурге; ред.-сост. Н. Мазур. Санкт-Петербург — Москва: Новое издательство, 2018. С. 170.

от величины произведения, от виртуозности исполнения, от известности самого художника. Главные представители этого направления были действительно состоявшимися мастерами — Ян Давидс де Хем, Абрахам ван Бейерен, Виллем Калф. Ценность их картин была и оставалась поистине высокой на протяжении всей их карьеры.

Амстердамские покупатели охотно приняли новое направление в жанре голландского изобразительного искусства. Восхищались им и приезжие. В Амстердаме предметы искусства нередко покупали представители других национальностей, люди из зарубежных стран, даже с других континентов, останавливавшиеся в главном порту республики. «Роскошный» натюрморт, продаваемый в Амстердаме, был «рекламным» объявлением значительных успехов страны на всех ее поприщах, — художественных, экономических и политических. Заинтересованный путешественник и любой неосведомленный покупатель попадал в ловушку этих роскошеств, которые не могли не восхищать своих зрителей.

Вернемся к самому натюрморту *pronkstilleven*. Некоторые художественные элементы и общий характер построения композиции этого направления заставляет думать, что в нем содержится назидательный мотив и морализаторский импульс. В своих стихах Ян Янсон Стартер писал: «Горькой заплатите, люди, ценой / За предпочтенье блаженства земного! <...> И не рад, кто богат / В золотом жилище / Искони числя дни, / Как монетки — нищий. Новое время больно слепотой, / Высшим кумиром поставя богатство...»⁴¹⁰. В некоторых «роскошных» натюрмортах можно считать предостережения о том, что все накопленные богатства не вечны, а наслаждаться ими грешно. На одной из картин Яна Давидса де Хема замечен изображенный клочок бумаги с фразой «Как не крутись и не пищи, хоть беден ты или богат, умен, иль глуп, знай, что живет, то умирает»⁴¹¹. Человек всегда должен был помнить о бренности бытия. Тема смерти, недолговечности всего сущего, увядании всякой живой материи и

⁴¹⁰ Европейская поэзия XVII века. Москва: Художественная литература, 1977. С. 518.

⁴¹¹ Segal S. A Prosperous Past — The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700. The Hague: SDU Publishers, 1988. P. 157.

краткодневности всех естественных явлений, а тем более материальных предметов нашла особый отклик в обществе в начале XVII века. Опасна была и гордыня — кичащийся своим богатством торговец или придворный не понимали сути мира, ведь в конце их жизни накопленные ими капиталы потеряют значимость.

Однако «роскошный» натюрморт создавался художником не только лишь затем, чтобы предостерегать его о бренности мирских богатств. Поучающий и нравственный мотив присутствовал в картинах этого типа, но не являлся основополагающим. Он уступал место декоративной функции произведения, которая преобладала над назидательной. Даже если формально «сюжет» повествовал о тщетности удовольствий, главной задачей художника, так или иначе, было воспевание этого изобилия. Двойственность этого направления проявлялась в том, что изображенные богатства хоть и выставлялись напоказ, все же не являлись личным достижением и приобретением покупателя. Подобные натюрморты возникли под влиянием общих социальных настроений, которые колебались между стремлением сохранять умеренность в потреблении (как в еде, так и в денежных тратах) и страстным желанием расточительно тратить заработанные в результате удачной работы или торговли средства.

Считается, что первые произведения в этом направлении возникли в Антверпене, в Испанских Нидерландах. Главным мастером *pronkstilleven* был Ян Давидс де Хем (1606–1683/84), родившийся в Утрехте, но долгое время живший в Антверпене⁴¹². Корнями «роскошный» натюрморт уходил в Южные Нидерланды, отсылая нас к именам Франса Снейдерса и Адриана ван Утрехта. Развитие этого направления во Фландрии вполне соотносилось с его мотивами. Декоративная функция всегда выступала на первый план — бóльшее внимание уделялось количеству деталей и элементов, цветовой композиции. Южным натюрмортам всегда приписывалась «экстремальная декоративность» и «крайность во всем»⁴¹³.

⁴¹² Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 105.

⁴¹³ См. также более ранние работы Сегала: Segal S. A Fruitful Past — A Survey of Dutch and Flemish Fruit Still Lifes From Brueghel Till Van Gogh. Amsterdam: Gallery P. de Boer, 1983. 148 p.

С таким же успехом по мотиву и исполнению можно считать «завтраки» истинно голландским типом натюрморта, а *pronkstilleven* — истинно фламандским.

В Гааге и Амстердаме в этом направлении работали два художника, творчество которых мы можем рассмотреть, — Виллем Калф (1619–1693) и Абрахам ван Бейерен (1620–1690). Виллем Калф родился в Роттердаме в 1619 году, жил в Гааге в 1638 и с 1657 года до самой смерти жил в Амстердаме⁴¹⁴. Абрахам ван Бейерен родился в Гааге, какое-то время жил в других городах, после снова в Гааге с 1663 по 1669 год и переехал в Амстердам до 1674 года⁴¹⁵. Оба художника в разное время находились в Гааге, но в одно время в Амстердаме. Причины их переездов неизвестны.

Рассмотрим произведения мастеров, созданные в период жизни в двух городах. Работ Виллема Калфа на момент жизни в Гааге не сохранилось. Первые картины с осторожностью датируются 1640-ми гг. и изображают интерьер кухни. Однако, уже начиная с 1651 года, в творчестве мастера мы видим обилие «роскошных» натюрмортов, отсылающих нас к раннему творчеству Виллема Класа Хеды (Рис. 85). Художником, который больше всего повлиял на развитие живописного языка Калфа, считается не Хеда, а Симон Луттихейс (1610–1667). Луттихейс (Рис. 86) вдохновил Калфа на создание его узнаваемой манеры, которую Б. Р. Виппер называл «аристократичной»⁴¹⁶. Художники работали вместе и, вероятно, Виллем Калф даже закончил одну из картин Луттихейса после смерти последнего⁴¹⁷. Камерные, однотонные работы (Рис. 87) поразительно искусны в своем исполнении. Для натюрмортов амстердамского периода в творчестве Калфа не характерно изобилие элементов, они не крупноформатные. Размер редко достигал 80 сантиметров. Художник не перенасыщал элементами свою композицию, уверенно расставляя филигранно исполненные визуальные акценты.

Segal S. A Prosperous Past – The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600-1700. The Hague: SDU Publishers, 1988. 272 p.

⁴¹⁴ По: RKD [Электронный ресурс] <https://rkd.nl/artists/43285> (Дата обращения: 01.02.23).

⁴¹⁵ По: RKD [Электронный ресурс] <https://rkd.nl/artists/7990> (Дата обращения: 01.02.23).

⁴¹⁶ Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. Москва: Искусство, 1962. С. 329.

⁴¹⁷ Ebert B. Simon und Isaac Luttichuys: Monographie mit kritischem Werkverzeichnis. Berlin: Deutscher Kunstverlag (DKV), 2009. 792 p.

Калф включал в композицию наутилус (Рис. 88), лимон с надрезанной закручивающейся кожурой, фарфоровое блюдо. Все эти предметы были поистине роскошными: бокал из венецианского стекла и турецкие ковры, а также богато украшенные наутилусы не мог себе позволить представитель среднего класса из Амстердама. Калф умело играл со светотенью, создавая визуальное ощущение глубины и обращая внимание зрителя на тщательную выделку изображенных предметов. Каждый из предметов представлен в мельчайших деталях, будь то узор на китайском фарфоровом блюде или апельсин. Особенно заметным это становится на контрастном темном фоне. Цветовая палитра, которую использовал художник, создает атмосферу некоего таинства, происходящего между картиной и смотрящим. Приглушенные тона навевают на мысли о едва освещенном алтаре. Инициировался тонкий диалог между человеком и изображением.

Совсем иным было творчество Абрахама ван Бейерена. До переезда в Гаагу в 1663–1669 гг. ван Бейерен создавал в основном некое подобие рыбных натюрмортов, которые датируются 1640-ми — началом 1650-х гг. (Рис. 89, 90). Сложно назвать эти картины «роскошным» натюрмортом. Изредка он включал в композицию артишоки или другие экзотические предметы, но это не является достаточным основанием для того, чтобы отнести эти работы к направлению *pronkstilleven*. Начиная с 1650-х гг. (датировка крайне условна, так как многие картины не датированы), мастер резко поменял свой репертуар. Перед нами большие по формату изображения роскошно убранных столов, на которых царит организованный хаос (Рис. 91) и всецело властвуют вещи. В композиции намеренно создано ощущение хаоса, оно не сбалансированное. Мастер изображал некоторые предметы опрокинутыми, излюбленный голландскими натюрмортистами прием, превращавший изображение в некое подобие театрального действия (Рис. 92). Несмотря на то что ван Бейерен часто изображал те же элементы, что и Виллем Калф, в произведениях первого нет характерной для картин Калфа (и как следствие Питера Класа и Виллема Хеды) утонченной камерности и гармоничной сбалансированности. Вероятно, ван Бейерен был знаком с произведениями харлемских художников и позаимствовал у них

композиционный репертуар⁴¹⁸. Театральная, барочная пышность натюрмортов ван Бейерена поражает своим размахом. Бóльшим размахом отличались разве что фламандские натюрморты Яна Давидса де Хема и Адриана ван Утрехта.

Не менее разнообразным было и «гаагское» искусство натюрморта. Традиционно этот город связывают с развитием направления рыбного натюрморта. Причины его появления в этом городе не до конца понятны, за исключением очевидного соседства города с водой. Важно, что в Гааге интерес к жителям моря был коммерческим. В конце XVII века Адриан Коэнен (1514–1587), продавец в Схевенингене и Гааге, взглянул на свое ремесло с естественнонаучной точки зрения и создал «Книгу рыб и китов» (нид. *Visboeck and Walvisboeck*), богато иллюстрированные рукописные альбомы 1570-х и 1580-х гг. с изображением морских обитателей⁴¹⁹. Появление этой книги стало отправной точкой глобального интереса к рыбному промыслу. Рыба в умах богатых граждан больше не отождествлялась с едой бедных людей. Как результат, возникли крайне востребованные рыбные натюрморты. В этом направлении работало несколько крупных мастеров — в первой половине века XVII Питер де Пюттер (писал натюрморты с пресноводной рыбой) и чуть позже уже знакомый нам Абрахам ван Бейерен (писал натюрморты с морской рыбой)⁴²⁰. В начале 1630-х гг. в Гааге де Пюттер писал простые по композиции произведения, рыбы рядом с рыболовными снастями, кипы рыбных туш на полу сарая (Рис. 93, 94). Нередко изображенные морские жители смотрели зрителю прямо в глаза, ломая четвертую стену⁴²¹. Мы знаем, что творчество де Пюттера не пользовалось большой популярностью среди богатой гаагской публики, но его картины охотно покупали представители

⁴¹⁸ Liedtke W. A Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art, Vol 1. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007. Pp. 31–32.

⁴¹⁹ Egmond F. On Northern Shores: Sixteenth-Century Observations of Fish and Seabirds (North Sea and North Atlantic) // *Naturalists in the Field. Collecting, Recording, and Preserving the Natural World in the Fifteenth to the Twenty-first Century*, ed. by A. MacGregor. Leiden — Boston: Brill, 2018. Pp. 129–148.

⁴²⁰ *Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700* / Ed. by Helmus L.M.; Auth. De Jongh, E. ... [et al]. Utrecht: Centraal Museum, 2004. Pp. 37–40, 70.

⁴²¹ Ibid. P. 38.

среднего класса. Иногда среди этих владельцев мы находим и кредиторов, с которыми де Пюттер расплачивался своими произведениями⁴²².

Совершенно по-другому, конечно, воспринимались обеспеченными покупателями Гааги рыбные натюрморты Абрахама ван Бейерена. Ван Бейерен изображал нагромождения рыбных туш, целых и разделанных, и другие дары моря (Рис. 95). Влажные после воды скаты, омары, моллюски и крабы — все изобилие моря в хаотичной динамике переплеталось на работах мастера. Сбалансированная композиция и трепетное отношение мастера к изображенному не позволяет назвать эти работы поистине «роскошными» (Рис. 96). Они апеллировали к более широкому спектру покупателей. Ван Бейерен не ограничивал себя в сюжете и, конечно, создавал уже описанные *pronkstilleven*, нередко изображая морских существ. Мы находим, например, изображение лобстера, крайне дорогого морского продукта, и краба (Рис. 97). Окутанные пластично трактованной молочной тканью, выгодно оттеняющей все изображенные дары республики (Рис. 98), эти великолепные показатели достатка не могли не стать предметом интереса богатых жителей Гааги, а искусный автопортрет художника на отполированном кувшине в очередной раз напоминал зрителю, что перед ним работа поистине талантливого творца.

В Амстердаме рыбные натюрморты востребованы не были, в особенности «роскошные». Публику привлекали «ранние завтраки» с изображением селедки (около 11 упоминаний), но приобретались и более дорогие картины с изображением рыбы, в частности лобстера (28 упоминаний) и краба (8 упоминаний в инвентарях)⁴²³. Уже в 1620–1629 гг. в столичных описях значится несколько рыбных натюрмортов. Одним из самых ранних примеров является «завтрак с соленой сельдью» 1627 года, найденный в инвентаре Луиса Рокура, а также другие «завтраки» в инвентарях жителей Амстердама (один из натюрмортов был с лобстером, а не сельдью). Также инвентарных записях города

⁴²² Fish: Still Lives by Dutch and Flemish Masters 1550–1700 / Ed. by Helmus L. M.; Auth. De Jongh, E. ... [et al]. Utrecht: Centraal Museum, 2004. P. 39.

⁴²³ Rijks M. A Taste for Fish: Paintings of Aquatic Animals in the Low Countries (1560–1729) // Ichthyology in Context (1500–1880), ed. by F. Egmond, P. J. Smith. Leiden: Brill, 2023. P. 279.

есть натюрморты некого Юриана Флегеля, который, возможно, был Георгом Флегелем (ок. 1566–1630), одним из первых немецких мастеров натюрморта. Среди упомянутых в инвентаре работ Флегеля есть и натюрморт, записанный как «ночная сцена с лобстером и свечой работы Юриана Флегеля», стоимостью 30 гульденов, вероятно, жанровое изображение или сцена с ловлей рыбы. В другом инвентаре есть запись «соленая сельдь» кисти неизвестного Флегеля стоимостью 10 гульденов⁴²⁴. Селедка была действительно популярным продуктом во всей стране, а в Амстердаме и подавно. С. Шама писал, что она воспринималась как «патриотическая рыба, основа национального благосостояния»⁴²⁵. О сельди писали стихи — известна стихотворная хвалебная речь Вестербена «Похвала маринованной селедке». В детских учебниках, таких как патриотическая азбука Свилденса XVIII века, образ сельди преподносился маленьким мальчикам как пример того, что великие дела (и большие прибыли) вырастают из скромного начинания⁴²⁶. Совершенно не удивительно, что в Амстердаме такой популярностью пользовалось изображение национальной рыбы, ловля, продажа и потребление которой помогли новой стране экономически и политически окрепнуть.

В Амстердаме в XVII веке работали только трое мастеров рыбного натюрморта — Элиас Вонк (1605–1652) и его сын Ян Вонк (1623–1677), Валлерант Вайянт (1623–1677), Джакомо (Якобус) Викторс (1640–1705)⁴²⁷. Почти все художники изображали сельдь и другую распространенную в стране недорогую рыбу (Рис. 99, 100). Здесь снова дают о себе знать предпочтения амстердамских покупателей. Они не желали видеть навязчивой роскоши, большинство предпочитало лицеизреть более скромные напоминания о богатстве своей страны. Соответственно, амстердамские мастера и создавали подобные

⁴²⁴ Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700 / Ed. by Helmus L.M.; Auth. De Jongh, E. ... [et al]. Utrecht: Centraal Museum, 2004. P. 281.

⁴²⁵ Schama S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York: Vintage Books, 1987. P. 162.

⁴²⁶ Ibid. P. 163.

⁴²⁷ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. Pp. 200, 207, 210, 219.

произведения. «Роскошных» рыбных натюрмортов было немного, часто с изображением лобстера или краба. Также известно, что Абрахам ван Бейерен жил в Амстердаме с 1669 по 1674 год, но сохранившихся датированных произведений этого периода нет.

Творчество двух художников, ван Бейерена и Калфа, работавших в Амстердаме и Гааге, а также творчество мастеров рыбного натюрморта иллюстрирует запросы покупателей в этих городах. В стране с резко возросшим уровнем экономического благополучия деньги стали предметом гордости, выражением не только собственного успеха, но и расцвета всей республики. Любовь к деньгам открыто порицалась, алчность и сребролюбие не приветствовались, но богатства были неотъемлемой частью культуры. Как ответ на эти настроения в середине XVII века в республике появился тип натюрморта *pronkstilleven*, пришедший из Южных Нидерландов. Это направление напоминало зрителям о накопленных средствах, об успехах страны, об эпохе финансового благосостояния и экономического расцвета. Обладатель подобного натюрморта не просто хвалился своим богатством, он показывал свой вкус к искусно выполненным живописным произведениям. Он также демонстрировал, что помнит о назидательном послы, умело скрытом художником в деталях произведения. Будь предупрежден — все не вечно, а богатство, как и сама жизнь, мимолетно.

Рыбный натюрморт возник как выражение национальной гордости за мореплавательные успехи страны с развитой рыболовной промышленностью. Море и рыба имели огромное значение для всей нации, они кормили голландцев в буквальном смысле. И здесь, однако, мы видим, как по-разному зрители и художники понимали, каким образом стоило эту национальную гордость выражать.

В Амстердаме, городе торговли и банков, космополитичном центре республики, было гораздо больше представителей среднего класса, чем в Гааге. Следовательно, и эстетические нужды у покупателей натюрмортов были другие. Камерные, небольшие по размеру произведения, поражающие не столько

роскошью изображенных предметов, сколько мастерством художника их изображавших, полностью отвечали запросам богатых амстердамских торговцев и представителей среднего класса. Бесспорно, люди с меньшим достатком предпочитали простые натюрморты с несложной композицией и знакомыми каждому дому предметами — «ранние завтраки» или рыбные натюрморты с изображением сельди. Купцы же, успешные предприниматели и путешественники, вполне могли купить натюрморт роскошнее, с изображением наутилуса виртуозной выделки или персидского ковра, привезенного из далеких мест. Амстердамские натюрморты Калфа и Луттихейса не имели столичного «штатского» размаха. Художники отказались от излишней декоративности. В их картинах сохранялась иллюзия изображения повседневности за счет использования темных тонов и создания эффекта зауженного пространства. О роскоши напоминала лишь филигранно переданная фактура каждого изображенного предмета.

В Гааге, городе Генеральных штатов и одним из главных политических центров Европы, царила иная культура. Город не был так сильно урбанизирован, как Амстердам. Несмотря на то что население Гааги было почти в 7 раз меньше, чем население Амстердама, в нем не было недостатка богатых жителей. Монархическое благосостояние здесь сочеталось с невероятной бедностью, а королевский размах простирался на многие километры вокруг. Жители Гааги каждый день сталкивались с проявлениями двойственной натуры города. С одной стороны, в нем принимались почти все политические решения, процветала дипломатия, подписывались мирные договоры, а с другой, в Гааге не успевали справляться с возникающими проблемами, связанными с резкой классовой разницей (особенно заметной при сравнении с другими городами республики). Абрахам ван Бейерен в своих «роскошных» натюрмортах также транслирует эту двойственность, изображая изумительный шик и пышное величие нагроможденных на столе предметов, которые хаосом своего расположения напоминали о скоротечности бытия. Эти произведения отличались удивительной декоративной театральностью и многоголосой какофонией предметов. В рыбных

натюрмортах автор был скромн, но изображаемые им элементы неизменно — краб или лобстер — пробуждали в смотрящем мысли о собственном достатке, то есть о возможности приобрести не только изображенное на картине, но и саму картину.

В молодой республике было возможно все. Художники, которые обладали способностью исполнить столь искусные картины, могли появиться только в Голландии. Стране, подсказывавшей живописцам сюжеты. Стране, отмеченной двойственностью во всем. Творчество Виллема Калфа в период жизни в Амстердаме и творчество ван Бейерена во время жизни в Гааге, а также композиционная и колористическая специфика исполненных в городах рыбных натюрмортов доказывают, как сильно разнились запросы к роскоши и благосостоянию у жителей двух разных городов. Их отношение к деньгам, к своему богатству, статусу и благополучию своей страны было поистине многоуровневым. Таким же было и искусство натюрморта в Северных Нидерландах в XVII веке.

3.1.3 Лейден и «ученый» натюрморт: культ науки

В Республике Соединенных провинций уже в самом начале XVII века развивались естественные науки, и витала аура интереса к научным изысканиям. Редкие и неизвестные доселе явления и художественные направления стали предметами изучения, так как несли в себе часть общего смысла, законам которого следовал мир. Для его глубокого понимания уже нельзя было использовать былые замкнутые конъюнктуры. Так, в привычный мир ворвалась наука, а изучение ее стало более доступным. Наука, подобно искусству, перестала быть зависимой от религиозных практик и стала светской деятельностью⁴²⁸. Т. Ю. Юренева в исследовании о западноевропейских кабинетах пишет, что «...образ «ученого» той поры создавался не исключительно университетскими

⁴²⁸ Larsen E. Calvinistic Economy and the 17th Century Dutch Art // University of Kansas Humanistic Studies. 1979. No. 51. P. 66.

профессорами и для них, ведь исследование мира природы стало профессией для врачей и аптекарей, «ученый досуг» вошел в моду <...>, а участие в научных обществах было доступно многочисленным дилетантам и «любопытствующим»⁴²⁹.

Республика Соединенных провинций добилась успехов не только на поле экономической деятельности, успех сопутствовал ей и в научных открытиях. В стране появились большие ученые, такие как натуралист Антони ван Левенгук (1632–1723), химик Герман Бургаве (1668–1738), физик и механик Христиан Хюйгенс (1629–1695) и другие пассионарии в разных дисциплинах. В 1608 году Иоганн Липперсгей изобрел один из первых телескопов, а в 1670-х гг. Антони ван Левенгук создал микроскоп и начал изучение простейших организмов⁴³⁰. В 1635 году картограф Виллем Блау с сыном опубликовал свой первый атлас, имевший четыре версии, каждая из которых содержала не менее 200 карт⁴³¹. На рубеже веков успешно развивалась практика открытия университетов (в 1575 году открывается Лейденский университет, в 1585 году во Франекере, Фрисландия, в Гронингене в 1614 году, в Утрехте в 1636 году⁴³²), которые становились центрами научной деятельности. В стране в этот период функционировало множество типографий: в 1617 году даже был напечатан запрещенный в Ватикане труд Коперника «О вращении небесных сфер», позднее нашедший отражение в голландских атласах⁴³³. Развивалась и философия, уже писал свои сочинения Бенедикт Спиноза, в страну был приглашен Рене Декарт, проживший в Голландии около 20 лет.

⁴²⁹ Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественнонаучные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. № 4. 2002. С. 778.

⁴³⁰ Clegg B. Light Years: An Exploration of Mankind's Enduring Fascination with Light. London: Piatkus Hb/Tpb, 2007. P. 57.

⁴³¹ Дмитриева А. А. Иллюзионистические приемы в голландской живописи XVII в. // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 16. С. 130–131.

⁴³² Ruestow E. G. Physics at Seventeenth and Eighteenth-Century Leiden: Philosophy and the New Science in the University: Philosophy and the New Science in the University. The Hague: M. Nijhoff, 1973. P. 3.

⁴³³ Swan Cl. Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629). Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 67.

Значительные достижения в науках на фоне небывалого экономического расцвета выдвинули страну в ряд передовых государств и способствовали прогрессу не только национальной культуры, но и мировой. Культ обладания вещами и богатством шел в ногу с необыкновенным любопытством, которым сложно было не заразиться. Художники и люди, покупавшие их работы, жили во времени, когда буквально все вызывало интерес, и в стране, где практически все можно было увидеть, обо всем можно было узнать, появился новый вид диалога между потребителем и вещью, потребителем и знанием, потребителем и художником как медиатором новой культуры. Бытовые вещи и природные объекты, переносясь на живописную поверхность, одновременно становились предметом коллекции и диковиной. Это побуждало голландцев к покупке картин.

Одним из главных центров развития науки и интереса к ней в XVII веке был город Лейден. Население города быстро росло — с около 12 тыс. жителей в 1581 году до почти 45 тыс. в 1622 году⁴³⁴. В конце XVI века открыло свои двери поистине новаторское учреждение, первый университет в стране — Лейденский. Ради обучения в университете в город (вспомним курфюрста Бранденбургского) приезжали студенты со всей Европы. Появление университета стало результатом многих общественных изменений, которые чувствовали на себе и другие страны, соседствовавшие с республикой.

Голландская республика, по крайней мере, в начале столетия, двигалась к эгалитарному обществу, в котором предвзятые представления о том, что было уместным или правильным, устаревшим или новаторским, подвергались сомнению, а иногда и вовсе отменялись в сторону⁴³⁵. Быстрорастущий, принимающий большое количество иммигрантов из Южных Нидерландов, Лейден стал пристанищем для наук и людей ими интересующихся. Город бросил вызов старому знанию и культивируемым столетиями практикам. В университете появился первый в Европе анатомический театр, а в 1633 году — первая

⁴³⁴ Dillen G. van. Summiere staat van de in 1622 in de provincie gehouden volkstelling // Economisch-Historisch Jaarboek. 1940. Vol. 21. Pp. 167–189.

⁴³⁵ Berkel K. van. The Dutch Republic. Laboratory of the Scientific Revolution // BMGN — Low Countries Historical Review. 2010. Vol. 125. No. 2–3. P. 105.

обсерватория. Очевидно, что Лейден, который носил черты других городов в республике, например, также стал одним из центров текстильной промышленности наряду с Харлемом, представлялся как город-академия. Он был местом, приютившим авторов больших научных открытий. Лейден во многих отраслях стал первым. Ученые, которые жили или преподавали в городе, подготавливали почву для обновленного взгляда на науку во всем мире. Именно в Лейдене, например, были сделаны одни из первых шагов для развития физики и химии⁴³⁶.

Однако такие чувства разделяли в Лейдене далеко не все — известен конфликт на почве характера занятий в университете между гуманистами и кальвинистами. Изначально предполагалось, что Лейденский университет должен был готовить начитанных будущих проповедников для голландской кальвинистской церкви. Любой гуманистический дискурс считался чуть ли не языческим. Многие, например, поэт и историк Янус Дауса (1545–1604), хотели видеть в университете преподавание совершенно других наук и не ставили во главу всего образования текст Библии⁴³⁷. Здесь мы видим столкновение разительных контрастов, как и во многих других городах и провинциях республики, дуализм реальности и мнений.

В Лейдене в конфликте находились не только научные и потенциально псевдонаучные теории, но и разные религиозные течения (вспомним хотя бы богословский спор между Жаном Кальвином и Якобом Арминием). Все эти противоборства и разногласия хоть и находили разрешение, все же накладывали свой неизменный отпечаток на общее мировоззрение и состояние общества, что бесспорно находило свое отражение и в искусстве.

Считается, что именно в Лейдене появился натюрморт направления *vanitas*. Мастера путем изображения определенных предметов пытались напомнить

⁴³⁶ Ruestow E. Physics at Seventeenth and Eighteenth-Century Leiden: Philosophy and the New Science in the University: Philosophy and the New Science in the University. The Hague: M. Nijhoff, 1973. Pp. 7–10.

⁴³⁷ Подробнее о противостоянии гуманистов и кальвинистов: Kromhout, D. Clashes of Discourses: Humanists and Calvinists in Seventeenth-Century Academic Leiden. PhD diss. Amsterdam: Amsterdam School of Historical Studies, 2016. Pp. 140–141.

смотрящим о преходящем характере всего живого и тщете забот о материальном. Подобным произведениям была свойственна содержащаяся в них неизменная моралистическая интенция, сообщаемая зрителю путем включения в композицию набора элементов. Они были своего рода атрибутами направления⁴³⁸. Например, на *vanitas* часто можно увидеть изображение черепа, часов, догорающей свечи, пузырей, золотых монет, игральных карт, музыкальных инструментов. Во многих натюрмортах *vanitas* использовались образы предметов, относящихся к искусству и науке, богатству и изобилию, земным наслаждениям. Однако их наличие вовсе не было обязательным: направление *vanitas* подразумевало скорее передачу некоего общего смысла, атмосферы, нежели регулярного использования типичных атрибутов. Не обязательно было изображать череп или раскуренную трубку, чтобы напомнить смотрящему о смерти. Гораздо больше ценилась скрытая символика, предполагающая эрудированность зрителя. Идея *vanitas* могла быть также закодирована в самой композиции — к примеру, через изображение хаотичного композиционного беспорядка. Опрокинутый кубок, в случайном порядке разложенные карты или смятые страницы книг, в целом, присутствие гиперболизированного беспорядка напоминали смотрящему о бренности бытия не хуже, чем череп (Рис. 101). Отсутствие строгости в построении композиции было визуальным манифестом.

Натюрморт *vanitas* был тесно связан с книгой, с печатной продукцией. Искать корни названия этого направления стоит в Библии. Книга Екклесиаста, где мы находим фразу *omnia vanitas* («Суета сует, — сказал Екклесиаст, — суета сует, — все суета!»), дала голландцам в годы революции ответ на многие вопросы о бытии. Тема смерти, бренности всего сущего, увядании всякой живой материи и непостоянства всех естественных явлений нашла особый отклик в обществе в начале XVII века. Город первого университета, Лейден, вероятно, как раз и был центром этого морализаторского импульса и распространял идеи подобных

⁴³⁸ Cheney L. The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature, and Music: Comparative and Historical Studies. Lewiston: Mellen Press, 1992. Pp. 124–125.

поучительных наставлений⁴³⁹. Стремление напомнить зрителю о смертности всего сущего родилась далеко не в XVII веке и отнюдь не являлась новой для мастеров *vanitas*. В немецком искусстве еще в начале XVI века появилась традиция создания самодостаточных по композиции произведений с изображений черепа в нише. Наиболее показательным в этом случае творчество кельнского мастера Бартоломеуса Брейна Старшего (1493–1553), обучавшегося у голландца Яна Йоста ван Калькара (1451–1519) вместе с известным нидерландским живописцем Йосом ван Клеве (1485–1540). Художник на обратной стороне парных семейных портретов нередко выписывал композицию с черепом в нише, иногда сопровождая изображение надписями с нравоучительными цитатами. Брейн Старший в прямом и переносном смысле столкнулся на живописном поле идеи о счастье жизни, семейном благополучии и недолговечности всего материального. Художник был воспитан на нидерландском искусстве и часто встречался с голландцами в Кельне. Примечательно, например, что на эрмитажной картине «Череп в нише» надпись под черепом записана на старонидерландском языке (Рис. 102). Отсюда следует, что это могла быть оборотная сторона портрета нидерландца по национальности, приехавшего в Кельн. Изречение гласит: «Нет щита, который заслонил бы от смерти, поэтому живите, пока не умрете». Этим мыслям вторят и идеи Эразма Роттердамского в его труде «О приготовлении к смерти» 1534 года: «...благами мира сего следует пользоваться как бы вскользь и мимоходом, не успокаиваясь в них и не наслаждаясь ими <...> Вся жизнь есть не что иное, как путь к смерти, и путь очень короткий, но смерть есть дверь в жизнь вечную»⁴⁴⁰.

Vanitas как книжное и ученое искусство требовал от смотрящего наличия определенных знаний для считывания многочисленных подтекстов. Смотрящему на картину необходимо было расшифровать послание и считать эстетически-символический код. Между знающим человеком и натюрмортом этого направления возникал некий процесс интеллектуальной игры. Она происходила

⁴³⁹ Грузнова А. А. Тема «ванитас» в натюрмортах с атрибутами войны и власти в харлемской школе в первой половине XVII века / А. А. Грузнова // Артикульт. 2018. № 30 (2). С. 36.

⁴⁴⁰ Роттердамский Э. О приготовлении к смерти / Пер. О. Чертов. Москва, 1996. Режим доступа: <http://olegchertov.narod.ru> (Дата обращения: 13.03.23).

посредством совокупности различных способов: в получении эстетического наслаждения от любования роскошными предметами, в воздействии на душу смотрящего путем архетипов, даже в неизбежно появляющейся у зрителя тоске по утраченному раю. Человек Золотого века постоянно находился в контексте дискурса о смерти, об утраченном, об увядающем, и эта игра ему была необходима. Как писал А. Д. Охочимский, «...может показаться, что этим [включением в натюрморты тем бренности бытия] ставилась под сомнение ценность материального. Но это не так. Образы смерти не обязательно ведут к аскетике и отрицанию жизни. Их язык богаче и многозначнее. Они призывали дорожить полнотой каждого прожитого мгновения, ценить то, что было, и то, что будет»⁴⁴¹. Пережившие войну, революцию, люди эпохи хоть и наслаждались своей свободой, делали они это с особой осторожностью, с оглядкой. Таким образом, философское, религиозное и мистическое начало должно было и могло достучаться до думающих людей того времени, особенно через изображения повседневных предметов.

Вопросы о смерти и о тщете жизни, пожалуй, в то или иное время являются актуальными для человека любого времени. Передать же эти философские проблемы, связанные также с верой, изображением смерти напрямую было нельзя. То был бы слишком прямолинейный путь, который не ответил бы ни на какие возникшие у зрителя вопросы и не создал бы диалога. Натюрморт *vanitas* задумывался как искусство литературное, книжное, цитатное, требующее подготовки и, следовательно, побуждающее к разговору глубокому и вечному.

Литературным натюрморт *vanitas* называют не случайно. Дискурс о символике голландского натюрморта неизменно приводит нас к эмблематическим книгам как к единственным источникам задокументированных «смыслов», заключенных в изображении того или иного предмета. В подобных сборниках поэтически трактовалось обыденное, пояснялись иносказания. Изображения повседневных предметов, сопровождаемых текстами, выступали в качестве

⁴⁴¹ Охочимский А. Д. Протестантская иеротипия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3. С. 23.

поучительных эмблем для читателя и моделей для художников. Многие из таких книг выходили в печать еще в конце XVII века на территории немецких земель. В Северных Нидерландах наиболее примечательны «Эмблемата» итальянца Андреа Альчато, вышедшая в переводе на голландский в Лейдене в 1591 году, «Эмблемата аматориа» Питера Корнелиса Хофта в Амстердаме в 1611 году, «Эмблемы» Ремера Висхера в Амстердаме в 1614 году, «Портреты Морали и Любви» Якоба Катса в Амстердаме в 1627 году, перевод «Иконологии» Чезаре Рипа, вышедший в Амстердаме в 1660 году⁴⁴².

В атмосфере стремительно развивающихся наук, новых открытий и активного книгопечатания, в обществе, стремящемся быть эгалитарным, *vanitas* развился как элитарный тип натюрморта. В каком-то смысле он был почти типичным лейденским направлением, «ученым» искусством, появление которого было закономерным. Лейденские мастера натюрморта создали искусство, понимая или лишь притворяясь понимающим которое зритель уже утверждал свою эрудированность. Как знание латыни отличало образованного человека в то время, так понимание и оценка направления *vanitas* становились показателями некой просвещенности.

Образованный человек всегда был окружен атрибутами *vanitas*. В анатомическом театре лейденского университета также были его элементы — первый профессор анатомии в университете Питер Пау расположил в театре скелеты человека и животных. Конечно, Пау выставлял их в качестве наглядного материала для его лекций, но их можно трактовать и как элементы *vanitas*, напоминающие о смертности всего живого и хрупкости всего сущего⁴⁴³. В каком-то смысле анатомический театр был почти музеем *vanitas*, квинтэссенцией мыслей о смерти и о судьбе человечества. Еще один ученый, врач, профессор Лейденского университета Франциск Сильвий к середине XVII века собрал целую живописную коллекцию, в которой было множество картин с элементами *vanitas*.

⁴⁴² Emblem Project Utrecht [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://emblems.hum.uu.nl> (Дата обращения: 09.12.23).

⁴⁴³ Huisman T. The Finger of God: Anatomical Practice in 17th century Leiden. PhD diss. Leiden: Leiden University, 2008. Pp. 37–38.

Известно, что он оплакивал отсутствие глубоких знаний у своих современников, но утверждал, что успехи могут быть достигнуты, если ученые будут работать вместе, изучая не только окружающий мир, но и себя самих в нем⁴⁴⁴.

На фоне общего интереса к реальности и закономерных вопросов о бытии и появился натюрморт *vanitas*. Сформировалась определенная группа художников, которые на протяжении XVII века создавали подобные произведения в Лейдене. Наблюдается удивительная связь между лейденскими мастерами этого направления. Многие из них работали вместе, были учениками и учителями друг друга. В 1603 году Якоб де Гейн Старший (1565–1629) создал произведение, которое принято считать первым голландским натюрмортом *vanitas* (Рис. 103). Учеником Якоба де Гейна был Давид Байи (1584–1657), портретист и мастер того же типа натюрморта (Рис. 104), считавшийся отечественными исследователями родоначальником *vanitas* в Лейдене⁴⁴⁵. Давид Байи был учителем своих племянников Хармена (1612–1656) и Питера (1615–1656) ван Стенвейк, которые также писали натюрморты *vanitas* (Рис. 105, 106). В разное время в рамках этого направления в Лейдене работали и другие художники — Йоханнес Борман (1620/25 – после 1659), мастер цветочного натюрморта, работал в Лейдене с 1653 по 1658 гг. Фламандский художник Якоб де Клеу (1623–1694) также работал в городе с 1651 по 1665 гг. и в 1694 году. Эдвард Колье (1642–1708) родился в городе Бреда, но работал в Лейдене с 1667 по 1693 гг. без перерыва. Известный мастер Ян Давидс де Хем также жил в Лейдене с 1625 по 1629 гг. Примечательно, что многие из упомянутых художников не специализировались исключительно на направлении *vanitas* и активно практиковались в иных жанрах. В других городах в этом направлении также работали мастера — 19 в Амстердаме, 8 в Харлеме, 6 в Гааге, 5 в Делфте и 5 в Мидделбурге. В Лейдене на протяжении XVII века всего

⁴⁴⁴ Smith P. H. Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden // *Isis*. 1999. Vol. 90. No. 3. Pp. 437–438.

⁴⁴⁵ Кузнецов Ю. И. Западноевропейский натюрморт. Ленинград-Москва: Советский художник, 1966. С. 181.

12 художников создавали натюрморты *vanitas*⁴⁴⁶. Ранее считалось, что такое направление прижилось только в Делфте, Харлеме и Амстердаме⁴⁴⁷.

Лейденские мастера писали действительно много натюрмортов *vanitas*. Нам известно, что де Гейн исполнил всего два, Байи около пяти, де Хем за время нахождения в Лейдене — девять произведений, Хармен Стенвейк — около тридцати, его брат Питер Стенвейк — не менее шести, де Клау — не менее тридцати, а Колье, самый плодовитый мастер, — не менее ста (Табл. 8). Однако абсолютно немислимым предстает факт, что за весь XVII век в инвентарях лейденских покупателей мы находим информацию о всего 31 проданном натюрморте *vanitas*, семь из них были авторства Якоба де Клау и приобретены продавцом книг Яном ван Рейном⁴⁴⁸. Если *vanitas* был настолько популярен, в Лейдене работало так много художников, дух времени подталкивал жителей города к мыслям об «ученом» искусстве, а художников к его созданию, то почему же тогда натюрморт этого направления почти не продавался? Для сравнения можно взглянуть на инвентарные данные о продажах в другом городе — мы знаем, что в Харлеме на протяжении века было продано всего 25 натюрмортов *vanitas*⁴⁴⁹. Неужели спрос на подобные произведения был небольшим не только в Лейдене, но и по всей провинции?

⁴⁴⁶ Все данные взяты из Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. Были выбраны художники XVII века, которые создавали натюрморты *vanitas*, не обязательно специализировались на них. Фламандские художники, которые не приезжали на территорию Южных Нидерландов, в список не включались. См. страницы – Pp. 25, 30, 36, 37, 39, 42, 43, 45–46, 49, 50, 52, 57, 62, 64, 70, 71, 74, 75, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 89, 103, 105, 107, 108, 110, 117, 118, 129, 130, 132, 134, 138, 140, 142, 145, 153, 154, 157, 158, 160, 169, 178, 179, 185, 190, 191, 192, 202, 206, 208, 210, 214, 217, 224.

⁴⁴⁶ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. Vol. 1. Leiden: Brill, 2020. P. 4.

⁴⁴⁷ Кузнецов Ю. И. Западноевропейский натюрморт. Ленинград-Москва: Советский художник, 1966. С. 19–20.

⁴⁴⁸ Fock W. C. Art Ownership in Leiden in the Seventeenth Century // Journal of Historians of Netherlandish Art. 2021. Vol. 13. No. 1. Режим доступа: JHNA, Journal of Historians of Netherlandish Art [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/art-ownership-in-leiden-in-the-seventeenth-century/#citation> (Дата обращения: 05.03.23). Более того, Фок пишет, что от изученных в инвентарях записях о 6,135 картинах, лишь один процент покупаемых картин был в жанре натюрморта.

⁴⁴⁹ Bisboer P. Collections of Paintings in Haarlem 1572–1745. Los-Angeles: Getty Publications, 2001. Pp. 449, 451.

Сообщество лейденских художников всех жанров было малочисленным. К середине XVII века население достигало уже 67 тыс. В этот период в городе работало 55 художников. Для сравнения в Утрехте с населением в 30 тыс. жителей в то же время было 60 художников⁴⁵⁰. Этому можно найти объяснение. Лейденские мастера еще в 1610 году попросили у администрации города открыть гильдию Святого Луки, но получили отказ. Столь малое количество художников, вероятно, также стало причиной того, что они не смогли убедить городской совет в необходимости открытия гильдии. В 1640-х гг. они предприняли новую попытку, заявив, что многие известные художники — Рембрандт был одним из них — покинули город, потому что рынок не был организован должным образом. В 1648 году городской совет, наконец, уступил и издал постановление о продаже картин в Лейдене⁴⁵¹. Местный спрос на изобразительное искусство, очевидно, был таков, что у художников не было проблем с разделением своего внутреннего рынка с мастерами из других городов. Похоже, что сообщество художников Лейдена по размеру и характеру адаптировалось к ситуации, когда гильдия не контролировала рынок. Если бы их просьба была удовлетворена в 1610 году, их число, несомненно, было бы большим⁴⁵².

Снова обратимся к статистике: логично было бы предположить, что если натюрморты *vanitas* не продавались в Лейдене, то они имели спрос в других городах. Известно, что в XVII веке натюрморты покупают в Амстердаме, Лейдене, Делфте, Дордрехте и даже Леувардене. Пик популярности и востребованности жанра пришелся сначала на 1620-е гг. в Делфте и Дордрехте, на 1670-е гг. во всех городах⁴⁵³. Пик интереса к натюрмортам различных направлений в Лейдене наступил только к 1670-м гг. Наибольшей популярностью в первой половине века пользовались пейзажи и картины на мифологические и

⁴⁵⁰ Carpreau P. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2017. P. 151.

⁴⁵¹ Prak M. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2003. Vol. 30. No. 3/4. P. 242.

⁴⁵² Bakker P. United Under One Roof: Leiden Artist Painters and Coarse Painters and Their Relations in Seventeenth-Century Leiden // Early Modern Low Countries. 2017. Vol. 1. No. 2. P. 331.

⁴⁵³ Carpreau P. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2017. P. 135.

религиозные сюжеты⁴⁵⁴. При взгляде на историю распространения *vanitas* парадоксальным предстает факт, что в Лейдене при столь низких продажах было так много художников этого направления. Учитывая общее количество мастеров в городе, удивительно, что картины продавались так плохо. Если мы говорим о натюрморте в целом, то в Лейдене на протяжении века произведения этого жанра составляли не более 8% процентов от всех покупаемых картин. Гораздо активнее они продавались в Делфте, Дордрехте и Амстердаме⁴⁵⁵. К сожалению, по натюрморту у нас есть данные только по амстердамским инвентарям.

Кто же и в каком городе тогда покупал натюрморты *vanitas*? Мы видим, что в столице провинции Фрисландия, городе Леувардене, был большой интерес к натюрмортам разных направлений. Именно к направлению *vanitas* его не было — подобные произведения занимают не более 0,5% от всего количества приобретенных картин в Леувардене в 1600–1609 гг. и не более 0,3% в 1610–1619 гг., позднее подобные картины не покупались⁴⁵⁶. Вспомним, что в Харлеме за весь век было продано только 25 произведений *vanitas*. Вероятно, в небольшом, но быстрорастущем Харлеме литературное, интеллектуальное направление *vanitas* лейденских мастеров не прижилось. В нем уже существовали крупные фигуры художников Виллема Класа Хеды и Питера Класа, «монохромные банкеты» которых часто содержали в себе характерные для *vanitas* атрибуты.

Другим претендентом является Амстердам, ближайший сосед Харлема и город с самым большим количеством художников, работавших в направлении *vanitas*. Кипящая столица под властью стремительных социальных и политических изменений вполне могла стать главным потребителем «ученого» натюрморта. Вспомним, что именно в Амстердаме на протяжении XVII века выходили как минимум четыре основных сборника эмблем. Обратим внимание и на то, что в

⁴⁵⁴ Hochstrasser J. B. *Stil-Staende Dingen: Picturing Objects in the Dutch Golden Age* / J. B. Hochstrasser // *Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500-1800*, ed. By P. Findlen. – London: Routledge, 2021. P. 108.

⁴⁵⁵ Loughman J. *De markt voor Nederlandse stillevens, 1600–1720* // *Het Nederlandse stilleven 1550–1720*, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. P. 101.

⁴⁵⁶ Bakker P. *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw*. Ph.D. diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2008. Pp. 328–329.

столице работал лейденский художник Давид Байи. В 1620-х и 1630-х гг., помимо заказов из Лейдена, он несколько раз исполнял портреты на заказ для публики из Амстердама⁴⁵⁷, что указывало на его известность и свидетельствовало об интересе амстердамских покупателей к лейденским мастерам.

Основными покупателями живописных произведений были в первую очередь торговцы — 34,6% от всех покупателей, сами художники — 15,7%, работники производств — 7,7% и др.⁴⁵⁸. Логично было бы предположить, что «ученое» искусство покупали те, кто его понимал. Вероятно, сами художники. Однако изучив все сохранившиеся записи о владельцах натюрмортов *vanitas* в Амстердаме, мы наблюдаем другую картину. За XVII век обнаружено не менее 50 записей о *vanitas*, большая часть произведений не подписана, поэтому авторство остается неустановленным. Владельцы этих произведений занимались не только продажами (хотя из 48 изученных упоминаний большинство владельцев действительно были торговцами) — фигурируют имена юристов, путешественников, адмиралов, а также большого количества вдов, унаследовавших имущество своих мужей, профессию которых мы не знаем. Немало и хирургов, художников и кулинаров⁴⁵⁹. Такой разброс в списке профессий покупателей говорит о том, что искусство *vanitas* было интересно не только ученым, но и широкой публике. Примечательно, что интересовало оно и самих художников. Не все живописцы видели себя ремесленниками. Многие из них добивались таких успехов, что начинали считать себя частью высших кругов. Вероятно, натюрморт *vanitas* как показатель «образованности» и как искусство, несшее определенный философский посыл, не являлся недостижимым и непонятым для зажиточных бюргеров, как нам представлялось ранее.

⁴⁵⁷ David Bailly – Tijd, dood en ijdelheid: exh. cat / J. van Asperen, R. Ekkart ... [et al.] Leiden: Museum De Lakenhal, 2023. P. 51.

⁴⁵⁸ Montias J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. P. 50.

⁴⁵⁹ Информация собрана с помощью базы Джона Монтиаса по Амстердаму. См.: The Frick Collection [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://research.frick.org/montias/advancedSearchInventoriesResult> (Дата обращения: 15.02.23).

Что касается других городов, основными претендентами на место главных центров распространения натюрмортов *vanitas* в первой половине века являлись Делфт и Дордрехт⁴⁶⁰. Делфт, гильдия Святого Луки которого воспитала немало художников, специализировавшихся на натюрморте, — Корнелиса Якобса Делфа (1570–1643), семью Алстов Эверта (1602–1657) и Виллема ван Алста (1627–1683) — стала перевалочным пунктом для мастеров всех жанров. Еще Дж. Монтиас указал на аномальное в Делфте количество приезжих из других городов художников⁴⁶¹. Особенно показательно это для натюрморта. Характерно делфтских направлений мы не находим. Единственный мастер Корнелис Якоб Делф, стоявший у истоков жанра, создавал произведения явно с оглядкой на жанровые сцены и кухонные натюрморты. По продажам натюрморты в городе сильно уступали пейзажной живописи и портретам⁴⁶². В целом, в Делфте продавалось почти все, что художники могли быстро сбыть перед очередным возвращением на дорогу. Ведь художники не оставались в городе надолго. Примерно та же ситуация наблюдалась и в Дордрехте⁴⁶³.

Мы можем лишь предполагать, что Амстердам был главным местом продажи натюрмортов *vanitas*. В этом направлении живописцев первой руки было не так много, многие из них постоянно переезжали. Художники нередко создавали свои работы в одном месте, продавали в другом и черпали вдохновение из многих художественных источников. Это значительно усложняет задачу для историка искусства, изучающего жанр: проследить все сложнейшие перипетии жизненной и художественной судьбы мастера попросту невозможно. Амстердам, находившийся в динамичном потоке быстро меняющихся явлений, город, закрученный в вихре сразу нескольких художественных течений, был не

⁴⁶⁰ Loughman J. De markt voor Nederlandse stilleven, 1600–1720 // Het Nederlandse stilleven 1550–1720, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. P. 101.

⁴⁶¹ Montias J. M. Painters in Delft, 1613–1680 // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1978. No. 2. Pp. 108–110.

⁴⁶² Loughman J. De markt voor Nederlandse stilleven, 1600–1720 // Het Nederlandse stilleven 1550–1720, ed. by A. Chong, W. Kloek. Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. P. 101.

⁴⁶³ Ibid.

идеальным, но закономерным получателем послания, зашифрованного в «ученых» натюрмортах.

Таким образом, Лейден, центр производства натюрморта *vanitas* в Голландской республике, вопреки сложившемуся мнению, не был главным потребителем своего искусства. Город был местом обитания пассионариев, ученых с большим именем, не все из которых жили в Лейдене на постоянной основе. Большую часть населения города составляли иммигранты из Южных Нидерландов, которые подняли текстильную промышленность в городе на совершенно новый уровень, как и в Харлеме. Более того, в Лейдене до 1648 года не было гильдии Святого Луки, которая помогла бы художникам урегулировать торговлю. Мастера были вынуждены продавать свои картины в других городах. Искусство, которое могло быть понято немногими, нашло своих адресатов в лице жителей Амстердама разных профессий. Густонаселенная, многоголосая, полифоническая столица вовсе не была городом бюргеров, которые искали исключительно «простого» и понятного искусства, отражавшего горячо любимую атмосферу повседневности. Наоборот, Амстердам впитал в себя новое ученое направление натюрморта и принял его, как и все новое и истинно голландское, со всей теплотой. Покупатели *vanitas* не все полностью считывали послыл, заложенный в приобретенных произведениях. Однако уже само обладание подобными картинами повышало их престиж и общественный статус. Даже необразованный человек мог обзавестись качеством образованности — нужно было лишь приобрести «ученый» натюрморт. Исходя из этого, натюрморт *vanitas* в Лейдене предстает как уникальное явление — искусство, созданное в атмосфере учености, не находило должного интереса у ученых, порождавших эту атмосферу, и стало распространяться далеко за пределы замкнутого академического мира. *Vanitas* не был искусством от ученых для ученых, а был искусством из ученой среды для всех, кому по ряду причин оно могло быть интересно. В конце концов, академики и, вероятно, художники, работавшие в Лейдене, мечтали о заинтересованности всех сторон, о безграничной вовлеченности каждого юного ума в процесс, на благо которого они трудились.

3.2 Натюрморт в католическом Утрехте

К началу XVII века Утрехт, так называемый «геометрический центр республики»⁴⁶⁴, стал главным местом столкновения протестантизма и католицизма в стране. Заключение Утрехтской унии в 1579 году утвердило протестантскую церковь как основную, с 1583 года это положение упрочилось официально. Однако лишь немалая часть жителей республики приняли протестантизм в качестве официальной веры. До первой четверти XVII века католики все еще являлись преобладающей религиозной группой.

Перемены просачивались в страну постепенно. Кальвинизм, потворствующий духу капитализма, окончательно проник в жизненный уклад голландцев только к середине века. Кальвинизм при этом не был, как уже говорилось, строгой религией государства. Установился особенный уровень веротерпимости, который позволял сторонникам множества разных конфессий уживаться в одной стране. Бесспорно, такая веротерпимость была условной. Она не была закреплена на законодательном уровне. Главные должности занимали исключительно кальвинисты, а католичество формально находилось под запретом. Однако вспомним, что речь идет о голландской культуре. Дух свободы, царивший в Республике Соединенных провинций и присущий всему, что нашло свое развитие в стране, отразился и на специфике религиозной ситуации — терпимость и жестокость репрессий шли нога в ногу⁴⁶⁵. Как писал Й. Хейзинга, как таковой государственной и политической строгости не было: никто не давал присягу о религиозной принадлежности, все знали о существовании подпольных католических церквей⁴⁶⁶, которые находились в заметных количествах на

⁴⁶⁴ Хейзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург, 2009. С. 38.

⁴⁶⁵ Yasuhira G. Catholic Survival in the Dutch Republic: Agency in Coexistence and the Public Sphere in Utrecht, 1620–1672. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024. P. 284.

⁴⁶⁶ Хейзинга Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки. Санкт-Петербург, 2009. С. 73.

территории Утрехта, Харлема, Амстердама, Гауды⁴⁶⁷. На бытовом уровне на многое закрывали глаза.

Очевидно, эта своеобразная веротерпимость была столь высока, что на арене Республики Соединенных провинций показался город-провинция Утрехт, сохранявший невероятно большой процент католического населения до середины XVII века. Город был небольшим по размеру, он не испытал на себе тот стремительный темп урбанизации, характерный для других крупных городов страны. Соответственно, он не привлекал и фламандских иммигрантов⁴⁶⁸. Среди городов со значительным католическим населением, конечно, был не только Утрехт. Мы знаем о большом количестве исповедовавших католицизм в Амстердаме (вероятно, не менее четверти населения), но точных подсчетов, к сожалению, в исследованиях нет. К 1650-м гг. население Утрехта (общей численностью в 30 тыс. человек) насчитывало 12 тыс. протестантов, 10 тыс. католиков, 5 тыс. так называемых «сочувствующих» (нид. *liefhebbers*), или неопределившихся, а также в меньшинстве людей других конфессий⁴⁶⁹. Таким образом, население включало в себя не менее 40% католиков (если мы рассматриваем также и «сочувствующих»). Утрехт был одним из немногих городов, в котором даже знатные семьи полуоткрыто практиковали католичество.

На протяжении всего XVII века католики в Утрехте испытали немало трудностей. Некоторым приходилось попросту «выживать» в условиях гонений⁴⁷⁰. Существует документ, вероятно, первой половины века, отправленный представителями утрехтского синода правительству города, — его авторы выражают беспокойство по поводу того, что католикам предоставлялось слишком много свободы в городе. Они «могут свободно быть католиками и заявлять, что

⁴⁶⁷ Eck X. van. From Doubt to Conviction: Clandestine Catholic Churches as Patrons of Dutch Caravaggesque Painting // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1993. Vol. 22. No. 4. Pp. 217–234.

⁴⁶⁸ Brown Chr. *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*. London: National Gallery Publications, 1999. P. 15.

⁴⁶⁹ Forclaz B. *Catholiques au défi de la Réforme: la coexistence confessionnelle à Utrecht au XVIIe siècle*. Paris: Champion, 2014. P. 87.

⁴⁷⁰ См.: Yasuhira G. Transforming the Urban Space: Catholic Survival Through Spatial Practices in Post-Reformation Utrecht // *Past & Present*. 2022. Vol. 255. No. 1. Pp. 39–86.

они католики, и читать в своих домах то, что они хотят». Католикам, напротив, не следует давать возможности проявлять свои религиозные предпочтения: «...но в свободе исповедовать свою религию и собираться для этого им должно быть отказано, по достаточно веским причинам»⁴⁷¹. Первоначально эти меры были предприняты лишь в отношении католических священников. Но к 1640-м гг. заветы подобных уставов начали распространяться и на мирян, часть которых нередко укрывала священнослужителей у себя дома. В то же время вышел и другой указ: в случае обыска каждый подозреваемый в исповедовании католицизма должен был открыть все двери, шкафы, сундуки настежь и подвергнуться обыску. В случае обнаружения запретных предметов (книг, образов) подозреваемый заключался под стражу. Таким образом, католикам Утрехта не разрешалось исповедовать свою веру даже в стенах собственных домов⁴⁷². В период с 1630 по 1659 гг. католики были уличены в «нарушении закона» не менее 72 раз, что следует из записей о рассматриваемых в суде делах⁴⁷³.

Художественная жизнь в Утрехте находилась в тесной зависимости от социальной и конфессиональной обстановки в городе. Около 35% от всего количества утрехтских художников в XVII веке были католиками⁴⁷⁴. Значило ли это, что они притворялись протестантами или не брали протестантских заказов? Вероятно, и картины у них не заказывали из-за исповедуемой ими веры? Совсем наоборот — вопреки ограничениям, наложенным на католиков, включая запрет на публичное исповедание веры и официальное строительство церквей, многие из них добивались значительных успехов в своей профессиональной деятельности. В первую четверть XVII века большая часть художников, работавших над созданием религиозных произведений, была вынуждена делать это втайне. К 1672 году в

⁴⁷¹ Цитируется в: Geerarts J. *Patrons of the Old Faith: The Catholic Nobility in Utrecht and Guelders, C. 1580–1702*. PhD diss. London: UCL, 2018. P. 16. Автор цитирует по — HUA, VBB, inv. 139, “Vertooch van redenen...”

⁴⁷² Yasuhira G. *Transforming the Urban Space: Catholic Survival Through Spatial Practices in Post-Reformation Utrecht // Past & Present*. 2022. Vol. 255. No. 1. P. 52.

⁴⁷³ Yasuhira G. *Delimitation of the “Public” and Freedom of Conscience: Catholics’ Survival Tactics in Legal Discourses in Utrecht, 1630–1659 // Early Modern Low Countries*. 2019. Vol. 3. No. 1. P. 85.

⁴⁷⁴ Bok M. J. *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*. Ph.D. diss. Utrecht: Universiteit van Utrecht, 1994. Pp. 195–198.

городе Утрехте существовало по меньшей мере 14 «подпольных» или скрытых католических церквей, многие из которых были расписаны⁴⁷⁵. Несмотря на последствия иконоборческого восстания, интерес к религиозным образам сохранялся на протяжении всего XVII века. Подобные произведения активно создавались, часто с соблюдением определенных визуальных условностей, и продавались. В частности, герои библейской притчи должны были быть одеты в скромные светские одежды.

Местные власти допускали подобную художественную активность. Они знали и о востребованности произведений с религиозным сюжетом, и о существовании подпольных церквей. Одним из наиболее показательных свидетельств такой терпимости является творчество утрехтского мастера Абрахама Блумарта (1566–1651). Живописец выполнил не менее пяти заказов по созданию алтарных композиций в католических церквях в разных частях Нидерландов. Блумарт даже находился под патронажем католической общины в Утрехте. Художник в 1611 году вместе с другими мастерами стал инициатором открытия в городе Гильдии Святого Луки⁴⁷⁶. На протяжении всей своей творческой карьеры он продолжал создавать религиозные произведения в характерной для него маньеристической манере, что не только не препятствовало его признанию, но и способствовало его успеху. В собрании Эрмитажа хранятся три произведения Блумарта разного времени: «Пейзаж с пастухами и дьяволом, сеющим плевелы» 1604 года, «Пейзаж с Товией и ангелом» 1605–1610 гг. и «Пейзаж с пророком Илией» 1610-х гг.⁴⁷⁷.

Католическое вероисповедание не мешало художникам создавать нерелигиозные произведения в популярных для республики жанрах. Раннекапиталистическая экономика предполагала, что искусство в подобных условиях превращается в некую форму предпринимательства. Принадлежность же

⁴⁷⁵ См.: Eck X. van. *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*. Zwolle: Waanders Publishers, 2008. 240 p.

⁴⁷⁶ Roethlisberger, M. G. *Abraham Bloemaert and his Sons: Paintings and Prints*. Ghent: Davaco, 1993. Vol I. Pp. 20–25.

⁴⁷⁷ Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 1: Алдеверелд — Винк: каталог коллекции / И. А. Соколова. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. С. 144.

к той или иной конфессии отступало на второй план. Художники-католики прекрасно понимали, что при относительной веротерпимости или выборочной слепоты со стороны государства они могли успешно сосуществовать со своими коллегами-протестантами. Терпимость эта практиковалась с обеих сторон. Как католические заказчики могли без зазрения совести заказать картину у художника-протестанта, так и заказчик-кальвинист мог купить картины католических художников⁴⁷⁸. Католическая культура была настолько прочно интегрирована в жизнь утрехтских мастеров, что в 1639 году гильдия художников в Утрехте организовала подобие современной выставки в полученном в аренду зале монастыря Агнета. Пространство зала было разделено на несколько частей, для украшения которых каждый мастер должен был предоставить картину собственного производства. Произведение размещалось в зале до тех пор, пока не находилось заинтересованное лицо, готовое его приобрести. За возможность выставить свои творения в зале монастыря художник платил 10 стюверов в неделю⁴⁷⁹.

Большой процент католического населения — не единственная особенность, сформировавшая специфику искусства в Утрехте. В первой половине века среди голландских художников проснулся беспрецедентный интерес к творчеству Караваджо. Появился он в первую очередь среди художников, которые недавно вернулись из Рима, но в некоторых случаях и тех, кто туда вовсе не ездил. Влияние Караваджо на развитие творчества жанровых художников Утрехта породило возникновение течения «утрехтских караваджистов»⁴⁸⁰. Очарованные итальянским светом, эти мастера осветили своей заинтересованностью многие жанры. Такие фигуры, как Дирк ван Бабюрден (до 1595–1624), Хендрик тер Брюгген (Тербрюгген) (1588–1629) на основе художественной традиции

⁴⁷⁸ Eck X. van. The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600–1800 // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1999. Vol. 27. No. 1/2. P. 71.

⁴⁷⁹ Martin W. The Life of a Dutch Artist. Part VI-How the Painter Sold His Work // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1907. Vol. 11. No. 54. P. 363.

⁴⁸⁰ Brown Chr. *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*. London: National Gallery Publications, 1999. P. 31.

Караваджо создали изображения жанровых сцен, отличавшихся техникой кьяроскуро, особым вниманием к свету, пластичной трактовкой форм. Типичным для утрехтских караваджистов было изображение бытовых сцен. Музыканты, игроки в карты или пирующие семьи, благодаря созданию атмосферы некоего таинства за счет смелого сочетания цветов и игры со светом, становились персонажами ритуала. Картины казались иллюстрациями мифологических или религиозных сюжетов, как, например, «Концерт» 1629 г. из собрания Эрмитажа (Рис. 107). К косвенному влиянию итальянского искусства на художников Северных Нидерландов можно отнести тот факт, что многие мастера пейзажа, посетив Италию, вдохновились средиземноморскими далями настолько, что по возвращении перестали и вовсе изображать родные земли. Мы помним, что многие художники, посетившие Рим в первой четверти века, были католиками и, конечно, сохраняли свою веру по возвращении домой. Некоторые из них также создавали религиозные картины для подпольных церквей в Утрехте⁴⁸¹.

Утрехтский караваджизм считается течением живописи, который не нашел продолжения в других городах. Век его был недолог, и уже к 1630-му году мы не видим произведений этого течения по причине смерти основных художников. Вероятно, какие-то заветы утрехтского караваджизма сохранялись и в произведениях утрехтских мастеров второй половины XVII века, но их скорее можно связать с общими тенденциями развития голландского искусства.

Наконец, обратимся непосредственно к натюрморту. Жанр не был сильно развит в городе⁴⁸². Мы знаем не так много утрехтских мастеров, пробовавших себя в нем. Специалистов было и того меньше. На протяжении всего XVII века в городе работали Йоханнес Баерс (работал в 1624–1641 гг.), Ян ван Бейлерт (1597/98–1671), Абрахам Блумарт (1564–1651) и его сын Хендрик Блумарт (1601–1672), Ян де Бонт (1641–1653), Паулюс Бор (1600–1669), Элиас ван дер Брок (1649–1708), Эверт ван Дойенбург (1650-е гг.), шотландец Вильям Гау Фергюсон

⁴⁸¹ Eck X. van. The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600-1800 // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1999. Vol. 27. No. 1/2. P. 82.

⁴⁸² Brown Chr. *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*. London: National Gallery Publications, 1999. Pp. 54–55.

(1648–1695), Якоб Гиллих (1636–1701), Ян ван Хансбергер (1642–1705), Ряйнер де ла Хей (1660–1695), Ян Давидс де Хем (1606–1684), Якоб де Йонкхеер (1650–1670-е гг.), Якоб Маррел (1613–1681), Абрахам Миньон (1640–1679), Виллем Ормеа (1634–1673), Рулант Саверей (1576–1639), Хендрик Схок (1630–1707), Михель Симонс (1648–1673), Ян Веникс Младший (1641/49–1719). Натюрморты многих из вышеперечисленных художников до нас не дошли. Об их существовании мы узнаем из инвентарных данных. Некоторые из неупомянутых художников учились в Утрехте, но спустя несколько лет переехали в другой город — чаще всего Амстердам или Гаагу. Таких мастеров нельзя назвать утрехтскими художниками⁴⁸³. Многие из обозначенных живописцев писали во второй половине XVII века. Это могло быть связано с явлением утрехтского караваджизма. Гильдия Святого Луки открылась лишь в 1611 году, и учеников брали в основном те художники, которые испытали на себе влияние течения.

Утрехтские караваджисты были озабочены проблемой света. Это не могло не найти своего отражения в жанре натюрморта. Об этом писал И. Бергстром, утверждая, что любовь к особой светотеневой моделировке заметна в творчестве некоторых мастеров цветочного натюрморта школы Амброзиуса Босхарта, посетивших Утрехт⁴⁸⁴. Среди названных выше художников отчетливее всего оно прослеживается на примере творчества мастеров охотничьего натюрморта — Вильяма Гау Фергюсона и Яна Веникса Младшего. Единственным действительно утрехтским мастером натюрморта с его собственной манерой можно считать Руланта Саверея (1578–1639), работавшего при дворе Рудольфа II в Праге в течение десяти лет. Саверей был послан императором для рисования флоры и фауны в Тироль, и этот опыт оказал огромное влияние на его творчество⁴⁸⁵. Мы

⁴⁸³ Все данные опять же взяты из Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. Список художников составлен по алфавиту латиницы, а не кириллицы, чтобы удобнее было ориентироваться в страницах соответственно — Рр. 30, 37, 39, 41, 42, 43, 52, 75, 88, 91, 98, 101, 103, 118, 138, 143, 155, 177, 178, 180.

⁴⁸⁴ Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Faber & Faber, 1956. P. 74.

⁴⁸⁵ Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 77.

находим упоминание о нем в Утрехте в 1618 году. В городе художник оставался до самой смерти. Саверей писал цветочные натюрморты (Рис. 108) и сцены с животными и птицами (Рис. 109), вписанными в пейзажи. Его стиль считается индивидуальным и отражает «пражский маньеризм»⁴⁸⁶. О вероисповедании художника нам ничего не известно.

Нередко последователем утрехтского караваджизма называют Яна-Баптиста Веникса (1621–1659), отца Яна Веникса Младшего⁴⁸⁷. Ян-Баптист Веникс специализировался на пейзажах и был одним из художников, которые брали за основу композиции изображение итальянской природы. Веникс многое почерпнул из своей поездки в Италию, куда он отправился, чтобы «поэкспериментировать со своим искусством»⁴⁸⁸. После путешествия в Рим в 1643–1647 гг. Веникс, мастер поистине итальянизированных пейзажей, начал создавать натюрморты с изображением дичи (Рис. 110). Художник писал их в 1650-х гг., когда основные мастера утрехтского караваджизма уже не были активны. Заметно, что художественные приемы мастера трансформировались после поездки в Италию. Особое внимание к композиции, мастерское использование светотеневой игры и драматизм композиции наводит на мысли о жанровых сценах Дирка ван Бабюрена. Укрупненные фигуры животных и дичи отсылают нас к драматичным сценам из будто бы мифологических сюжетов, где главный герой трагически погибает, успев поведать какую-то тайну своим собеседникам, или, насмехаясь, устраивает заговор (Рис. 111). В жанровых сценах караваджистов эта мифологема также присутствовала. Изображенные как бы балансировали между реальностью и выдумкой, они не были ни живыми людьми, ни героями произведения искусства. В натюрмортах с дичью мы видим, как разворачивается почти античная трагедия — бездушные тела убитых животных на фоне бесстрастно замершего итальянского пейзажа навеки застыли, словно после разразившейся бойни.

⁴⁸⁶ Brown Chr. *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*. London: National Gallery Publications, 1999. P. 55.

⁴⁸⁷ Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 215.

⁴⁸⁸ *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age: exh. cat* / Ed. by J. Spicer, L. F. Orr. New Haven: Yale UP, 1997. P. 354.

Б. Р. Виппер писал, что «...от картин Веникса веет духом умирания...»⁴⁸⁹. Здесь нет никакого таинства. Это последствие неравной битвы, в которой животное никогда не сможет выиграть. Если динамичный свет в жанровых и бытовых сценах караваджистов выступал как проводник в драматичную, но камерную и интимную сцену, то на произведениях Яна-Баптиста Веникса свет позволял стать свидетелем истинной трагедии. Здесь тоже есть драматизм, но он очевидный, не тайный и не камерный.

Считается, что развитие традиции создания охотничьих натюрмортов в Утрехте уходит корнями в творчество утрехтского мастера Корнелиса ван Пуленбурга (1594–1667), а именно его картины «Портрет детей короля и королевы Богемии в пейзаже» (Рис. 113)⁴⁹⁰. На переднем плане этого произведения изображены туши оленя, нескольких птиц и зайца. Тела убитых животных выступают в качестве трофейных предметов — это не стаффаж, не часть природы, а результат достижения умелых охотников. Изображенным на портрете, конечно, эта добыча не нужна была для выживания. Герои были представителями высших слоев общества. Охотились они лишь забавы ради, а не для обеспечения себя пищей. В произведениях Веникса Старшего битая дичь — это предмет украшения. Искусная детализация и реалистичная фактура, отчетливая материальность каждого изображенного животного обращала картину в замечательный предмет для украшения интерьеров зажиточных бюргеров или дворянства.

Ян Баптист Веникс создал не так много натюрмортов из-за своей скоропостижной кончины — ныне известно не более десяти. Традицию своего отца продолжил Ян Веникс Младший, который, вероятно, был его учеником. Он также многое почерпнул у голландского художника Мельхиора Хондекутера (1636–1695), с которым его связывали узы родства со стороны матери. Ян Веникс, бесспорно, вывел охотничий натюрморт на совершенно новый художественный

⁴⁸⁹ Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. Москва: Издательство Искусство, 1962. С. 334.

⁴⁹⁰ Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age: exh. cat / Ed. by J. Spicer, L. F. Orr. New Haven: Yale UP, 1997. P. 77.

уровень (Рис. 114). До смерти своего отца в 1659 году многие работы Веникса Младшего еще несли на себе отпечаток его творчества. Об этом свидетельствует композиционная постановка сцены и присутствие итальянизированного пейзажа. Атрибуция нескольких ранних работ Веникса-сына до сих пор находится под вопросом. Возможно, он создавал их в одиночестве, под четким руководством отца или же в соавторстве с ним. Ян Веникс был, как и его отец, католиком и состоял в утрехтской гильдии Святого Луки до 1668 года. Веникс даже создавал религиозные произведения в 1690-х гг. для одной из подпольных церквей в Утрехте⁴⁹¹. В собрании Эрмитажа хранится четыре натюрморта кисти Веникса Младшего и практически все выполнены в последних десятилетиях XVII века, начиная с 1680-х гг., когда, уверенно отвергнув влияние творчества отца, художник начал специализироваться на изображении охотничьих трофеев (Рис. 115).

Ранние работы Веникса Младшего, исполненные в утрехтской гильдии, — это пейзажи, подобные тем, которые создавал его отец. В 1680-х гг. художник встал на новый путь, но «итальянское», оставленное ему в наследство Вениксом Старшим, все же, как нам кажется⁴⁹², находит отражение и в его охотничьих натюрмортах. На эрмитажных «Охотничьих трофеях» вполне по-караваджистски создается ощущение одного источника света, а очевидно итальянская архитектура, изображенная на фоне, лишь снова подтверждает итальянское влияние в творчестве Яна Веникса Младшего. Перед нами натюрморт, на котором трагически распростерлась изображенная фигура убитого зайца. Мы становимся свидетелями результата произошедшей за кулисами сцены. Постепенно произведения Веникса Младшего потеряли свою камерность, ушло ощущение таинства. В начале XVIII века его работы отличались большей декоративностью, обращением к ярким локальным цветам, сложной, мелко детализированной композицией, часто на фоне архитектурного пейзажа.

⁴⁹¹ Eck X. van. The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600–1800 // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1999. Vol. 27. No. 1/2. P. 82.

⁴⁹² Того же мнения придерживалась Кристин Шлосс в своей статье о ранних пейзажах Яна Веникса Младшего. См.: Schloss Ch. The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719) // *Oud Holland*. 1983. No. 97. P. 92.

Примечательно, что именно утрехтским мастерам охотничьего натюрморта присуща эта трагичность композиции и глубокая светотеневая моделировка. Вильям Гау Фергюсон, шотландский художник, состоял в гильдии Святого Луки в 1640-х гг. Около 1650 года Фергюсон посетил Италию и работал в Утрехте до 1668 года. Его работы практически полностью повторяли манеру Веникса Младшего: приглушенная, но контрастная светотень (Рис. 116), усиливающая ощущение глубины, темный фон, создающий идеальную сцену для разыгрывания некой трагической или интимной драмы. Используемый им мотив с изображением подвешенной убитой дичи восходит к произведениям Рембрандта 1630-х гг.

Таким образом, можно говорить, что самобытное течение утрехтского караваджизма «просочилось» в мир голландского натюрморта косвенным образом через творчество семьи Вениксов. Вероятно, многие из мастеров пользовались тем же методом, что и утрехтские караваджисты, а именно пытались соблюсти баланс между «развлечением и морализаторством»⁴⁹³. Кого-то работы утрехтских художников развлекали, другие же осознавали сокрытую неочевидную иронию в изображении дичи (пищи для одного и забавы для другого), которая служила украшением для покоев. Попытки точнее проследить «итальянское влияние» в работах других мастеров натюрморта в Утрехте неизменно приводит к домыслам. Среди тех же «Перелетных птиц» в Италии были мастера натюрморта из Дордрехта, Делфта, Амерсфорта, но не Утрехта (за исключением Яна Веникса Старшего). Более того, искусство многих бывших «Перелетных птиц» во многом пародийно: «дебоширы» нидерландцы часто приезжали в Италию, чтобы почерпнуть вина, а не идеи художественных практик. В папском Риме католические художники пользовались бóльшим спросом, нежели кальвинисты из Северных Нидерландов. Будучи католической страной, Испанские Нидерланды предоставляли художникам множество возможностей для выполнения церковных заказов, в частности, оттого прибрежный город Антверпен стал ведущей культурной столицей в первые десятилетия XVII века.

⁴⁹³ Hazelzet K. Genreschilderkunst als verkeerde wereld: Herwaardering van de Utrechtse Caravaggisten // Oud Utrecht. 2018. Vol. 91. No. 6. P. 172.

Итальянское влияние мы чаще всего связываем с фламандским искусством, нежели с голландским. Почему же тогда именно в Утрехте тогда мы видим такое количество последователей Караваджо? Вероятно, ответ лежит на поверхности — в Утрехте сохранялся большой процент католиков среди населения, в число которых входили и художники. Католическая Италия была близка католикам-фламандцам и сохранявшим верность католицизму голландцам. Творчество Караваджо, отчасти схожее с задачами, которые ставили перед собой мастера бытового жанра в Северных Нидерландах, стало подспорьем для небольшого поворота в художественной традиции утрехтских мастеров. Здесь важно обратить внимание на совокупность факторов: художники-католики приехали в католическую страну и увидели пример возможности обыграть старые сюжеты в знакомых и востребованных жанрах, но по-новому. Почему же тогда караваджизм не прижился в других городах, где также исповедовали католицизм? Население Утрехта энергично практиковало свою религию. Вероятно, отсутствие данных в других городах говорит либо о большей терпимости к католикам в них (например, в Делфте), либо о хорошо скрываемых, нелегальных религиозных практиках, которые не привлекли такого сильного внимания со стороны администрации городов и правительства. Вспомним также, что государство осознанно закрывало глаза на многое из того, что делали католики в городах республики. Масштаб же происходящего в Утрехте был такой величины, что оставалось лишь принять действительность.

Характер развития натюрморта в Утрехте не менее уникален, чем сам город-провинция. Город не стал центром формирования самостоятельных направлений в этом жанре, за исключением, возможно, охотничьего натюрморта. Жанр не получил здесь широкого распространения, что подтверждается ограниченным числом работавших в Утрехте мастеров и скудостью числа сохранившихся живописных произведений. В городе в первой половине XVII века проживало множество художников бытового жанра, вернувшихся из Италии. Однако ни один утрехтский мастер натюрморта не совершал подобного путешествия в то время.

Утрехтский случай исключителен тем, что в жанре прослеживается косвенное итальянское влияние, проникшее в него опосредованно.

Что касается других направлений, художники создавали рыбные натюрморты и цветочные. На развитие второго сильно повлиял приезд из Мидделбурга в Утрехт Амброзиуса Босхарта Старшего с сыновьями, которые активно продолжали дело отца в новом городе. Не последнюю роль сыграла и развивающаяся в республике «тюльпаномания». Одним из активных мастеров цветочного натюрморта был немецкий художник Якоб Маррел, который «стал одним из первых художников, поддержавших «тюльпаноманию» середины XVII века, включив тюльпаны не только в традиционные живописные композиции, но и в ботанические рисунки — самостоятельные и объединенные в книги и каталоги»⁴⁹⁴. Также примечательно, что многие художники, работавшие в Утрехте, были немцами — Георг Флегель, Якоб Маррел, Мария Сибилла Мерриан⁴⁹⁵, творчество которых являет заметное влияние так называемой школы Босхарта.

Наравне с Гаагой, Утрехт был одним из центров производства рыбного натюрморта. Предположительно, именно здесь появляется рыбный натюрморт с изображением пляжа или марины на заднем плане⁴⁹⁶. Художники Ян де Бонт (Рис. 117), Виллем Ормеа (Рис. 5, 6, 7), Якоб Гиллиг (Рис. 118) создавали композиции с рыбами, будто бы выбросившимися на берег. Громоздкие рыбные туши возвышаются на фоне покачивающихся в море кораблей, тяжеловесные скаты в корзинах и застывшие навечно ракушки едва поблескивают на вышедшем за пределы полотна солнце. Некоторые композиции художников близки к жанровым сценам — на картине Алберта ван дер Схора, мастера бытового жанра, присутствует мальчик, озадаченно выглядывающий из-за кипы рыбных тел (Рис. 119). На многих произведениях Яна де Бонта мы видим рыбаков и

⁴⁹⁴ Переведенцева О. Ю. Цветочный натюрморт XVII века: от созерцания — к изучению природы // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2014. Вып. 4. С. 314.

⁴⁹⁵ Там же.

⁴⁹⁶ Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700 / Ed. by Helmus L.M; Auth. De Jongh, E. ... [et al]. Utrecht: Centraal Museum, 2004. Pp. 46–52.

продавщиц, которые заботливо склоняются над наловленным добром. Вероятно, и здесь есть влияние поездок мастеров в Италию. На подобных жанровых произведениях было удивительно много света.

Заметим, однако, что многие из перечисленных художников были католиками. Это определяющая черта тех мастеров натюрморта, что работали в Утрехте. Могла ли их вера найти отражение в их искусстве? И стоит ли искать символически-религиозный подтекст в избранном ими жанре? Можно выдвинуть предположение, что некоторые направления натюрморта, подобно трудам писателей и теологов, служили определенными носителями морали. Бесспорно, это справедливо для направления *vanitas*, но не однозначно верно в случае с другими типами. Голландское искусство в эпоху Нового времени было неразрывно связано с риторикой, то есть с наукой об ораторском искусстве, наукой разговора. Как пишет Л. В. Никифорова: «Уподобление различных искусств красноречию, художника — ротору, самого процесса создания произведения — этапам становления ораторской речи <...> Голландия не была исключением»⁴⁹⁷. Однако важно понимать, что какой бы смысл художник ни закладывал в свои произведения, зритель все равно видел бы то, что хотел увидеть. Конечно, общий язык символов и метафор формировался еще в Средние века, в специальных рукописях, в бестиариях и т. д. В республике как в стране с развитым книгопечатанием эти сочинения, вероятно, тоже могли появиться. Некая гносеологическая система была давно выработана, но насколько актуальной она могла быть в Республике Соединенных провинций в начале XVII века? Действительно ли некое послание скрывалось за каждым направлением этого жанра живописи?

Обратимся к натюрмортам известного утрехтского художника Яна Давидса де Хема. Биография художника уникальна — с 1658 по 1672 год мастер пребывал в Утрехте. Параллельно он работал и в Антверпене. Вероятно, с начала 1660-х гг. он активно перемещался между Утрехтом и Антверпеном. Фр. Мейер писал, что

⁴⁹⁷ Никифорова Л. В. Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 125.

«художник не должен был испытывать угрызений совести, приспособливая образы своих картин к религиозным и политическим предпочтениям своих заказчиков. За годы своего пребывания в Антверпене он создал несколько картин с безошибочно определяемой католической иконографией, а после его переезда в Утрехт в конце 1650-х гг. некоторые из его картин открыто восхваляли (протестантский) дом Оранских, в частности молодого принца Вильгельма III...»⁴⁹⁸. Мейер писал о «религиозной двусмысленности» художника, который без зазрения совести работал на представителей любых конфессий. Значит ли это, что де Хем был католиком для одних и протестантом для других? Несло ли его творчество отпечаток этой двойственности? Правильным было бы обозначить, вслед за Мейером, не только религиозный дуализм де Хема, который «сливался» то с католической, то с протестантской публикой на протяжении всей своей жизни⁴⁹⁹, но и художественный. В картинах антверпенского периода мы видим вполне очевидные религиозные отсылки. Например, в «Плодах и вазе с цветами» 1655 года (Рис. 120) автор выписал на вазе с кустом роз «phoenix» (пер. феникс), ранее трактуемый исследователями как имя другого художника. В этой надписи Фр. Мейер видел символ христианского Возрождения⁵⁰⁰. В то же время в некоторых цветочных букетах мы находим изображение оранжевого цветка, который будто бы напоминал протестантскому зрителю о доме Оранских⁵⁰¹. Как и многие другие авторы, де Хем, разрывааемый меж двух стран и двух религий, умело приспособливался к особенностям времени. При всем желании дать однозначный ответ на вопрос, был ли он католиком или протестантом, невозможно. Более того, ответ на этот вопрос ничего не даст исследователю натюрморта. При рассмотрении творчества других утрехтских художников мы нередко отмечаем такой же дуализм. Весьма часто рожденные в католических

⁴⁹⁸ Meijer F. G. Jan Davidsz. de Heem 1606-1684. PhD diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2016. P. 28.

⁴⁹⁹ Ibid. P. 285.

⁵⁰⁰ Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 5: Хондекутер — Янссенс — Неизвестные голландские художники: каталог коллекции. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. С. 309.

⁵⁰¹ Meijer F. G. Jan Davidsz. de Heem 1606-1684. PhD diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2016. P. 212.

семьях крестились в протестантских церквях, рожденные же во Фландрии переезжали в республику и сохраняли свою католическую веру.

Утрехтские художники-католики XVII века не были строго религиозны. В то время как кальвинисты подчеркивали роль божьего слова и библейского текста, католики верили в силу образов, направляющих зрителя в сторону раздумий и помогающих опознать религиозные послания⁵⁰². Мастера натюрморта, наоборот, использовали в своих работах и образ, и слово, при этом в произведениях всех направлений. Мы даже находим надписи с цитатами из библейского текста на картинах художников, исповедовавших католицизм, а не протестантизм. Натюрморт как «светский» жанр, понятный многим без необходимости к обращению к поясняющим текстам, несравненно реже содержал в себе религиозные подтексты. Гораздо чаще в натюрмортах была заложена идея об умеренности, предостережение об опасности чрезмерного потребления. Впрочем, подобный посыл регулярно прослеживается в «роскошных» или «ученых» натюрмортах, но не в произведениях других направлений. Тем не менее, риторика об умеренности присутствовала. Сыграл свою дидактическую роль кальвинизм и труды Якоба Катса, первые работы которого относятся к 1618 году. Ориентиром для народа служила и Библия, однако масштаб влияния проповедей сильно разнился от города к городу. В местностях, где развлечения были более доступны и не было социального контроля, сила их воздействия могло быть небольшой⁵⁰³.

Таким образом, в Утрехте наблюдалась совершенно уникальная для крупных городов республики ситуация. Город уже в начале XVII века разрываем меж двумя религиозными конфессиями. Католики были вынуждены практиковать свою веру в условиях секретности и ограничений. Художники (в основном бытового жанра) тем не менее свободно совершали поездки в католическую Италию и привозили оттуда итальянские традиции, которые были созвучны католической культуре. Влияние этих традиций проявилось прежде всего в феномене так называемого «утрахтского караваджизма», который, впрочем,

⁵⁰² Arasse D. Vermeer: Faith in Painting. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 83.

⁵⁰³ Segal S. A Prosperous Past — The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700. The Hague: SDU Publishers, 1988. P. 31.

практически не оказал воздействия на развитие жанра натюрморта в регионе. Это объясняется тем, что натюрморт не был востребован среди утрехтских художников и покупателей. Тем не менее отдельные элементы караваджизма все же проникли в жанр. Об этом свидетельствуют охотничьи натюрморты Яна Баптиста Веникса и его сына Яна-Веникса Младшего.

В городе работало лишь несколько мастеров, специализировавшихся на натюрморте. Художники писали работы всех направлений, создавали цветочные, охотничьи, фруктовые натюрморты, но ни в одном из них не добивались значительных успехов, оставаясь в Утрехте. Исключением являлись Рулант Саверей, носитель самобытного стиля, которого из-за пражского опыта сложно рассматривать в контексте утрехтской культуры, и мастера рыбного натюрморта, изобретшие новый подвид направления — изображения рыбы на пляже на фоне морского пейзажа.

Справедливо было бы предположить, что художники, взращенные в столь необычной двойственной среде, где в напряжении сосуществовали католики и протестанты, попытались бы отразить это в своем искусстве. Многие из этих художников, как и их последователи, являлись католиками. Однако это обстоятельство не становилось препятствием ни для их профессиональной реализации, ни для успешного взаимодействия с протестантским сообществом. Наличие состоятельных заказчиков и успешных художников создавало в Утрехте католический художественный анклав в протестантской стране. И творческая жизнь протекала в рамках некоторого компромисса: вера оставалась делом частным, а художественная и экономическая жизнь — делом общим. Мы не увидим в натюрмортах этих художников очевидных признаний в своей вере, но не увидим и полного ее отрицания. Ян Давидс де Хем, успешный художник, творчество которого сочетало в себе черты этого удивительного дуализма, был прославлен на всю страну, а «сладкоголосая слава трубила о его таланте во всех уголках мира»⁵⁰⁴. Столь богатая культурная, художественная, социальная

⁵⁰⁴ Bie C. de. Het gulden cabinet vande edel vry schilder const: inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw. Antwerp: Ghedruckt

атмосфера нашла свое отражение в голландском натюрморте самым удивительным образом, что в очередной раз доказывает необходимость отказаться от упрощенных подходов и обобщающих трактовок при изучении жанра.

3.3 Голландский натюрморт в Мидделбурге

Республика славилась не одной лишь Голландией. Успеху нидерландского искусства страна была обязана еще одной провинции — Зеландии. В регионе работали известные мастера натюрморта, приезжие художники активно торговали своими произведениями. Основным художественным центром был город Мидделбург, столица провинции Зеландия. Изучение творчества натюрмортистов в этом городе позволяет говорить о полицентричности художественной традиции жанра в первой половине XVII века⁵⁰⁵.

Мидделбург находился на юго-западе Нидерландов, на западе он граничил с Северным морем, на севере — с Испанскими Нидерландами. Якоб Катс в своем стихотворении назвал его «чудесно расположенным, со всех сторон благословенным»⁵⁰⁶. Соседство это сыграло ключевую роль для развития города — Мидделбург был одновременно торговым морским центром и пристанищем для бежавших из соседней страны фламандцев. Развитие его было стремительным. Небольшой город на периферии быстро и уверенно заявил о себе. Беспрецедентный приток иммигрантов привел к тому, что с 1576 по 1600 г. в городе уже жило 14 тыс. человек. В 1600 году население составляло около 20 тыс. человек. Увеличение численности населения замедлилось ко второй половине XVII века (в 1675 году прирост был лишь в 7 тыс. человек)⁵⁰⁷. Первоначальный

T'Antwerpen, 1662. P. 216. URL: <https://archive.org/details/hetguldencabinet00biec/page/272/mode/2up> (Дата обращения: 22.06.23).

⁵⁰⁵ Результаты исследования по параграфу изложены в статье автора: Анциферова П. К. «Цветы» и «море»: голландский цветочный натюрморт в Мидделбурге первой половины XVII века // Культура и искусство. М., 2024. № 8. С. 110–126.

⁵⁰⁶ Cats J. Twee en tachtig-jarig leven. Alle de wercken. Amsterdam/Utrecht, 1700. Blz. 43a. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/cats001jvan03_01/index.php (Дата обращения: 24.06.24).

⁵⁰⁷ Lourens, P. Inwonertallen van Nederlandse steden ca. 1300–1800. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997. Pp. 93–94.

демографический скачок вывел Мидделбург из статуса провинциального поселения на позицию одного из главных торговых и художественных центров в Северных Нидерландах.

Стратегически важное расположение города послужило причиной образования в Мидделбурге зеландской палаты Ост-Индской компании. Голландия и Зеландия были ведущими провинциями в глазах компании. Административные здания находились в других городах республики⁵⁰⁸. Ост-Индская компания в республике была представлена шестью палатами — в Амстердаме, в Зеландии (Мидделбург), Делфте, Роттердаме, Хорне и Энкхаузене. В уставе компании были четко прописаны доли при торговле для каждой палаты. Например, при торговле с Азией доли были распределены следующим образом: 1/2 получала палата в Голландии, 1/4 Зеландия и 1/16 остальные камеры⁵⁰⁹. Мы видим, что экономически Мидделбург, несмотря на удаленность от мест принятия основных решений, достиг невероятных успехов. Торговля в городе приносила четверть прибыли от доходов всей компании.

Расположение и коммерческие успехи Мидделбурга заставляют думать, что город был портовым. Это не совсем верно. Город не располагался на воде — до нее нужно было идти не менее 7 километров. Построенные в Мидделбурге корабли приходилось тащить по специально вырытому каналу, чтобы спустить их на воду⁵¹⁰. Это вовсе не помешало судостроительству стать для Мидделбурга и зеландского города Влиссингена главной промышленной отраслью. Корабли ремонтировались, паруса ткались, веревки вились, что привело к появлению большого количества рабочих мест. Уже в первой четверти XVII века Мидделбург был вторым городом в республике после Амстердама, соревнуясь с ним за звание экономического и портового центра всей страны. Не удивительно, что

⁵⁰⁸ Schnurmann Cl. *Wherever Profit Leads Us, to Every Sea and Shore...: The VOC, the WIC, and Dutch Methods of Globalization in the Seventeenth Century* // *Renaissance Studies*. 2003. Vol. 17. No. 3. P. 479.

⁵⁰⁹ Gaastra F. S. *The Independent Fiscaals of the VOC. 1689–1719* // *Itinerario*. 1985. Vol. 9. P. 92.

⁵¹⁰ Bruijn J. R. *Commanders of Dutch East India Ships in the Eighteenth Century*. London: Boydell and Brewer, 2011. P. 55.

феноменальные его успехи вызывали у жителей Зеландии небывалую гордость за любимую столицу.

В Мидделбурге производились не только корабли. В этом поистине богатом городе находилась ткацкая фабрика (вспомним знаменитые «Мидделбургские шпалеры», восхваляющие морские победы республики⁵¹¹), фабрика по производству ковров, литейное предприятие, несколько стекольных мастерских, включая крупную стеклодувную фабрику. В Мидделбурге производили сахар, перемалывали кофе, мололи муку⁵¹². Была развита торговля шерстью, вином, специями. Необходимо отметить, что в столь выгодной позиции со статусом успешного города Мидделбург находился лишь до середины столетия. Торговля и промышленность Зеландии достигли своего пика процветания в 1640-х гг., затем постепенно начался спад. Процветающий период в истории Зеландии закончился около 1650 года⁵¹³.

Провинция была тесно связана с Южными Нидерландами, так как непосредственно с ними граничила. После 1585 года в Зеландию хлынула волна иммигрантов с юга. В число приезжих в Мидделбург входили бедные фламандские и брабантские фермеры, рабочие, ремесленники, учителя, художники и богатые купцы. Фламандцы здесь, как и в других городах республики, стали одной из причин развития региона. Так как Мидделбург укреплялся в своем успехе постепенно, а с 1622 с открытием палаты Ост-Индской компании еще и нуждался в рабочей силе, с приездом южан всплеск на экономической арене не заставил себя долго ждать. Бежавшие из разоренных городов жители Испанских Нидерландов выступали в качестве опоры для новоявленного расцвета Зеландии. Расширение инфраструктуры, строительство новых домов и создание новых предприятий из-за неожиданного

⁵¹¹ Мандер К. ван. Книга о художниках. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. Сн. 409.

⁵¹² Meertens P. J. Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw. N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1943. Verhandelingen der Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XLVIII, No. 1. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/meer035lett01_01/ (Дата обращения: 27.07.24).

⁵¹³ Ibid.

демографического роста привело к стремительной урбанизации Мидделбурга, темпы которой сравнимы разве что с Амстердамом.

Среди иммигрантов с юга были не только обнищавшие жители, но и крайне успешные предприниматели. Так, в Зеландии поселился торговец Бальтазар де Мушерон, совершивший два неудачных путешествия в поисках северо-восточного пути в Китай и переехавший из Антверпена в Мидделбург. Де Мушерон был ответственным за создание в Мидделбурге компании, специализировавшейся на карибской торговле⁵¹⁴. Жители юга ехали и в другие города, например, во Влиссинген, но именно столица провинции испытала на себе наибольшее влияние от притока жителей Испанских Нидерландов.

Искусство тоже несло на себе отпечаток этого удивительного явления. Тесные связи между Антверпеном и Мидделбургом установились еще до 1585 года — жители Мидделбурга регулярно покупали картины на антверпенском художественном рынке⁵¹⁵. Вероятно, дешевле было их купить в близком Антверпене, чем в Амстердаме. Между двумя городами установились новые художественные отношения, а вместе с притоком иммигрантов пришли и актуальные взгляды на искусство и культуру. Образованные жители Антверпена познакомили Мидделбург с практикой коллекционирования произведений искусства и предметов антиквариата, которые были распространены на их родине в конце века. Жители Зеландии ездили в Антверпен до конца XVI века и активно привозили «фламандское» к себе в провинцию. Ситуация резко поменялась с приходом следующего столетия: зеландские горожане и художники стали следовать принципу протекционизма. На момент начала XVII века рынок был переполнен картинами из южных провинций. Художники из Антверпена, уже знакомые с арт-рынком Мидделбурга, приезжали в город и наводняли его искусством собственного производства. Их переезд представлял собой хорошо продуманный карьерный шаг, а не рискованный побег. Сильнее рисковали

⁵¹⁴ Goldgar A. *Tulipmania. Money, Honor and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago: Chicago University Press, 2007. P. 24.

⁵¹⁵ Linden D. van der. *Coping with Crisis. Career Strategies of Antwerp Painters after 1585* // *De Zeventiende Eeuw*. 2015. Vol. 17. No. 1. Pp. 35–36.

живописцы и рисовальщики, переехавшие в Амстердам⁵¹⁶. Более того, исход населения из Фландрии и Брабанта в 1580-х гг. значительно расширил потребительский спрос на искусство в Мидделбурге и, таким образом, создал новые возможности для художников продолжить свою карьеру⁵¹⁷.

В городах, где существовала гильдия или братство Святого Луки, торговцы, желавшие продавать картины в городе, должны были вступить в местную гильдию. Это означало, что сначала они должны были стать полноценными жителями города. В Мидделбурге для этого правила существовало исключение. Иногородним продавцам разрешалось торговать предметами искусства, если они прожили в городе не менее двух лет подряд⁵¹⁸. Этот закон распространялся в основном на приехавших жителей Южных Нидерландов. Однако ситуация уже к 1611 году стала сложнее. Торговля искусством приняла такие обороты, что продавцы даже из других отраслей начали возмущаться. Они требовали, чтобы продажа произведений искусства осуществлялась только в определенные часы⁵¹⁹. И это требование относилось как к приезжим фламандским и брабантским торговцам, так и к местным продавцам. Столь осторожная политика была нужна и самим художникам. Они были вынуждены защитить свое искусство и гарантировать возможность и дальше его продавать. Жители Мидделбурга с радостью пользовались теми благами, которые подарил им приезд фламандцев, но искусство свое они ревностно берегли. Если при рассмотрении творчества художников Харлема или Делфта мы с осторожностью говорим о фламандском влиянии, то в Мидделбурге это воздействие было очевидным, и выходило оно далеко за пределы живописного.

Мидделбургцы страстно любили свой город. Они хорошо понимали, чем город обязан своему успеху — морю. В 1623 году был опубликован сборник

⁵¹⁶ Linden D. van der. Coping with Crisis. Career Strategies of Antwerp Painters after 1585 // *De Zeventiende Eeuw*. 2015. Vol. 17. No. 1. Pp. 35–36.

⁵¹⁷ Ibid. P. 37.

⁵¹⁸ Montias J. Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1988. Vol. 18. No. 4. P. 247.

⁵¹⁹ Vries J. de. Luxury and Calvinism/Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic // *The Journal of the Walters Art Gallery*. 1999. Vol. 57. P. 83.

стихов сообщества мидделбургских поэтов и деятелей искусства «Зеландских соловьев» (нид. *Zeeuwsche Nachtegaal*). Зеландия была «гнездом певчих птиц», где процветала лирическая поэзия. Авторы часто заявляли о своей любви к морской стихии и к морю в стихотворной форме. Адриан ван де Венне писал: «... море приливает и отливает каждый день, каждый час, каждую неделю. / Бездонное море полно чудес <...> / Соленое море умеет приносить богатство / Дает жемчуг и драгоценные камни разнообразных видов / Дает раковины и кораллы удивительной красоты / Море может сделать кого-то богатым, а иногда и полностью лишить власти <...> / Поэтому я (с вашего позволения) воздаю честь соленой Зеландии / И признаю ее превосходство перед другими местами ...»⁵²⁰. Подобных лирических изысканий было великое множество, и написаны они были не только поэтами. Художники также создавали живописные свидетельства своей любви к родной провинции, родной столице и ставшей почти родной морской стихии.

Глубина народного чувства особенно ярко проявлялась в ведущем направлении натюрморта в Мидделбурге XVII века — цветочном. Удивительным образом в провинции, столь тесно связанной с морем, получил распространение не рыбный натюрморт, а цветочный. При этом и другие типы натюрморта не получили здесь значительного развития. В рамках цветочного натюрморта необходимо по смысловому и композиционному наполнению различать несколько обособленных его видов. Цветочный натюрморт не есть «живопись цветов». Последнюю категорию стоит понимать как живописное произведение, в котором цветы выступают в качестве второстепенного героя. Они поддерживают композиционную систему, выполняют исключительно декоративную функцию, но никак не «солируют». Примером «живописи цветов» может послужить изображение гирлянды, сада, венка, портрета заказчика, обрамленного

⁵²⁰ Пер. автора. См.: *Zeeuwsche Nachtegaal en bijgevoegd Tafereel van sinne-mal* / Ed. by P. J. Meertens, P. J. Verkruijsse. Middelburg, 1982. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/_zee001zeeu01_01/_zee001zeeu01_01_0037.php?q=zee#hl2 (Дата обращения: 01.06.24).

живописной гирляндой цветов. Картуши, венки, гирлянды обвивают некий объект, выступая в качестве украшения⁵²¹. В «живописи цветов» мы редко увидим аллегорический подтекст, так как изображения цветов выполняли преимущественно орнаментальную функцию. Напротив, цветочный натюрморт не был лишен метафорической многозначности.

В Мидделбург в начале XVII века пришел именно цветочный натюрморт. «Живопись цветов» получила дальнейшее развитие в произведениях фламандских художников в Южных Нидерландах. Под цветочным натюрмортом мы понимаем изображение вазы или другого сосуда с букетом различных цветов, исполненных почти с натуралистической достоверностью. Цветы в подобных произведениях всегда занимали главенствующее место в композиции, освободившись от выполнения сугубо декоративной функции.

В Мидделбурге в XVII веке активно работали многочисленные художники, специализировавшиеся на натюрморте⁵²². Известно более 30 мастеров, создававших работы в различных направлениях этого жанра. Нет необходимости перечислять их всех, поскольку многие из них также занимались портретной живописью, жанровыми сценами (в частности, изображения амбаров и кухонь). Главными мастерами натюрморта в Мидделбурге, без сомнения, были Амброзиус Босхарт Старший и Балтазар ван дер Аст. Особое значение имеет фигура Босхарта, которого принято считать основателем традиции цветочного натюрморта как самостоятельного направления, восходящего к творчеству Яна Брейгеля Бархатного⁵²³.

Амброзиус Босхарт Старший (1573–1621) родился в Антверпене. Уже в 1587 году Босхарт переехал в Мидделбург. Семья подарила истории искусства настоящую династию художников, три сына — Амброзиус Босхарт Младший (1609–1645), Абрахам Босхарт (1612–1643) и Йоханнес Босхарт (1606–1628),

⁵²¹ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. Leiden: Brill, 2020. Vol I. P. 4.

⁵²² Все данные взяты из Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. См. страницы – Pp. 27, 29, 36, 38, 45, 65, 68, 71, 80, 91, 93, 109, 130, 132, 148, 151, 156, 174, 177, 189, 191, 200, 209, 212.

⁵²³ См.: Bol L. J. Een Middelburgse Brueghel-Groep // Oud Holland. 1955. Vol. 70. No. 1. Pp. 1–20.

переехавший в Харлем⁵²⁴ — пошли по стопам отца и создавали натюрморты разных направлений. После женитьбы в кругу Амброзиуса Босхарта Старшего появился и его шурин, художник Балтазар ван дер Аст (1593–1657), который путешествовал вместе с Босхартом, и его брат Йоханнес (1573–1618)⁵²⁵. Босхарт уехал из Мидделбурга после 1614 года и путешествовал по стране, посетив Амстердам, Утрехт, Гаагу. Его живописная традиция распространилась в Северных Нидерландах почти молниеносно и влияла на творчество художников далеко за пределами Зеландии. В частности, единственный голландский мастер цветочного натюрморта в Харлеме, Ханс Боллонгир, был продолжателем творческой традиции Босхарта.

Босхарт приехал в Мидделбург из Антверпена, как и многие другие жители юга. Влияние фламандских и брабантских мастеров на его творчество очевидно — в первую очередь, Яна Брейгеля Бархатного. Заимствование у Брейгеля — подтвержденный факт. Известно, что Босхарт копировал некоторые из его работ и даже делал зарисовки отдельных цветков⁵²⁶. Снова в Мидделбурге происходит столкновение только зарождающихся южных и северных традиций, что было неизбежно, но благотворно для обеих сторон.

Развитие цветочного натюрморта связывают с несколькими явлениями на территории страны, а именно с возникновением ботанических садов в республике и тяге к коллекционированию, особенно предметов, представляющих естественнонаучный интерес. Новая мода на садоводство быстро распространилась среди высших кругов европейского общества. Около 1600 года уже различали медицинские (ботанические) сады, сады с клумбами, фруктовые сады и др.⁵²⁷. Садоводство и увлечение цветами было доступно не только

⁵²⁴ Meijer F., Willigen A. van der. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Pers, 2003. Pp. 45–46.

⁵²⁵ Ibid. Pp. 28–29.

⁵²⁶ Clippel K. de, Linden D. van der. The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2015. Vol. 38. No. 1/2. P. 79.

⁵²⁷ Pennisi M. S. W. *The Flower Still-Life Painting of Ambrosius Bosschaert the Elder in Middleburg, ca. 1600–1620*. PhD diss. Illinois: Northwestern University, 2007. P. 171.

элитарным кругам. Сады появлялись повсеместно в крупных городах республики и могли носить любительский характер.

Интерес к цветам возрос. Голландцы познакомились вживую с великим множеством растений. Среди самых распространенных были тюльпаны, гиацинты, лютики, анемоны. Согласно исследованию Санкт-Петербургского государственного университета, чаще всего на цветочных натюрмортах нидерландских мастеров появляются розы, тюльпаны и нарциссы⁵²⁸. Многие цветы были завезены в Западную Европу во второй половине XVI века⁵²⁹. Доступность не так давно импортированных декоративных растений способствовала увеличению количества так называемых «садов для удовольствий» по всей стране. Столь богатое разнообразие позволяло изучать растения и наблюдать за ними, давало возможность сбегать от столичной жизни во вдохновляющее интеллектуальное прибежище. В некоторых случаях частные сады в городе и за его пределами служили для демонстрации коллекций их владельцев. В такие коллекции входили экзотические цветы, шкафы с *naturalia*, небольшие по размеру медные картины и т. д.

Мидделбургские мастера цветочного натюрморта видели в природе не только воплощение эстетического идеала. Натуралистические объекты стали предметов коммерческого интереса. В Мидделбурге, где торговля искусством и экзотикой шла рука об руку с садоводством, коммерциализация природы путем создания живописных ей манифестов была закономерным процессом. Из-за растущей популярности цветов голландцы по мере расцвета международной торговли в XVII веке двигались в сторону коммерциализации всего, что раньше не рассматривалось в качестве товара. Цветы перестали восприниматься лишь как Божье творение, достойное восхищения. Они превратились в объект научного и эстетического интереса. Экземпляры каталогизировались, продавались и

⁵²⁸ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки / Авт. ст.: В. Садков, В. Статкевич, А. Мезенцева, Н. Грицай. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2024. С. 271–273.

⁵²⁹ Taylor P. Dutch flower painting, 1600–1720. New Haven: Yale University Press, 1995. P. 9.

распространялись повсюду⁵³⁰. Причиной коммерциализации природных ресурсов стал отчасти и кальвинизм с его природным культом. Однако всевозможные экзотические порождения природы в широкий оборот ввела именно торговля и экономическое процветание, обеспечившее материальную базу высокого уровня культуры.

Мидделбург был идеальным местом для развития цветочного натюрморта. К концу XVI века в городе было множество частных садов, в том числе личный сад Генерального казначея провинции Зеландия. Граждане столицы вели активную переписку с профессором Каролусом Ключиусом, работником Ботанического сада в Лейдене⁵³¹. В городе обосновалось множество авторов книг об экзотических растениях и лекарственных травах, которые систематически взаимодействовали с любителями цветов из других городов⁵³². Благодаря все время пополняющимся инвестициям, обогащавшим город, и растущему интересу к цветам и естественным наукам, Мидделбург превратился в один из ключевых центров садоводства и цветоводства в стране.

В связи с процветанием естественных наук природные образцы, которые ранее не представляли интереса для публики, попали в сферу рынка как предметы коллекционирования. Особенно ценилась редкость этих курьезов. Нерегулярно встречавшиеся в природе объекты *naturalia* продавались за крайне высокую цену. Желание обладать, собирать и коллекционировать было неотъемлемой частью неискоренимого любопытства публики. Коллекционируемые объекты воспринимались как нечто изысканное и благородное⁵³³. Сбор коллекции требовал больших сил. Здесь снова дал о себе знать меркантилистский взгляд голландцев на окружающую среду. Все больше новых предметов поступало в

⁵³⁰ Ji S. The True Value of Flowers and Their Effect on the Dutch Economy. An Interdisciplinary Relationship between Art and Economics // Research in Economics. 2020. Vol. 74. P. 230.

⁵³¹ Stechow W. Ambrosius Bosschaert: Still Life // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1966. Vol. 53. No. 3. P. 62

⁵³² Gebhardt A. Holland Flowering: How the Dutch Flower Industry Conquered the World. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. P. 75.

⁵³³ Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественнонаучные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. № 4. 2002. С. 780.

страну. Логично было соединить их в рамках коллекции, ведь тогда их цена возросла бы в несколько раз.

В Европе также появилась практика создания кабинетов с курьезами — *Kunstkammer* и *Wunderkammer*. Небольшая «кунсткамера» могла содержать в себе произведения искусства или коллекции природных материалов, драгоценных камней и металлов. Подобные кабинеты представляли собой микрокосм, отражающий интересы владельца. Некоторые собиратели ценили и искусство как редкость. Нередко в коллекциях обнаруживались малые по размеру натюрморты на меди, которые легко крепились к стенкам шкафа. У собирателя появилась уверенность в творческой силе художника, который в своем искусстве мог отобразить все разнообразие макрокосма в микрокосме⁵³⁴. Картина была изображением паноптикума, коллекции редкостей и замечательных по красоте вещей, которыми желал бы обладать каждый заинтересованный коллекционер. Как писал С. М. Даниэль, натюрморт был «портретом вещей»⁵³⁵. Европейцы не питали особой страсти к сбору обыденных предметов. Как уже говорилось, ценились именно редкости, курьезы, экзотизмы или нечто настолько удивительное по качеству, что оно, таким образом, переносилось в область экзотического. Коллекционирование было поистине модным занятием. Наличие коллекции понималось как наличие вкуса у ее обладателя. Аристократы, богатые купцы, врачи и юристы, формировали свои небольшие личные музеи уже с середины XVI века⁵³⁶.

Одним из предметов, привлекавших внимание коллекционера, являлись раковины моллюсков. Интерес к раковинам возник не в XVII веке, корнями он уходил в историю Древней Греции⁵³⁷. В начале столетия любопытство переросло в страстную заинтересованность, которая нашла свое выражение и на картинах

⁵³⁴ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: к проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997. С. 10.

⁵³⁵ Даниэль С. М. Пространство натюрморта в западноевропейской живописи XVII века // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1984. Вып. XVII. С. 49.

⁵³⁶ Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественнонаучные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. № 4. 2002. С. 779.

⁵³⁷ Подробнее об истории интереса к раковинам моллюсков: Кулакова О. Ю. Раковины моллюсков в голландских натюрмортах XVII века // Художественная культура. 2021. Номер 2 (37). С. 106–107.

мидделбургских мастеров цветочного натюрморта. Собиравших ракушки энтузиастов в XVII веке Мидделбурге было немного. Писатель Филиберт ван Борселен, в чьих стихах 1611 года под названием «Пляж» ракушки рассматривались не как произведения божественного искусства, а как «живые курьезы»⁵³⁸. Ван Борселен призывал художников принять вызов, который им бросало все разнообразие цветов, наблюдаемых в природе. Он просил восхищаться лилией, гиацинтом и фиалкой: «...в конечном счете, все это должно уступать красоте раковин, так как я не видел еще ни одного тюльпана, который мог бы с ними сравниться». Ван Борселен писал, что, изучая раковины, «видишь, как оживают дикие водные омуты, то в приливе, то в отливе»⁵³⁹.

Амброзиус Босхарт считается одним из первых мастеров в республике, который изображает букет цветов рядом с раковинами моллюсков⁵⁴⁰. Мы знаем и о других художниках, включавших изображение раковин в свои натюрморты, например, Якобе де Гейне, Йорисе Хуфнагеле, Кларе Петерс. Тем не менее только в руках Амброзиуса Босхарта Старшего изображение цветов и раковин получило такое распространение и нашло дальнейшее развитие в произведениях других мидделбургских и голландских художников второй половины XVII века.

Подробнее рассмотрим трансформацию живописной традиции Босхарта. Ранние композиции художника отличались пышной декоративностью. Букет представлял как панно, лишенное объема. Юный Амброзиус Босхарт располагал предметы, не сильно заботясь о перспективе, но вырисовывая каждую деталь с особым вниманием (Рис. 121). Композиции ранних работ при этом не лишены гармонии. Ощущение сбалансированной цельности нарушено лишь сумбурностью цветовой палитры, которой еще не характерна присущая ей в будущих работах утонченность. Уже на раннем произведении из Мадрида мы видим изображение

⁵³⁸ Bass M. A. *Shell Life, or the Unstill Life of Shells // Conchophilia. Shells, Art, and Curiosity in Early Modern Europe*, ed. by M. A. Bass, A. Goldgar, H. Grootenboer ... [et al.]. Princeton: Princeton University Press, 2021. Pp. 78–79.

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Breure A. S. H., Heer S. R. de. From a “Domestic Commodity” to a Secret of Trade’: Snails and Shells of Land Molluscs in Early (mainly 16th and 17th century) Visual Arts // *Basteria*. 2015. Vol. 79. No. 4–6. P. 83.

раковины, удобно расположившейся на каменной поверхности рядом с вазой. Ракушка с затейливым узором, созданным природой, естественным орнаментом, не менее диковинна, чем изображенные цветы, — ее вполне можно было бы принять за лепесток, сорвавшийся с увядающего бутона. Нежные цветы и причудливая раковина вместе создают ощущение гармоничного композиционного единства, в котором, казалось бы, одно не существует без другого.

В более поздних работах развивающееся мастерство Амброзиуса Босхарта становится очевидным — в натюрморте 1609–1610-х гг. (Рис. 122) художник постепенно отходит от перегруженной композиции и излишней декоративности. Цветы под рукой мастера оживают — всякий нежный, почти эфемерный бутон рассказывает трогательную личную историю. Художник более отчетливо выписывает каждый цветок. Элементов на натюрморте становится меньше, но композиция выглядит более логичной и стройной. Здесь мы снова видим раковину, которую легко принять за лепесток. Она занимает не менее важное место, чем изображенные цветы, хоть и не является главным элементом произведения. Общая атмосфера, присущая картине, более спокойна, а менее выраженная игра света и тени придает композиции некую хрупкость и трогательность.

Еще более поздний натюрморт 1612 года (Рис. 123) уже свидетельствует об однозначной эволюции мастерства художника. Композиция не сильно усложняется, но становится более гармоничной и сбалансированной. Босхарт выбрал цветы, которые сочетаются по цветовой гамме. Каждая деталь, каждый нюанс, лепесток каждого бутона тщательно прорисован. Замысловатый извив ракушки поражает искусностью детализации. Светотеневая моделировка проявляется более отчетливо, появляется глубина композиции. Подобные работы мы видим в творчестве Босхарта и после 1614 года, когда он уже покинул Мидделбург. Примечательно, что художник не оставил излюбленную композицию цветочного букета с изображенной рядом ракушкой. Она стала лейтмотивом его творчества и в последующие годы. Изображая раковины на своих небольших по формату медных произведениях, Босхарт использовал их в качестве дополнения к цветочному натюрморту. Постепенно из незначительного предмета они превратились в важный элемент композиции, который

придавал произведению дополнительную выразительность и орнаментальную изощренность.

Особое развитие цветочный натюрморт с изображением ракушки получил в творчестве шурина Босхарта, Балтазара ван дер Аста. Необыкновенно плодотворный художник, ван дер Аст уже в 1620-х годах начал включать изображение ракушек и других морских диковин в свои произведения. Мастер создавал не только цветочные натюрморты — путь его творческих поисков начался с «фруктовых натюрмортов». Подобные произведения изображали корзины с различными фруктами, иногда с вазой цветов рядом или с цветами прямо в корзине (Рис. 124). В композицию этих горизонтально ориентированных картин ван дер Аст сначала изредка, а после постоянно включал изображение ракушек. На датированном натюрморте 1620 года художник изобразил три раковины, небрежно разложенные вокруг большой тарелки с фруктами (Рис. 125).

Цветочные натюрморты композиционно и колористически были далеки от харлемских «завтраков» или «монохромных банкетов». Гораздо ближе к ним были «роскошные» натюрморты (юный Ян Давидс де Хем был учеником ван дер Аста)⁵⁴¹, которые также погружали зрителя в мир истинных диковин, заботливо выставленных напоказ зрителю умелым художником. В подобных произведениях не стоит видеть аллегорических подтекстов. Ван дер Аст, напротив, старался черпать прямо из окружающего его мира, сильно его не видоизменяя. Его натюрморты полнятся не только изображениями неодушевленных предметов, но и, как у Босхарта, насекомых и иногда даже небольших животных (Рис. 126). Этот мотив он, вероятно, позаимствовал у голландского художника из Утрехта Руланта Саверея, с которым они вместе состояли в гильдии. Не стоит видеть в этих элементах атрибуты натюрморта *vanitas*, так как ракушки все же в первую очередь были символами моря и воды⁵⁴².

⁵⁴¹ Meijer F., Willigen A. van der. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Pers, 2003. P. 105.

⁵⁴² Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. Leiden: Brill, 2020. Vol. 1. P. 84.

Интерес Балтазара ван дер Аста к раковинам и к другим морским мотивам не подлежит сомнению. Уже в 1630-х гг. художник ушел от цветочных и фруктовых композиций и начал создавать небольшие натюрморты на меди и крупные на дереве с изображением ракушек (Рис. 127). Это были штудии, подобные дюреровским. В таких произведениях ван дер Аст не утруждал себя изображением чего-либо помимо ракушек, они выступали центральными героями его работ (Рис. 128). Художник добился невероятного мастерства в изображении раковин. Искусно выписанные, их изгибы и извороты значительно усложняли композицию. Мастер добивался создания целостной композиции, законченной и проработанной. После 1630 года внимание живописца к раковинам переросло в необходимость создавать отдельные эскизы с их изображением (Рис. 129). Количество исполненных ван дер Астом картин с изображением ракушек велико — не менее ста. Так как подобные произведения, вероятно, пользовались большим спросом у публики, автор принял решение создавать и рисунки, которые можно было написать гораздо быстрее, чем картины.

Фигура Балтазара ван дер Аста не менее важна для развития отдельных направлений натюрморта в Мидделбурге, чем фигура Амброзиуса Босхарта. Ван дер Аст пошел дальше цветочного натюрморта. Сперва он усложнил свои цветочные композиции, а к 1630-м гг. полностью отдался изображению раковин морских моллюсков. Интерес его к изображению раковин был абсолютно беспрецедентен. Мы не видим ничего подобного у других голландских художников XVII века. Мотив спорадически появлялся у мастеров начала века из других городов, но не нашел своего продолжения. Изображения раковин важны для мидделбургских художников не как элемент, привлекающий коллекционера, а как «живое» доказательство виртуозности природы в создании трехмерных форм и двумерных узоров. Мы до конца не можем быть уверены, полностью копирует художник узор ракушки или привносит свои детали. Переноса изображение раковины в живописное пространство, мастер как бы удваивал присущую им загадочность. Ракушка являлась не только природным объектом причудливой формы с удивительным узором, но и жилищем моллюска, который мог спрятаться в своем убежище. Раковина — это,

прежде всего, форма, узор, а потом сокрытая глубина, которая никогда не откроется ни исследователю-естествоиспытателю, ни художнику, ни зрителю натюрморта. Истинная жемчужина моря, раковина, в живописном поле лишь обростала большей таинственностью, тем самым продолжая привлекать художников и публику.

Мотивы моря наблюдаются и в произведениях других мастеров натюрморта в Мидделбурге в XVII веке. Полностью копировал манеру Босхарта недолго проживший художник Питер ван де Венне (1624–1657), изображавший букеты цветов в соседстве с ракушками. Традицию Босхарта перенял и его ученик Кристоффел ван ден Берге (1588–1628), создававший идентичные боссхартовским произведения (Рис. 130). В 1640-х гг. Лоренс Крэн (1620–1663) включил в свои фруктовые композиции изображение ракушек и устриц (Рис. 131). В то же время Питер ван Оверсхи (? – 1672) изображал дары моря на сервированных столах и охотничьих натюрмортах (Рис. 132). Художник Франсуа Рейкхалс писал картины с изображением переполненного рыбой амбара и стола, заваленного снедью и морепродуктами (Рис. 133). Раковины моллюсков появлялись и в лаконичных произведениях Адриана Корте в конце XVII века. Увлеченно и с энтузиазмом мидделбургцы выражали свое особое чувство по отношению к водной стихии — в стихах и в живописи.

Исследователи сходятся во мнении, что изображение раковин и иных морских мотивов на голландских натюрмортах разных направлений стоит связывать с двумя ключевыми явлениями — появлению народного интереса к цветам и тяге людей к коллекционированию⁵⁴³. Первым художником, включившим изображение раковины в цветочный натюрморт, был Амброзиус Босхарт Старший. Эту новаторскую идею развил его родственник, Балтазар ван дер Аст. Ван дер Аст создавал самостоятельные изображения раковин. Вслед за двумя мастерами морские образы стали активно использовать и другие мидделбургские художники, что оказало большое влияние и на живописцев из других городов и регионов. Увлеченность морской тематикой выходила за рамки элементарного любопытства, страсти к экзотическим курьезам и естественнонаучного интереса. Хотя коллекционирование и

⁵⁴³ Bol L. J. Een Middelburgse Brueghel-Groep // Oud Holland. 1955. Vol. 70. No. 1. P. 3.

было модным увлечением в Зеландии, такого размаха, как в Голландии, оно в регионе так и не достигло. Мы видим, что Мидделбурге в течение всего XVII века есть данные лишь об одном страстном любителе ракушек, Фелиберте ван Борселене, а другие коллекционеры появляются лишь в следующем веке — Виллем Арнаут Кин ван Ситтерс (1756–1794) и Паулюс де Винд (1714–1771)⁵⁴⁴.

Босхарт и ван дер Аст неизменно возвращались к изображению ракушек на протяжении всего своего творческого пути. Художники видели в этом морском мотиве нечто большее, чем эстетизация экзотического предмета, большее, чем декоративный элемент в картине. Живя в Мидделбурге, оба мастера находились в постоянном контакте с морем. Каждодневно они сталкивались с водной стихией, кормились и любовались ее богатствами. Искренняя привязанность художников к городу созвучна с настроениями других мидделбургцев начала XVII века, которые не стеснялись выражать свои чувства в стихотворной форме. Для жителей быстро развивающегося Мидделбурга, во многом не уступавшего Амстердаму, море было не просто приятным соседом. Оно являлось кормильцем Зеландии и всей страны — регулярно прибывающие корабли привозили дары, которые распространялись по всей республике. Расторопные торговцы, активные деятели Ост-Индской компании и умелые фламандцы подняли город на новый социальный и экономический уровень. Интерес к морю был созвучен с интересом к цветам, которые тоже напоминали жителям города об успехах их родины. Качественно новый этап для Зеландии и голландского искусства наступил с появлением местной школы художников. На основе этих сложных социальных и культурных перипетий и развился цветочный натюрморт как самостоятельное направление.

⁵⁴⁴ См.: Conchology. Shellers From the Past and the Present [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://conchology.be/?t=9001&id=22300> (Дата обращения: 19.06.23).

Заключение

Развитие и эволюция голландского натюрморта в Республике Соединенных провинций — уникальное явление для истории голландского живописного искусства XVII века. Изучение натюрморта во всем его видовом художественном разнообразии через призму социально-культурных, политических, экономических и узкорегиональных факторов позволило по-новому взглянуть на особенности формирования художественных практик, характерных для жанра. Проанализировав трансформацию художественных процессов и беря во внимание появление новых живописных методов, мы понимаем необходимость обращения к более масштабному ряду условий, выходящему за пределы живописного поля. Включение предмета исследования в широкий контекст позволило, в том числе, переоценить характер взаимодействия фламандского и голландского искусства, частного для каждого региона. В исследовании последовательно осмыслялись не только общепризнанные ключевые события первой половины XVII века в Южных и Северных Нидерландах, но и тончайшие, характерные для региона перемены в социальной, религиозной, политической и культурной среде. Искусство натюрморта выступало как отражение настроений в крупных городах, центрах притяжения всей интересующейся искусством публики и как тонкий камертон, умело реагирующий на сложные перипетии в окружающей его пространстве.

В ходе изучения отечественной и зарубежной историографии по поставленной проблеме удалось выявить ряд вышедших из употребления и актуальных подходов, позволявших ее решить. Обращение к источникам, созданным голландскими теоретиками искусства XVII–XVIII веков (К. ван Мандер, Г. де Ларесс, А. Хоубракен, С. ван Хогстратен), помогло определить, что уже в этот период современники художников связывали творчество живописца с местом производства его работ. Такое отношение было обусловлено гордостью авторов за успехи своей страны на экономическом, политическом и, как следствие, художественном поприще. Несмотря на отождествление Андре Фелибьеном и другими французскими теоретиками натюрморта с «низшим» жанром, пригодным

лишь для практики перед более серьезными живописными свершениями, в глазах нидерландцев этот вид искусства постепенно приобрел черты достойного ремесла.

В XVIII–XIX веках появились первые энциклопедические каталоги *catalogues raisonnés*, посвященные голландскому и фламандскому искусству. В них уже отобразились первые попытки прочно связать натюрморт с местом его производства. В трудах рубежа веков теоретиков и художников (Ф. фон Шлегель, А. Авар, Э. Фромантен) мы находим такие определения, как «харлемский», «лейденский», однако они не связаны с творчеством мастеров-натюрмортистов. В XX веке были созданы новаторские труды, посвященные отдельным направлениям натюрморта. Почти одновременно в отечественных (М. И. Щербачева) и зарубежных (И. Бергстром) работах исследователи начали связывать виды натюрморта с определенными городами. Утрехт с цветочным натюрмортом, Гаагу с «ранними завтраками» и т. д. Не все подобные соотношения оказались верными. Современные статистические исследования, инвентарные данные, собранные в разное время XX века зарубежными историками, экономистами и искусствоведами (Дж. Монтас, Фр. Мейер, М. Е. В. Госсенс, П. Баккер) включили голландское искусство в междисциплинарное поле. В настоящей диссертации на основе этих данных были сопоставлены художественные особенности развития жанра натюрморт и узконаправленные региональные особенности в местах его появления, распространения и даже угасания.

Пристальный взгляд на отдельные направления жанра первой половины XVII века через призму персоналий ключевых художников, социально-политических изменений в регионе и, конечно, трансформации художественных приемов обнажил ряд новых закономерностей. Обзор региональных особенностей каждой из семи провинций объяснил, почему художники выбирали основным местом своего творчества Голландию и Зеландию и города, где уже была основана гильдия Святого Луки. Более подробное изучение провинции Голландии и анализ работавших в крупнейших городах республики мастеров натюрморта позволил

выявить центры художественного производства натюрмортов. Тем не менее не всегда подобные центры становились местом распространения отдельных направлений, как ранее принято было считать. В Делфте, Дордрехте, Роттердаме и Леувардене не было художественной преемственности в жанре натюрморта. Произведения в жанре были распространены, но на особенности живописных произведений это никак не повлияло. Это объясняется тем, что живописцы избирали города для жизни по личным, экономическим или политическим причинам, а не художественным. В настоящем исследовании также подробно рассматривалось и творчество мастеров за пределами двух стран, Южных и Северных Нидерландов, — Италии и немецких земель. Анализ перемещения художников позволил выявить наиболее показательные для исследования направлений натюрморта региональные точки. В провинции Голландия это Амстердам, Гаага, Харлем и Лейден, провинция Утрехт и столица Зеландии Мидделбург.

Харлем в первой половине XVII века был не только центром, где развивался тип «ранних завтраков», но и истинным местом средоточия мастеров натюрморта всех направлений. Удалось установить, что в городе распространился и вид цветочного натюрморта. Крайне важным предстает вывод, что на первое место в истории развития голландского натюрморта стоит ставить не Амстердам и не Гаагу, а именно Харлем, небольшой город, сателлит столицы. Основные композиционные и тональные тенденции некоторых направлений получают свое развитие именно в этом городе. Харлемские мастера разработали более тонкую и сложную систему колористических решений, что позволяло им достигнуть особой композиционной глубины и тональной гармонии в своих произведениях.

В небольших городах, например, в Утрехте, единственном почти полностью католическом городе, траектория развития и существования которого сильно отличалась от других городов республики, натюрморт и вовсе не получил распространения. В стране существовала определенная веротерпимость, которая хоть и втайне, но позволяла голландцам практиковать разные конфессии. Общая религиозная направленность города мало повлияла на развитие натюрморта.

Многие утрехтские мастера посещали Италию, среди них, однако, было мало натюрмортистов. Подобные поездки едва ли повлияли на жанр и его художественные особенности, но позволили некоторым художникам по-новому взглянуть на проблему светотени в живописном искусстве. Развившееся в городе течение «утрехтского караваджизма» заставило даже мастеров охотничьего натюрморта трансформировать светотеневую моделировку в своих произведениях.

В Лейдене, городе знатоков, философов и студентов, развился так называемый «ученый» натюрморт, *vanitas*. В ходе изучения инвентарных книг и исследований, посвященных продажам в этом городе, удалось определить, что это направление не пользовалось спросом публики в месте своего зарождения. Среда играла ключевую роль в развитии голландского натюрморта, но именно пристальное рассмотрение частных случаев помогло нам избежать обобщений. Если в Лейдене *vanitas* не процветал так, как в других городах, то в Мидделбурге все происходило иначе — нативное для столицы Зеландии направление пестуется художниками, литераторами и публикой и широко распространялось в провинции. Именно здесь появился цветочный натюрморт с изображением цветов и ракушек в ответ на любовь зеландцев к водной стихии, страсти к собирательству и садоводству. Общество также определяло сюжеты и в столицах. В городах Гаага и Амстердам, где жили состоятельные граждане, существовали характерные запросы на «роскошь». В двух городах они были разными, что нашло свое отражение сразу в нескольких направлениях жанра натюрморт. Очевидным это становится при рассмотрении направлений «роскошного» и рыбного натюрморта.

В результате исследования были сделаны выводы о характере влияния фламандских художников и их традиции в отдельных регионах. В частности, в Харлеме, несмотря на значительное количество иммигрантов в городе, влияние на становление местной школы натюрморта было минимальным. Художественную автономность в жанре демонстрировал и город Мидделбург. Эти и другие случаи позволили уточнить до сих пор нерешенный вопрос о степени художественного воздействия живописного языка юга на язык севера.

В ходе работы виды натюрморта рассматривались в непосредственной связи с персоналиями их создателей. Натюрморт хотя и был малым жанром, в рамках которого существовало лишь несколько «корифеев» с известными всей республике именами, именно художники (часто в большом количестве) становились катализаторами новых тенденций. Изучение искусства «малых голландцев» требует обращения к творчеству большого количества живописцев. Многие из них активно заимствовали друг у друга художественные приемы, иногда «цитировали» композицию, попадали под сильное влияние колористических решений своих коллег. Низкое качество многих произведений и отсутствие большинства биографических данных потребовало систематического изучения различных источников, от живописных до исторических и экономических.

В настоящей диссертации на основе изучения региональных особенностей развития голландского натюрморта в первой половине XVII века был сделан ряд частных, но ключевых выводов, главный из которых заключается в неоднородности голландского живописного искусства в изучаемый период. Натюрморт как жанр развивался под сильным влиянием общих тенденций в стране, но гораздо активнее искусство натюрморта реагировало именно на, казалось бы, незначительные изменения, которые хорошо прослеживаются на основе приведенных выводов и сформированной статистики. Это не позволяет нам говорить о развитии отдельных школ натюрморта в регионах, но значительно обогащает изучение жанра.

Список литературы

1. Анциферова, П. К. Голландские мастера натюрморта в Германии в XVII веке. Культурное взаимодействие // Человек и культура. М.: 2024. – № 4. – С. 171–179.
2. Анциферова, П. К. «Завтраки» и «цветы». Голландский натюрморт в Харлеме первой половины XVII века // Вестник Гжельского государственного университета. – М.: 2024. – №4. – С. 1–9.
3. Анциферова, П. К. Символика элементов раннего голландского натюрморта XVII века «сервированных столов» в произведениях Клары Петерс // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам XXIII Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования». – Москва: Интернаука, 2019. – № 5 (21). – С. 41–49.
4. Анциферова, П. К. «Цветы» и «море»: голландский цветочный натюрморт в Мидделбурге первой половины XVII века // Культура и искусство. – М.: 2024. – № 8. – С. 110–126.
5. Анциферова, П. К. Роскошь столицы: «Роскошный натюрморт» в Гааге XVII века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. – Кемерово: 2024. – № 69. – С. 240–248.
6. Беляев, М. П. Воспитание кальвинистского правителя: детство и юность Великого курфюрста Бранденбурга Фридриха Вильгельма / М. П. Беляев // МГГУ им. М. А. Шолохова. Вестник «История и политология». Локус: люди, общество, культуры, смыслы. – 2013. – №2. – С. 43–55.
7. Вебер, М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. Пер. Ю. Н. Давыдова. – Москва: Прогресс, 1990. – 808 с.
8. Верижникова, Т. Ф. Малые голландцы. Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт / Т. Ф. Верижникова. – Санкт-Петербург: Аврора, 2004. – 255 с.

9. Верхейл, К. Кальвинизм, поэзия и живопись. Об одном стихотворении Иосифа Бродского / К. Верхейл // Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2014. – 312 с.
10. Виппер, Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета / Б. Р. Виппер. – Москва: Искусство, 1962. – 517 с.
11. Виппер, Б. Р. Проблема и развитие натюрморта / Б. Р. Виппер. – Санкт-Петербург: Азбука, 2005. – 384 с.
12. Виппер, Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века / Б. Р. Виппер. – Москва: Искусство, 1957. – 332 с.
13. Вондел, Й. ван ден. Трагедии / Пер. с голл. Е. Витковский. – Москва: Наука, 1988. Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/WONDEL_J/vondell_4.txt (Дата обращения 25.07.24).
14. Гегель, Г. Фр. В. Лекции по эстетике. Ч. 2. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве / Пер. с нем. Б. Стоппнер. – Москва: Искусство, 1969. – 325 с.
15. Глинская, И. Н. Развитие голландской реалистической живописи в первой четверти XVII в.: дис... канд. искусствоведения / Глинская Ирина Павловна. – Ленинград, 1950. – 384 с.
16. Голландская жанровая живопись XVII века в собрании Государственного Эрмитажа [альбом] / авт.-сост. Е. Ю. Фехнер. – Москва: Изобразительное искусство, 1979. – 262 с.
17. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 1: Алдеверелд – Винк: каталог коллекции / И. А. Соколова. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. – 440 с.
18. Голландская живопись XVII - XVIII веков. Том 3: Мандер I — Рейсх: каталог коллекции / И. А. Соколова. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. – 372 с.
19. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Том 5: Хондекутер — Янссенс — Неизвестные голландские художники: каталог коллекции / И. А. Соколова. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. – 264 с.

20. Грузнова, А. А. Тема «ванитас» в натюрмортах с атрибутами войны и власти в харлемской школе в первой половине XVII века / А. А. Грузнова // Артикульт. – 2018. – № 30 (2). – С. 36–40.
21. Даниэль, С. М. Пространство натюрморта в западноевропейской живописи XVII века / С. М. Даниэль // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1984. – Вып. XVII. – С. 47–58.
22. Дмитриева, А. А. Иллюзионистические приемы в голландской живописи XVII века / А. А. Дмитриева // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2013. – № 16. – С. 130–145.
23. «Думай о времени». Ян ван ден Хекке. Роскошный натюрморт: буклет выставки / Авт. ст.: В. О. Статкевич, М. В. Лапшин. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2023. – 96 с.: ил.
24. Европейская поэзия XVII века / Пер. с голл. Е. Витковский. – Москва: Художественная литература, 1977 г. – 928 с.
25. Звездина, Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа / Ю. Н. Звездина. – Москва: Наука, 1997. – 157 с.
26. Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета: каталог выставки / Авт. статей: П. В. Могилина, И. Н. Скопцова. Москва: ABCdesign, 2016. – 208 с.: ил.
27. Кальвин, Ж. Комментарии: Новый Завет / Ж. Кальвин // Комментарии: 2-е Коринфянам. Режим доступа: Библиотека [Электронный ресурс] <https://bible-teka.com/jan-calvin/54/1/> (Дата обращения: 13.02.21).
28. Кальвин, Ж. Наставление в христианской вере. Т. 1 / Ж. Кальвин. – Москва: Издательство РГГУ, 1997. – 581 с.
29. Капелюшников, Р. И. Гипноз Вебера (Заметки о «Протестантской этике и духе капитализма») / Р. И. Капелюшников. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. – 76 с.

30. Клочков, В. В. Кальвинизм и европейская модернизация XVI–XVIII веков: социально-правовые аспекты / В. В. Клочков // Юрист-правоведъ. – 2011. – № 1. – С. 62–66.
31. Корнер, Д. Д. Исторические сведения о кальвинизме / Д. Д. Корнер // Дортский собор без прикрас. – 2003. Режим доступа: <http://rusbaptist.stunda.org/dop/cal4.html> (Дата обращения: 04.03.21).
32. Кузнецов, Ю. И. Голландская живопись XVII–XVIII веков в Эрмитаже / Ю. И. Кузнецов. – Ленинград: Аврора, 1979. – 135 с.
33. Кузнецов, Ю. И. Западноевропейский натюрморт / Ю. И. Кузнецов. – Ленинград-Москва: Советский художник, 1966. – 228 с.
34. Кулакова, О. Ю. Раковины моллюсков в голландских натюрмортах XVII века / О. Ю. Кулакова // Художественная культура. – 2021. – Vol. 37. – No. 2. – С. 104–121.
35. Кулакова, О. Ю. Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания: дис... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Кулакова Ольга Юрьевна. – СПб, 2022. – 355 с.: т. 1 (223 с.)
36. Кулакова, О. Ю. Голландский цветочный натюрморт XVII века: интерес и забвение на протяжении столетий / О. Ю. Кулакова // Обсерватория культуры. – 2021. – Т. 18. – Номер 5. – С. 496–505.
37. Линник, И. В. Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин / И. В. Линник. – Ленинград: Искусство, 1980. – 248 с.
38. Максимова, Т. В. Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии: вопросы стиля и технологии / Т. В. Максимова. – Москва: Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2002. – 255 с.
39. Мандер, К. ван. Книга о художниках. – Санкт-Петербург: Азбука, 2007. – 544 с.
40. Маркова, В. Э. Итальянский натюрморт: от Караваджо до Моранди / В. Э. Маркова. – Москва: Арт Волхонка, 2024. – 440 с.: илл.

41. Миронов, С. А. История нидерландского литературного языка (IX–XVI вв.) / С. А. Миронов. – Москва: Наука, 1986. – 200 с.
42. Мир образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры [уч. пособие] / Европейский ун-т в Санкт-Петербурге; ред.-сост. Н. Мазур. – Санкт-Петербург-Москва: Новое издательство, 2018. – 543 с.
43. Натюрморт (специальный выпуск) // Искусство. – 2006. – № 16. Режим доступа: <https://art.1sept.ru/index.php?year=2006&num=16> (Дата обращения: 11.04.25).
44. Натюрморт в искусстве Западной Европы XVI–XIX веков: из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки / Авт. ст.: Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова. – Санкт-Петербург: Славия, 2015. – 95 с.
45. Никифорова, Л. В. Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь / Л. В. Никифорова // Визуальная теология. – 2019. – № 1. – С. 115–129.
46. Охоцимский, А. Д. Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма / А. Д. Охоцимский // Художественная культура. – 2019. – № 1. – С. 70–91.
47. Охоцимский, А. Д. Протестантская иеротипия в голландской живописи Золотого века / А. Д. Охоцимский // Проблемы визуальной семиотики. – 2017. – № 3. – С. 10–32.
48. Переведенцева, О. Ю. Цветочный натюрморт XVII века: от созерцания — к изучению природы / О. Ю. Переведенцева // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2014. – Вып. 4. – С. 311–317.
49. Предмет — Образ — Смысл. Западноевропейский натюрморт XVII–XIX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: каталог выставки / Сост. и авт. вступ. ст. Л. Савинская. Авт. ст.: В. Маркова, В. Садков, Л. Савинская, А. Сулимова, Д. Кочерова. Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2023. — 96 с.
50. Радость для всех чувств: Западноевропейский натюрморт XVI–XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки / Авт. ст.: Н. И. Грицай. – Курск: Полстар. – 112 с.: ил.

51. Ротенберг, Е. И. Искусство Голландии XVII века / Е. И. Ротенберг. – Москва: Искусство, 1971. – 235 с.
52. Роттердамский, Э. О приготовлении к смерти / Э. Роттердамский, пер. О. Чертов. Москва, 1996. Режим доступа: <http://olegchertov.narod.ru> (Дата обращения: 13.03.23).
53. Соколова, И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга / И. А. Соколова. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. – 464 с.
54. Соколов, М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: реальность и символика / М. Н. Соколов. – Москва: Изобраз. искусство, 1994. – 286 с.
55. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия / А. В. Степанов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. – 640 с.
56. Тарасов, Ю. А. Голландский натюрморт XVII века / Ю. А. Тарасов. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2004. – 150 с.
57. Тилкес, О. Истории страны Рембрандта / О. Тилкес. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 1048 с.
58. Фехнер, Е. Ю. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа / Е. Ю. Фехнер. – Москва: Изобразительное искусство, 1981. – 174 с.
59. ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки / Авт. ст.: В. Садков, В. Статкевич, А. Мезенцева, Н. Грицай. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2024 г. – 420 с.: ил.
60. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века. Картины и рисунки из музеев и частных собраний России / Авт. текстов: В. Садков, А. Булгакова, Н. Грицай, Д. Красовская, А. Ларионов, А. Мезенцева, Т. Савицкая, И. Соколова, В. Статкевич; ред. А.В. Игнатьева. – Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2024. – 312 с.: ил.

61. Фридлендер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлендер, пер. М. Коренева. – Санкт-Петербург: Издательство Андрея Наследникова, 2020. – 240 с.
62. Фромантен, Э. Старые мастера / Э. Фромантен. – Москва: Изобразительное искусство, 1996. – 312 с.
63. Хёйзинга, Й. Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки / Й. Хёйзинга, пер. с голл. Д. В. Сильвестров. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – 680 с.
64. Щербачева, М. И. Натюрморт в голландской живописи / М. И. Щербачева. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1945. – 73 с.
65. Юренева, Т. Ю. Западноевропейские естественнонаучные кабинеты XVI–XVII веков / Т. Ю. Юренева // Вопросы истории естествознания и техники. – 2002. – № 4. – С. 765–786.
66. Alpers, S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century / S. Alpers. – Chicago: University of Chicago Press, 1984. – 302 p.
67. Ampzing, S. Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland / S. Ampzing. – Haarlem: d. Adriaen Rooman, 1628. – 526 p. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/ampz001besc01_01/index.php (Дата обращения: 12.06.23).
68. Arasse, D. Vermeer: Faith in Painting / D. Arasse. – Princeton: Princeton University Press, 1994. – 208 p.
69. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis / Ed. by Fr. D.O. Obreen. – Rotterdam: Van Hengel & Eeltjes, 1882. – Vol. 4. – 378 p.
70. Bahl, P. Der Hof des Grossen Kurfürsten: Studien zur höheren Amtsträgerschaft Brandenburg-Preussens / P. Bahl. – Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2001. – 777 s.
71. Bakker, B. The Netherlands Drawn from Life: An Introduction / B. Bakker, tr. C. C. Witner // Journal of Historians of Netherlandish Art. – 1993. – Vol. 10. – No. 2. Режим доступа: JHNA, Journal of Historians of Netherlandish Art

- [Электронный ресурс], <https://jhna.org/articles/netherlands-drawn-life-introduction/> (Дата обращения: 05.03.21).
72. Bakker, P. *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de Gouden Eeuw*. Ph.D. diss. / P. Bakker. – Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2008. – 366 p.
 73. Bakker, P. *United Under One Roof: Leiden Artist Painters and Coarse Painters and Their Relations in Seventeenth-Century Leiden* / P. Bakker // *Early Modern Low Countries*. – 2017. – Vol. 1. – No. 2. – Pp. 318–349.
 74. Barry, W. *Vincenzo Campi and Hans Fugger: A Peep at Late Cinquecento Bawdy Humor* / W. Barry // *Arte Lombarda*. – 1977. – No. 47/48. – Pp. 108–114.
 75. Bass, M. A. *Shell Life, or the Unstill Life of Shells* / M. A. Bass // *Conchophilia. Shells, Art, and Curiosity in Early Modern Europe*, ed. by M. A. Bass, A. Goldgar, H. Grootenboer ... [et al.]. – Princeton: Princeton University Press, 2021. – Pp. 75–103.
 76. Bastiaensen, J. *Finding Clara: Establishing the Biographical Details of Clara Peeters (ca. 1587 – after 1636)* / J. Bastiaensen // *Boletín del Museo del Prado*. – 2016. – Vol. 34. – No. 52. – Pp. 17–31.
 77. Bayer, T. *The Seventeenth-Century Dutch Art Market: The Influence of Economics on Artistic Production* / T. Bayer // *Athanas*. – 1991. – Vol. X. – Pp. 21–27.
 78. Bergsma, W. *Calvinism in the Northern Netherlands from a Farmer's Point of View* / W. Bergsma // *From Revolt to Riches. Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, ed. by T. Hermans, R. Salverda. – London: UCL Press, 2017. – 314 p.
 79. Bergström, I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century* / I. Bergström. – New York: Faber & Faber, 1956. – 330 p.
 80. Berkel, K. van. *The Dutch Republic. Laboratory of the Scientific Revolution* / K. van Berkel // *BMGN - Low Countries Historical Review*. – 2010. – Vol. 125. – No. 2–3. – Pp. 81–105.
 81. Berry, C. J. *Idea of Luxury: A Conceptual and Historical Investigation* / C. J. Berry. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 271 p.
 82. Bie, C. de. *Het gulden cabinet vande edel vry schilder const: inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese*

- eeuw / C. de Bie, J. Meyssens. – Antwerp: Ghedruckt T'Antwerpen, 1662. – 589 p.
 Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс]
<https://archive.org/details/hetguldencabinet00biec/page/272/mode/2up> (Дата обращения: 20.05.24).
83. Bisboer, P. Collections of Paintings in Haarlem 1572–1745 / P. Biesboer, ed. by C. Togneri. – Los-Angeles: Getty Publications, 2001. – 813 p.
 84. Bisboer, P. De Gouden Eeuw begint in Haarlem: exh. cat / P. Bisboer. – Haarlem: Frans Hals Museum, 2008. – 180 p.
 85. Bisboer, P. Pieter Claesz: Master of Haarlem Still Life / P. Bisboer. – Zwolle: Uitgeverij Waander, 2006. – 144 p.
 86. Bocchi, G. Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630–1750 / G. Bocchi, U. Bocchi. – Viadana: Editrice Arti Grafiche Castello, 2005. – Vol. 2. – 520 pp.
 87. Bode, W. von. Great masters of Dutch and Flemish paintings / W. von Bode. – London: Duckworth and Co, 1909. – 358 p.
 88. Bok, M. J. Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700. Ph.D. diss. / M. J. Bok. – Utrecht: Universiteit van Utrecht, 1994. – 264 p.
 89. Bol, L. J. Een Middelburgse Brueghel-Groep / L. J. Bol // Oud Holland. – 1955. – Vol. 70. – No. 1. – Pp. 1–20.
 90. Bol, L. J. The Bosschaert Dynasty, Painters of Flowers and Fruit / L. J. Bol. – Leigh-on-Sea: F. Lewis, Publishers, 1960. – 111 p.
 91. Borchgrave, H. de. A Journey into Christian Art / H. de Borchgrave. – Oxford: Lion Hudson, 2001. – 224 p.
 92. Brenner, C. Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeen Century / C. Brenners, J. C. Tummers. – Washington D.C.: National Gallery of Art, 2007. – 163 p.
 93. Brenninkmeijer-De Rooij, B. Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings / B. Brenninkmeijer-De Rooij. – Leiden: Primavera Pers, 1996. – 96 p.

94. Breure, A. S. H. From a "Domestic Commodity" to a Secret of Trade': Snails and Shells of Land Molluscs in Early (mainly 16th and 17th century) Visual Arts / A. S. H. Breure, S. R. de Heer // *Basteria*. – 2015. – Vol. 79. – No. 4–6. – Pp. 81–97.
95. Brown, Chr. Utrecht painters of the Dutch Golden Age / Chr. Brown. – London: National Gallery Publications, 1999. – 72 p.
96. Bruijn, J. R. Commanders of Dutch East India Ships in the Eighteenth Century / J. R. Bruijn. – London: Boydell & Brewer, 2011. – 350 p.
97. Brusati, C. Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still- Life Painting / C. Brusati // *Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 1990–1991. – Vol. 2. – No. 2/3. – Pp. 168–182.
98. Bruyn, J. Dutch Cheese: A Problem of Interpretation / J. Bruyn // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 1996. – Vol. 24. – No. 2/3. – Pp. 201–208.
99. Bryson, N. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting / N. Bryson. – Cambridge: Reaktion Books, 1990. – 192 p.
100. Burns, E. W. Witch Hunts in Europe and America: An Encyclopedia / E. W. Burns. – London: Bloomsbury Academic, 2003. – 359 p.
101. Carpreau, P. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011 / P. Carpreau. – London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2017. – 295 p.
102. Cats, J. Twee en tachtig-jarig leven. Alle de wercken. Amsterdam/Utrecht, 1700. Blz. 43a. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/cats001jvan03_01/index.php (Дата обращения: 24.06.24).
103. Cauteren, K. van. The Birth of Capitalism: The Golden Age of Flanders / K. van Cauteren, F. Huts. – Tiel: Lannoo N.V., 2016. – 336 p.
104. Cauwer, P. de. Tranen van bloed. Het beleg van 's-Hertogenbosch en de oorlog in de Nederlanden, 1629 / P. de Cauwer. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. – 416 p.

105. Cheney, L. The Symbolism of *Vanitas* in the Arts, Literature, and Music: Comparative and Historical Studies / L. Cheney. – Lewiston: Mellen Press, 1992. – 416 p.
106. Christyn, J. B. Histoire Generale Des Pais-Bas: Contenant la Description Des XVII Provinces: Divisée en IV volumes, augmentée de plusieurs remarques curieuses, de nouvelles figures, & des evenemens les plus remarquables jusqu'à l'an MDCCXLIII. Tome Quatrieme Qui comprend les Provinces d'Hollande, de Zelande, d'Utrecht, de Frise, d'Overissel & de Groningue. Vol. 4. / J. B. Christyn. – Brusselle: Chez la Veuve Foppens, 1743. – 392 p.
107. Cieraad, I. Rocking the Cradle of Dutch Domesticity: A Radical Reinterpretation of Seventeenth-Century “Homescapes” / I. Cieraad // Home Cultures. – 2018. – № 15, 1. – Pp. 73–102.
108. Clegg, B. Light Years: An Exploration of Mankind's Enduring Fascination with Light / B. Clegg. – London: Piatkus Hb/Tpb, 2007. – 288 p.
109. Clifton, J. Elegance and Refinement: the Still-life Paintings of Willem van Aelst / J. Clifton, T. Paul. – New York: Skira Rizzoli Publications, 2012. – 176 p.
110. Clippel, K. de. The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg / K. de Clippel, D. van der Linden // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. – 2015. – Vol. 38. – No. 1/2. – Pp. 73–86.
111. Coelen, P. van der. Cornelis Bos: Where Did He Go? Some New Discoveries and Hypotheses about a Sixteenth-Century Engraver and Publisher / P. van der Coelen // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. – 1995. – Vol. 23. – No. 2/3. – Pp. 119–146.
112. David Bailly – Tijd, dood en ijdelheid: exh. cat / J. van Asperen, R. Ekkart, E. Hermens, M. Keblusek... [et al.] – Leiden: Museum De Lakenhal, 2023. – 160 p.
113. Deam, L. Flemish versus Netherlandish: A Discourse of Nationalism / L. Deam // Renaissance Quarterly 51. – No. 1. – 1998. – Pp. 1–33.
114. Deceulaer, H. Guilds and Litigation: Conflict Settlement in Antwerp (1585–1796) / H. Deceulaer // Individual, Corporate and Judicial Status in European Cities (Late

- Middle Ages and Early Modern Period), ed. by M. Boone, M. R. Prak. – Leuven and Apeldoorn: Garant. 1996. – Pp. 171–208.
115. Deceulaer, H. Pluriforme patronen en een verschillende snit. Sociaal-economische, institutionele en culturele transformaties in de kledingsector in Antwerpen, Brussel en Gent, 1585–1800 / H. Deceulaer. – Amsterdam: Stichting Beheer IISG, 2001. – 429 p.
 116. Dillen, G. van. Summiere staat van de in 1622 in de provincie gehouden volkstelling / G. van Dillen // *Economisch-Historisch Jaarboek*. – 1940. – Vol. 21. – Pp. 167–189.
 117. Dorren, G. Communities within the Community: Aspects of Neighborhood in Seventeenth-Century Haarlem / G. Dorren // *Urban History*. – 1998. – Vol. 25. – No. 2. – Pp. 173–188.
 118. Duverger, E. Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw. Vol. I / E. Duverger. – Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 2004. – 516 p.
 119. Ebert, B. Simon und Isaac Luttichuys: Monographie mit kritischem Werkverzeichnis / B. Ebert. – Berlin: Deutscher Kunstverlag (DKV), 2009. – 792 p.
 120. Eck, X. van. Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic / X. van Eck. – Zwolle: Waanders Publishers, 2008. – 240 p.
 121. Eck, X. van. From Doubt to Conviction: Clandestine Catholic Churches as Patrons of Dutch Caravaggesque Painting / X. van Eck // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 1993. – Vol. 22. – No. 4. – Pp. 217–234.
 122. Eck, X. van. The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands, 1600–1800 / X. van Eck // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 1999. – Vol. 27. – No. 1/2. – Pp. 70–94.
 123. Eeghen, I. H. van. The Amsterdam Guild of Saint Luke in the 17th Century / I. H. van Eeghen, J. Hillegers // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. – 2012. – Vol. 4. – No. 2. Режим доступа: JHNA, Journal of Historians of

- Netherlandish Art [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/netherlands-drawn-life-introduction/> (Дата обращения: 05.08.23).
124. Egmond, F. On Northern Shores: Sixteenth-Century Observations of Fish and Seabirds (North Sea and North Atlantic) / F. Egmond // *Naturalists in the Field. Collecting, Recording, and Preserving the Natural World in the Fifteenth to the Twenty-first Century*, ed. by A. MacGregor. – Leiden – Boston: Brill, 2018. – Pp. 129–148.
 125. *Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters 1550–1700* / Ed. by Helmus L. M; Auth. De Jongh, E. ... [et al]. – Utrecht: Centraal Museum, 2004. – 444 p.
 126. Fock, W. C. Art Ownership in Leiden in the Seventeenth Century / W. C. Fock, tr. by A. Baudouin // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. – 2021. – Vol. 13. – No. 1. Режим доступа: JHNA, *Journal of Historians of Netherlandish Art* [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/art-ownership-in-leiden-in-the-seventeenth-century/#citation> (Дата обращения: 05.03.23).
 127. Forclaz, B. Catholiques au défi de la Réforme: la coexistence confessionnelle à Utrecht au XVIIIe siècle / B. Forclaz. – Paris: Champion, 2014. – 430 p.
 128. Ford, P. “Gouden Eeuw” or “Ongelukseeuw”? An Economic Survey of the Northern and Southern Netherlands in the Seventeen Century / P. Ford // *Canadian Journal of Netherlandic Studies*. – 1993. – Spring, Issue XIV, I. – Pp. 44–52.
 129. Franits, W. E. *Dutch Seventeenth-century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution* / W. E. Franits. – Yale: Yale University Press, 2004. – 328 p.
 130. Frederiks, J. G. Petrus Scriverius/ J. G. Frederiks // *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries* 12. – 1894. – No. 1. Pp. 62–63.
 131. Friedenthal, A. John Smith, his *Catalogue Raisonné* of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters (1829–1842) and the ‘stigma of PICTURE DEALER’ / A. Friedenthal // *Journal of Art Historiography*. – Dec. 2013. – No. 9. – Pp. 1–20.
 132. Fromentin, E. *Les Maîtres d'Autrefois: Belgique, Hollande* / E. Fromentin. – Paris: E. Plon. – 1876. – 448 p.

133. Fuchs, R. H. Dutch painting / R. H. Fuchs. – London: Thames & Hudson, 1978. – 216 p.
134. Gaastra, F. S. The Independent Fiscaals of the VOC. 1689–1719 / F. S. Gaastra // Itinerario. – 1985. – Vol. 9. – Pp. 92–107.
135. Gebhardt, A. Holland Flowering: How the Dutch Flower Industry Conquered the World / A. Gebhardt. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. – 263 p.
136. Geppert, C. E. Chronik von Berlin von Entstehung der Stadt bis heute. Bd. 1. I Von Entstehung der Stadt bis zum Regierungsabschlüsse des Königs Friedrichs des Ersten / C. E. Geppert. – Leipzig: Weigel, 1842. – 444 s.
137. Geerarts, J. Patrons of the Old Faith: The Catholic Nobility in Utrecht and Guelders, C. 1580–1702. PhD diss / J. Geerarts. – London: UCL, 2018. – 302 p.
138. Gelderblom, O. C. From Antwerp to Amsterdam: The Contribution of Merchants from the Southern Netherlands to the Commercial Expansion of Amsterdam (C. 1540–1609) / O. C. Gelderblom // Review (Fernand Braudel Center). – 2003. – Vol. 26. – No. 3. Режим доступа: https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/386233/From_Antwerp_to_Amsterdam.pdf?sequence=1 (Дата обращения: 25.01.22).
139. Gerson, H. Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malereides 17 Jahrhunderts (1942) / H. Gerson, ed. by B. W. Meijer. – Amsterdam: B. M. Israël, 1983. – 618 p.
140. Glans, glorie en misère. De Gouden Eeuw in Den Haag: tentoonstellingsboekje [Буклет выставки]. – Den Haag: Haags Historisch Museum, 2019. – 50 p.
141. Goldgar, A. Tulipmania. Money, Honor and Knowledge in the Dutch Golden Age / A. Goldgar. – Chicago: Chicago University Press, 2007. – 446 p.
142. Goosens, M. E. W. Schilders en de markt: Haarlem 1605–1635. PhD diss. / M. E. W. Goosens. – Leiden: Universiteit Leiden, 2001. – 550 p.
143. Greindl, Ed. Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVIIe Siècle / Ed. Greindl. – Bruxelles: Elsevier, 1956. – 200 p.

144. Grijzenhuit, Fr. *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective* / Fr. Grijzenhuit, Fr., H. van Veen. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 348 p.
145. Grootenboer, H. *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting* / H. Grootenboer. – Chicago: University of Chicago Press, 2005. – 207 p.
146. Haak, B. *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century* / B. Haak. – London: H.N. Abrams, 1984. – 536 p.
147. Havard, H. *The Dutch School of Painting* / H. Havard. – London: Cassell, 1876. – 290 p.
148. Hazelzet, K. Genreschilderkunst als verkeerde wereld: Herwaardering van de Utrechtse Caravaggisten / K. Hazelzet // *Oud Utrecht*. – 2018. – Vol. 91. – No. 6. – Pp. 172–177.
149. Hermkens, A-K. Gendered Objects/ A-K. Hermkens // *The Journal of Pacific History*. – 2007. – No. 42, 1. – Pp. 1–20.
150. Hochstrasser, J. B. *Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-Century Bancketje*/ J. B. Hochstrasser // *Het Nederlandse stilleven 1550–1720*, ed. by A. Chong, W. Kloek. – Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. – Pp. 73–85.
151. Hochstrasser, J. B. *Imag(in)ing prosperity Painting and material culture in the 17th-century Dutch household* / J. B. Hochstrasser // *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. – 2000. – Vol 51. – No. 1. – Pp. 195–236.
152. Hochstrasser, J. B. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age* / J. B. Hochstrasser. – London: Yale University Press, 2004. – 411 p.
153. Hochstrasser, J. B. *Stil-Staende Dingen: Picturing Objects in the Dutch Golden Age* / J. B. Hochstrasser // *Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500–1800*, ed. by P. Findlen. – London: Routledge, 2021. – Pp. 103–123.
154. Hollander, M. *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in 17th-century Dutch Art* / M. Hollander. – Berkeley: University of California Press, 2002. – 263 p.

155. Hoogewerff, G. J. Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance / G. J. Hoogewerff. – Mechelen: N. V. Het Kompas, 1936. – 131 p.
156. Hoogewerff, J. G. Vlaamse Kunst en Italiaanse Renaissance / J. G. Hoogewerff. – Mechelen, Amsterdam, 1934. – 131 p.
157. Hoogstraten, S. van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt / S. van Hoogstraten. – Leiden: Davaco Publishers, 1969. – 370 p.
Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/ (Дата обращения 19.12.23).
158. Houbraken, A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen : waar van 'er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden : zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander / A. Houbraken. – The Hague: In 's Gravenhage, 1753. – 400 p. Режим доступа: Internet Archive [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (Дата обращения: 15.12.22).
159. Huisman, T. The Finger of God: Anatomical Practice in 17th century Leiden. PhD diss / T. Huisman. – Leiden: Leiden University, 2008. – 200 p.
160. Hyma, A. Calvinism and Capitalism in the Netherlands, 1555–1700 / A. Hyma // The Journal of Modern History. – 1938. – No. 3. – Pp. 320–343.
161. Israel, J. I. The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477–1806 / J. I. Israel. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – 1280 p.
162. Jager, A. The Mass Market for History Paintings in Seventeenth-Century Amsterdam. Production, Distribution, and Consumption / A. Jager. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. – 294 p.
163. Ji, S. The True Value of Flowers and Their Effect on the Dutch Economy. An Interdisciplinary Relationship between Art and Economics / S. Ji // Research in Economics. – 2020. – Vol. 74. – Pp. 228–232.
164. Jones, P. M. Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan / P. M. Jones. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 400 p.

165. Jongh, E. de. Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting / E. de Jongh. – Leiden: Primavera Pers, 2000. – 296 p.
166. Kaplan, B. J. Confessionalism and Its Limits: Religion in Utrecht, 1600–1650 / B. J. Kaplan // *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, ed. by J. Spicer. – New Haven: Yale UP, 1997. – 400 p.
167. Kettering, A. M. Gerard Ter Borch's Portraits for the Deventer Elite / A. M. Kettering // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 1999. – Vol. 27. – No. 1/2. – Pp. 46–69.
168. Kirby, J. The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice / J. Kirby // *National Gallery Technical Bulletin*. – 1999. – Vol. 20. – Pp. 5–49.
169. Kromhout, D. Clashes of Discourses: Humanists and Calvinists in Seventeenth-Century Academic Leiden. PhD diss / D. Kromhout. – Amsterdam: Amsterdam School of Historical Studies, 2016. – 173 p.
170. Larsen, E. Calvinistic Economy and the 17th Century Dutch Art / E. Larsen, J. P. Davidson // *University of Kansas Humanistic Studies*. – 1979. – No. 51. – Pp. 1–73.
171. Lairesse, G. de. Groot schilderboek: waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door redeneeringen en printverbeeldingen verklaard: met voorbeelden uyt de beste konst-stukken der oude en nieuwe puykschilderen bevestigd: en derzelver welen misstand aangewezen / G. de Lairesse, M. Pool, G. van der Gouwen, J. Schijnvoet. – Amsterdam: Tot Amsterdam, 1712. – 1048 p. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php (Дата обращения: 25.04.24)
172. Lebrun, J-B. P. *Galerie Des Peintres Flamands, Hollandais Et Allemands; Ouvrage enrichi de Deux Cent une Planches gravées d'après les meilleur Tableaux de ces Maîtres, par les plus habiles Artistes de France, de Hollande et d'Allemagne: Avec Un Texte explicatif puvant servir à fair reconnaître leur genre et leur manière, et faire prononcer sur le mérite et la valeur de leurs productions; des Notes instructives sur la vie des plusieurs Peintres dont aucun Auteur n'avait parlé; et une*

- Table alphabétique des Noms des Maîtres, la plus complete et la plus étendue qui ait paru jusqu'à ce jour. 3 vols / J-B. P. Lebrun. – Paris: Chez l'Auteur. 1792. – Vol. I: [vi], xiii, [i], 96 p., frontis., [84] pl. - Vol. II: [6], 107, [1] p., frontis., [96] pl. - Vol. III: [8], 65, [1]p., frontis., [18] pl.
173. Leeftang, H. Dutch Landscape: The Urban View: Haarlem and Its Environs in Literature and Art, 15th-17th Century / H. Leeftang // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art.* – 1997. – Vol. 48. – Pp. 52–115.
174. Lidtke, W. Style in Dutch Art / W. Lidtke // *Looking at Seventeen-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. by W. Franits. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – Pp. 121–127.
175. Liedtke, W. A Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art, Vol 1 / W. Liedtke. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2007. – 1083 p.
176. Linden, D. van der. Coping with Crisis. Career Strategies of Antwerp Painters after 1585 / D. van der Linden // *De Zeventiende Eeuw.* – 2015. – Vol. 17. – No. 1. – Pp. 18–54.
177. Loughman, J. De markt voor Nederlandse stillevens, 1600–1720 / J. Loughman // *Het Nederlandse stilleven 1550–1720*, ed. by A. Chong, W. Kloek. – Zwolle: Rijksmuseum Publishing, 1999. – Pp. 87–102.
178. Lourens, P. Inwonertallen van Nederlandse steden ca. 1300–1800 / P. Lourens, J. Lucassen. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997. – 129 p.
179. Luyken, J. Het leerzaam huisraad / J. Luyken. – Amsterdam: Wed. P. Arentz, 1711. – 182 p. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/luyk001leer01_01/index.php (Дата обращения: 04.03.21).
180. Malaguzzi. S. Food and Feasting in Art / S. Malaguzzi. – Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2008. – 384 p.
181. Mander, K. van. Het schilder-boeck. Voor-reden, op den grondt der edel vry Schilder-const: facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604) / K. van Mander. –

- Utrecht: Davaco Publishers, 1969. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0002.php (Дата обращения: 23.06.22).
182. Mander, K. van. *Le livre des peintres de Carel van Mander: vie des peintres flamands, hollandais et allemands* / K. van Mander, tr. par H. Hymans. – Paris: J. Rouam, 1884. – 490p.
183. Marchi, N. de. *The Role of Dutch Auctions and Lotteries in Shaping the Art Market(s) of 17th century Holland* / N. de Marchi // *Journal of Economic Behavior and Organization*. – 1995. – Vol. 28. – No. 2. – Pp. 203–221.
184. Mare, H. de. *The Finding Place of Domestic Life. The Chamber Scape in the Dutch Golden Age* / H. de Mare // *Thuis in Holland*. – 2012. – No. 44.3. – Pp. 110–118.
185. Martin, W. *The Life of a Dutch Artist. Part VI-How the Painter Sold His Work* / W. Martin // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. – 1907. – Vol. 11. – No. 54. – Pp. 356–369.
186. *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age: exh. cat* / Ed. by J. Spicer, L. F. Orr. – New Haven: Yale UP, 1997. – 400 p.
187. McTighe, Sh. *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci* / Sh. McTighe // *The Art Bulletin*. – 2004. – Vol. 86. – No. 2. – Pp. 301–323.
188. Meertens, P. J. *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw*. N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1943. *Verhandelingen der Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XLVIII, No. 1*. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/meer035lett01_01/ (Дата обращения: 27.07.24).
189. Meijer, B. W. *Cremona ei paesi bassi* / B. W. Meijer // *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, cat. Tent., ed. by M. Gregori, C. Pirovano. – Cremona, Milano: Electa, 1985. – 488 p.

190. Meijer, B. W. Over Kunst En Kunstgeschiedenis in Italië En de Nederlanden / B. W. Meijer // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art.* – 1993. – Vol. 44. – Pp. 9–34.
191. Meijer, F. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725 / F. Meijer, A. van der Willigen. – Leiden: Primavera Pers, 2003. – 232 p.
192. Meijer, F. G. Jan Davidsz. de Heem 1606–1684. PhD diss / F. G. Meijer. – Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2016. – 486 p.
193. Meijer, F. G. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. Coll. cat. / F. G. Meijer. – Oxford: Ashmolean Museum, 2003. – 336 p.
194. Merriam, S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image / S. Merriam. – Farnham: Ashgate Publishing, 2012. – 173 p.
195. Miedema, H. De archiefbescheiden van het St. Lucasgilde te Haarlem 1497–1798 / H. Miedema. – Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1980. – 1234 p.
196. Mitchell, P. The Inspiration of Nature. Paintings of Still Life, Flowers, Birds and Insect by Dutch and Flemish Artists of the 17th Century: exh. cat / P. Mitchell. – London: Mitchell & Sons, 1976. – 68 p.
197. Montias, J. M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories / J.M. Montias // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* – 2003. – Vol. 30. – No. 3/4. – Pp. 217–235.
198. Montias, J. Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands / J. Montias // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* – 1988. – Vol. 18. – No. 4. – Pp. 244–256.
199. Montias, J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam/ J. M. Montias. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. – 336 p.
200. Montias, J. M. Painters in Delft, 1613–1680 / J. M. Montias // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* – 1978. – No. 2. – Pp. 84–114.

201. Montias, J. M. The Guild of St. Luke in 17th-Century Delft and the Economic Status of Artists and Artisans / J. M. Montias // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. – 1977. – Vol. 9. – No. 2. – Pp. 93–105.
202. Motley J. L. The Rise of Dutch Republic (3 vols) / J. L. Motley. London: Oxford University Press, 1855.
203. Nijboer, H. The Painting Industries of Antwerp and Amsterdam, 1500–1700: A Data Perspective / H. Nijboer, Brower J., M. J. Bok // *Arts*. – 2019. – Vol. 8. – No. 77. Режим доступа: <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/77> (Дата обращения: 01.08.23).
204. North, M. Art and Commerce in the Dutch Republic / M. North // *A Miracle Mirrored: The Dutch Republic in European Perspective*, ed. by K. Davids et al. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – Pp. 284–303.
205. Old Master Paintings: Auction in Amsterdam: auct. cat. / Ed. by D. Fisher. – Tuesday 1 December 2009. – Sotheby's, 2009. – 80 p.
206. Pascal, R. The “Sturm and Drang” Movement / R. Pascal // *The Modern Language Review*. – Apr. 1952. – Vol. 47. – No. 2. – Pp. 129–151.
207. Pennisi, M. S. W. The Flower Still-Life Painting of Ambrosius Bosschaert the Elder in Middleburg, ca. 1600–1620. PhD diss / M. S. W. Pennisi. – Illinois: Northwestern University, 2007. – 347 p.
208. Prak, M. Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age / M. Prak // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2003. – Vol. 30. – No. 3/4. – Pp. 236–251.
209. Prak, M. The Dutch Republic in the Seventeenth Century: The Golden Age / M. Prak. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 317 p.
210. Price, L. Holland and the Dutch Republic in the Seventeenth-century: the Politics of Particularism / L. Price. – Oxford: Clarendon Press, 1994. – 293 p.
211. Protschky, S. Dutch Still Lifes and Colonial Visual Culture in the Netherlands Indies, 1800–1949/ S. Protschky // *Art History*. – 2011. – No. 34. – Pp. 510–535.
212. Puttevils, J. Merchants and Trading in the Sixteenth Century: the Golden Age of Antwerp / J. Putteils. – London: Pickering & Chatto, 2015. – 256 p.

213. Reynolds, J. Sir Joshua Reynolds's discourses on art / J. Reynolds, ed. E. G. Johnson. – Chicago: A. C. McClurg, 1891. – 460 p.
214. Ridderbos, B. Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research / B. Ridderbos, H. van Veen, H., A. van Buren. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 481 p.
215. Rijks, M. A Taste for Fish: Paintings of Aquatic Animals in the Low Countries (1560–1729) / M. Rijks // *Ichthyology in Context (1500–1880)*, ed. by F. Egmond, P. J. Smith. – Leiden: Brill, 2023. – Pp. 259–297.
216. Robels, H. Frans Snyders: Stilleben- und Tiermaler 1579–1657 / H. Robels. – München: Deutscher Kunstverlag, 1989. – 592 p.
217. Roethlisberger, M. G. Abraham Bloemaert and his Sons: Paintings and Prints / M. J. Bok, M. G. Roethlisberger. – Ghent: Davaco, 1993. – Vol I. – 710 p.
218. Ruestow, E. G. Physics at Seventeenth and Eighteenth-Century Leiden: Philosophy and the New Science in the University: Philosophy and the New Science in the University / E. G. Ruestow. – The Hague: M. Nijhoff, 1973. – 174 p.
219. Rutgers, J. Otto Marseus van Schrieck in Rome: Een Opdracht van Cassiano Dal Pozzo / J. Rutgers // *Oud Holland*. – 2012. – Vol. 125. – No. 1. – Pp. 59–64.
220. Schama, S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age / S. Schama. – New York: Vintage Books, 1987. – 720 p.
221. Schloss, Ch. The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719) / Ch. Schloss // *Oud Holland*. – 1983. – No. 97. – Pp. 69–97.
222. Schmidt, B. Mapping an Empire: Cartographic and Colonial Rivalry in Seventeenth-Century Dutch and English North America / B. Schmidt // *The William and Mary Quarterly*. – Jul., 1997. – Vol. 54. – No. 3. – Pp. 549–578.
223. Schmidt, B. Narratives of Low Countries History and Culture Book: Reframing the Past / B. Schmidt. – London: UCL Press, 2016. – 250 p.
224. Schnurmann, Cl. Wherever Profit Leads Us, to Every Sea and Shore...: The VOC, the WIC, and Dutch Methods of Globalization in the Seventeenth Century / Cl. Schnurmann // *Renaissance Studies*. – 2003. – Vol. 17. – No. 3. – Pp. 474–493.

225. Segal, S. *A Fruitful Past – A Survey of Dutch and Flemish Fruit Still Lifes from Brueghel till Van Gogh* / S. Segal. – Amsterdam: Gallery P. de Boer, 1983. – 148 p.
226. Segal, S. *A Prosperous Past – The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600-1700*. The Hague: SDU Publishers, 1988. – 272 p.
227. Segal, S. *Dutch and Flemish Flower Pieces (2 vols in case): Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century* / S. Segal, K. Alen. – Leiden: Brill, 2020. – 1268 p.
228. Segal, S. *Tulips Portrayed – The Tulip Trade in Holland in the 17th century* / S. Segal. – Lisse: Museum voor de Bloem-bol-lenstreek, 1992. – 24 p.
229. Slicher van Bath, B. H. *Historical Demography and the Social and Economic Development of the Netherlands* / B. H. Slicher van Bath // *Daedalus*. – 1968. – Vol. 97. – No. 2. – Pp. 604–621.
230. Slive, S. *Dutch Painting 1600–1800* / S. Slive. – New Haven: Yale University Press, 1995. – 392 p.
231. *Slow Food: Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600–1640: exh. cat* / Q. Buvelot (ed.). – The Hague, Zwolle: Mauritshuis, 2017. – 213 p.
232. Sluijter, E. J. *On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century* / E. J. Sluijter // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. – 2009. – Vol. 1. – No. 2. Режим доступа: JHNA, *Journal of Historians of Netherlandish Art* [Электронный ресурс] <https://jhna.org/articles/brabant-rubbish-economic-competition-artistic-rivalry-growth-market-paintings-first-decades-seventeenth-century/> (Дата обращения: 08.10.23).
233. Smith, J. *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters : in which is included a short biographical notice of the artists, with a copious description of their principal pictures; a statement of the prices at which such pictures have been sold at public sales on the continent and in England; a reference to the galleries and private collections, in which a large portion are at present; and the names of the artists by whom they have been engraved; to which is*

- added, a brief notice of the scholars & imitators of the great masters of the above schools. 9 vols / J. Smith. – London: Smith & Son, 1829–1842.
234. Smith, P. H. Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden / P. H. Smith // *Isis*. – 1999. – Vol. 90. – No. 3. – Pp. 421–461.
235. Spelman, P. L. Calvin and the Arts / P. L. Spelman // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1948. – Vol. 6. – No. 3. – Pp. 246–252.
236. Stechow, W. Ambrosius Bosschaert: Still Life / W. Stechow // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. – 1966. – Vol. 53. – No. 3. – Pp. 61–65.
237. Still-Lives in the Age of Rembrandt / Ed. by Jongh, E. de. – Auckland, NZ: Auckland City Art Gallery, 1982. – 237 p.
238. Storms-Smeets, E. Transformatie en nieuwbouw. Adellijke en burgerlijke buitenplaatsen in Gelderland (1609–1672) / E. Storms-Smeets, B. O. Meierink // *Buitenplaatsen in de Gouden Eeuw. De rijkdom van het buitenleven in de Republiek*, ed. by Y. Kuiper, B. O. Meierink. – Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2015. – Pp. 180–207.
239. Sullivan, M. A. Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art / M. A. Sullivan // *The Art Bulletin*. – 1999. – Vol. 89. – No. 2. – Pp. 236–266.
240. Sutton, P. C. Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting / P. C. Sutton. – London: Herbert, 1988. – 563 p.
241. Swan, C. Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629) / C. Swan. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 272 p.
242. Tacke, A. Das tote Jahrhundert: Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts/ A. Tacke // *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. – 1997. – No. 51. – S. 43–70.
243. Taylor, P. Dutch flower painting, 1600–1720 / P. Taylor. – New Haven: Yale University Press, 1995. – 227 p.

244. Temple, S. W. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands* / S. W. Temple. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 188 p.
245. Thijs, A. K. L. *Structural Changes in the Antwerp Industry from the Fifteenth to Eighteenth century* / A. K. L. Thijs // *The Rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the Low Countries (Late Middle Ages — Early Modern Times)*, ed. by H. van der Wee. – Leuven: Leuven University Press, 1988. – 400 p.
246. Tobin, Cl. *Modernism and Still Life: Artists, Writers, Dancers* / Cl. Tobin. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. – 256 p.
247. Tokumitsu, M. *The Currencies of Naturalism in Dutch Pronk Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence* / M. Tokumitsu // *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. – 2016. – Vol. 41. – No. 2. – Pp. 30–43.
248. Tracy, J. D. *The Founding of the Dutch Republic: War, Finance, and Politics in Holland, 1572–1588* / J. D. Tracy. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 356 p.
249. Tracy, J. D. *With and Without the Counter-Reformation: The Catholic Church in the Spanish Netherlands and the Dutch Republic, 1580-1650: A Review of the Literature since 1945* / J. D. Tracy // *The Catholic Historical Review*. – 1985. – Vol. 71. – No. 4. – Pp. 547–575.
250. Verhoeven, G. *Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750* / G. Verhoeven // *Eighteenth-Century Studies*. – 2012. – Vol. 46. – No. 1. – Pp. 29–56.
251. Vermeylen, F. *Greener Pastures? Capturing Artists' Migrations during the Dutch Revolt* / F. Vermeylen // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*. – 2013. – Vol. 63. – Pp. 40–57.
252. Vlieghe, H. *Flemish Art, Does It Really Exist?* / H. Vlieghe // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 26. – No. 3. – 1998. – Pp. 187–200.
253. Vorenkamp, A. *Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw. PhD diss.* / A. Vorenkamp. – Leiden, Leidsche Uitgeversmaatschappij, 1933. – 143 p.

254. Vries, J. de. *Luxury and Calvinism/Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic* / J. de Vries // *The Journal of the Walters Art Gallery*. – 1999. – Vol. 57. – Pp. 73–85.
255. Vroom, N. R. A. *A Modest Message as intimated by the painters of the “Monochrome Banketje”*. 2 vols. / N. R. A. Vroom. – Schiedam: Interbook International B. V., 1980. – 256 p (Vol 1); 148 p (Vol 2).
256. Vroom, N. R. A. *De schilders het Monochrome Banketje*. PhD diss. / N. R. A. Vroom. – Amsterdam: Kosmos, 1945. – 226 p.
257. Weduwen, A. der. *The Politics of Print in the Dutch Golden Age: The Ommelander Troubles (c. 1630–1680)* / A. der Weduwen // *Print and Power in Early Modern Europe (1500–1800)*, ed. by N. Lamal, J. Camby, H. J. Helmers. – Leiden: Brill, 2021. – 444 p.
258. Westermann, M. A. *Worldly Art: the Dutch Republic, 1585–1718* / M. A. Westermann. – New York: Harry Abrams, 1996. – 192 p.
259. Weststeijn, T. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten’s Art Theory and the Legimitation of Painting in the Dutch Golden Age* / T. Weststeijn. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. – 475 p.
260. Wheelock, A. K. *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern in Northern Art* / A. K. Wheelock. – Washington D. C.: National Gallery of Art, 1999. – 88 p.
261. Wilenski, R. H. *Flemish Painters 1430–1830*. Vol. 1 / R. H. Wilenski. – London: Faber and Faber, 1960. – 783 p.
262. Willie, Z. *John Calvin on God’s Calling: Service in the Church and the World* / Z. Willie // *STJ Stellenbosch*. – 2019. – Vol. 5. – No. 3. – Pp. 595–619.
263. Yasuhira, G. *Catholic Survival in the Dutch Republic: Agency in Coexistence and the Public Sphere in Utrecht, 1620–1672* / G. Yasuhira. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024. – 425 p.
264. Yasuhira, G. *Delimitation of the “Public” and Freedom of Conscience: Catholics’ Survival Tactics in Legal Discourses in Utrecht, 1630–1659* / G. Yasuhira // *Early Modern Low Countries*. – 2019. – Vol. 3. – No. 1. – Pp. 81–114.

265. Yasuhira, G. Transforming the Urban Space: Catholic Survival Through Spatial Practices in Post-Reformation Utrecht / G. Yasuhira // *Past & Present*. – 2022. – Vol. 255. – No. 1. – Pp. 39–86.
266. Zeeuwsche Nachtegael en bijgevoegd Tafereel van sinne-mal/ Ed. by P. J. Meertens, P. J. Verkruijsse. Middelburg, 1982. Режим доступа: DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс] https://www.dbnl.org/tekst/_zee001zeeu01_01/_zee001zeeu01_01_0037.php?q=zee#hl2 (Дата обращения: 01.06.24).
267. Zumthor, P. Daily Life in Rembrandt's Holland / P. Zumthor. – Stanford: Stanford University Press, 1994. – 376 p.

Электронные ресурсы

1. BNF Gallica [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55049j.image> (Дата обращения: 24.02.23)
2. CODART [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.codart.nl/guide/agenda/de-gouden-eeuw-begint-in-haarlem/> (Дата обращения: 28.12.23)
3. Conchology. Shellers From the Past and the Present [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://conchology.be/?t=9001&id=22300> (Дата обращения: 19.06.23)
4. DBNL, Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.dbnl.org/tekst/bie_001guld01_01/index.php (Дата обращения: 19.10.24)
5. Emblem Project Utrecht [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://emblems.hum.uu.nl> (Дата обращения: 09.12.23)
6. Gerson Digital, “Gerson Digital: Germany I” [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> (Дата обращения: 10.10.25)
7. Gerson Digital, “Gerson Digital: Italy” [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gersonitaly.rkdstudies.nl/contents/> (Дата обращения: 05.09.23)
8. JHNA, Journal of Historians of Netherlandish Art [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://jhna.org/articles/netherlands-drawn-life-introduction/> (Дата обращения: 08.10.23)
9. RKD, Netherlands Institute for Art History. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rkd.nl/artists/43285> (Дата обращения: 05.11.23)
10. The Frick Collection [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://research.frick.org/montias/advancedSearchInventoriesResult> (Дата обращения: 05.02.23)

Приложение 1. Альбом иллюстраций



Рис. 1. Тенирс Младший, Давид. Художник в своей мастерской. 1635. Холст, масло. 54,6 x 77,5 см. Частная коллекция.



Рис. 2. Кутс, Рулоф. Натюрморт с питьевыми сосудами, ветчиной, селедкой и виноградом на накрытом столе. 1640-е гг. Холст, масло. 75 x 110 см.



Рис. 3. Кутс, Рулоф. Натюрморт с виноградом и персиками. 1640. Холст, масло.
69,5 x 100 см. Частная коллекция.



Рис. 4. Кутс, Рулоф. Корзина с виноградом. 1653. Холст, масло. 51 x 66 см. Частная
коллекция.



Рис. 5. Ормеа, Виллем; Виллартс, Абрахам. Рыбный натюрморт с морским пейзажем. 1640. Холст, масло. 68,6 x 101,6 см. Частная коллекция.



Рис. 6. Ормеа, Виллем; Виллартс, Абрахам. Рыбный натюрморт с морским пейзажем. Б. д. Холст, масло. 49,5 x 66см. Частная коллекция.



Рис. 7. Ормеа, Виллем. Рыбный натюрморт с морским пейзажем. 1646. Холст, масло. 68,6 x 101,6 см. Частная коллекция.



Рис. 8. Хеда, Виллем Клас. Завтрак с крабом. 1646. Холст, масло. 118 x 118 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 9. Клас, Питер. Трубки и жаровня на столе. 1636. Холст, масло. 49 х 63,5 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 10. Петерс, Клара. Натюрморт с сырами, миндалем и брецелями. Деталь.
1615. Дерево, масло. 34,5 х 49,5 см. Мауритцхейс, Гаага.



Рис. 11. Клас, Питер. Натюрморт *vanitas* с автопортретом. Около 1628 г.
35,9 x 59 см. Германский национальный музей, Нюрнберг.



Рис. 12. Винкбонс, Давид. Ярмарка. Около 1629 г. Холст, масло. Б. р. Музей
изящных искусств в Кемпере, Франция.



Рис. 13. Антонис, Корнелис. Пир гильдии стрелков. 1533. Дерево, масло. 130 х 260,5 см. Частная коллекция.



Рис. 14. Барбари, Якопо де. Натюрморт с куропаткой, железными перчатками и арбалетной стрелой. 1504. Дерево, масло. 52 х 42 см. Мюнхен, Старая Пинакотека.



Рис. 15. Артсен, Питер. Христос в доме Марии и Марфы. Дерево, масло. 1553.
126 x 200 см. Частная коллекция.



Рис. 16. Беккелар, Иоахим. Мясная лавка. 1566. Дерево, масло. 171 x 250 см.
Ряйксмузеум, Амстердам.



Рис. 17. Кампи, Винченцо. Продавщица фруктов. 1580. Холст, масло.
145 х 215 см. Пинакотека Брера, Милан.



Рис. 18. Артсен, Питер. Торговец. Дерево, масло. 1561. 137 х 95 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 19. Беккелар, Иоахим. Сцена на рынке. 1561. Дерево, масло. 125 х 94 см.
Художественная галерея в Праге.



Рис. 20. Беккелар, Иоахим. Сцена на рынке. 1563. Дерево, масло.
163,5 х 111 см. Галерея Резиденции, Зальцбург.

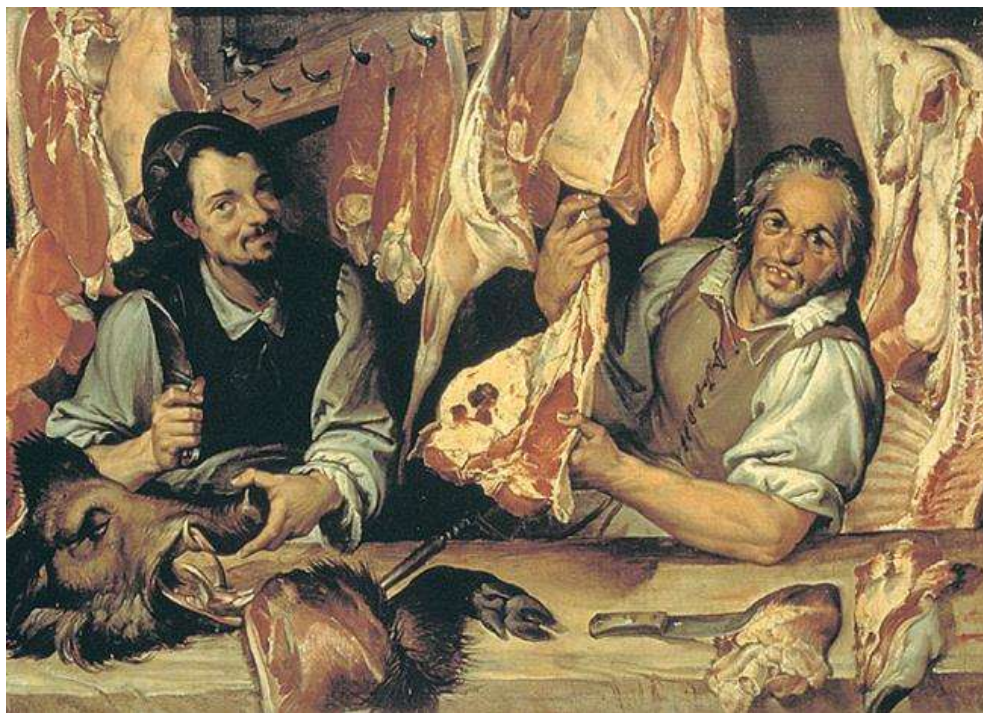


Рис. 21. Пассаротти, Бартоломео. Мясная лавка. 1570–1580 гг. Холст, масло.
112 x 152 см. Национальная галерея старинного искусства, Рим.



Рис. 22. Кампи, Винченцо. Поедатели рикотты. 1580. Холст, масло. 77 x 89 см.
Пинакотека Брера, Милан.



Рис. 23. Лаер, Рулант ван. «Перелетные птицы» и их ода Венере и Вакху. Около 1626 г. Холст, масло. 88,5 x 147,5 см. Музей Рима, Палаццо Браски, Рим.

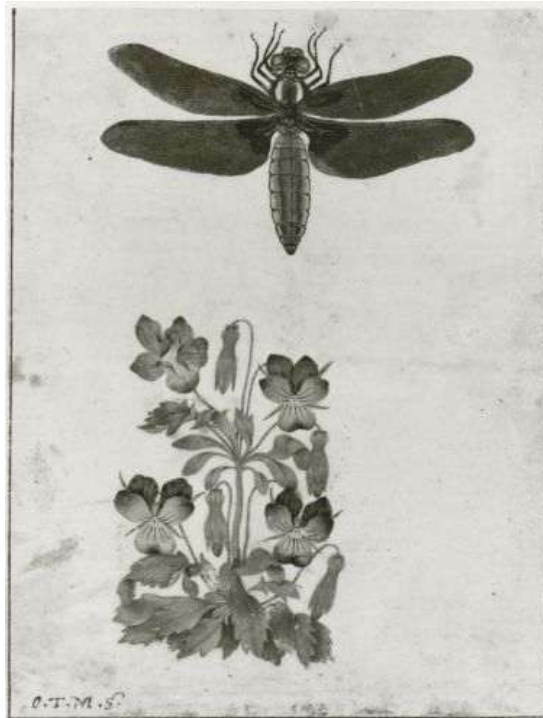


Рис. 24. Шрик, Отто Марсеус ван. Стрекоза и анютины глазки. Бумага, акварель. 15 x 11 см. Частная коллекция.



Рис. 25. Шрик, Отто Марсеус ван.. «Лесная подстилка» с ящерицей и бабочками.
1665. Холст, масло. 57,5 x 45,5 см. Частная коллекция.



Рис. 26. Рейсх, Рахел. «Лесная подстилка» с цветами. 1687. Холст, масло.
47 x 40 см. Частная коллекция.



Рис. 27. Брейгель, Абрахам. Натюрморт с фруктами на фоне пейзажа. Холст, масло. 1670-е гг. 121 x 175,5 см. Частная коллекция, Италия.



Рис. 28. Кампидольо, Микеланджело дель. Фруктовый натюрморт. Б. д. Частная коллекция, Италия.



Рис. 29. Уйбке, Бартоломеус. Натюрморт с персиками и виноградом. Начало 1680-х гг. Холст, масло. 57 х 46,2 см. Частная коллекция.



Рис. 30. Уйбке, Бартоломеус. Натюрморт с дичью. Около 1680 г. Холст, масло. 86,5 х 68 см. Частная коллекция.



Рис. 31. Фалькенборх, Лукас ван; Флегель, Георг. Двойной портрет пары. Б. д.
Холст, масло. 134 x 185 см. Национальный музей Швеции, Стокгольм.



Рис. 32. Флегель, Георг. Натюрморт. 1625–1630 гг. Дерево, масло. 27 x 34 см.
Музей Метрополитан, Нью-Йорк.



Рис. 33. Плепп, Йозеф. Натюрморт с вишнями и сыром. 1632 г. Дерево, масло.
36,3 x 52,3 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 34. Борхт, Хендрик ван дер. Натюрморт с антикварными редкостями.
1620-е гг. Медь, масло. D-34,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 35. Соро, Исаак. Фруктовая корзина на деревянном столе. 1630-е гг. Дерево, масло. 38,5 x 56 см. Частная коллекция.



Рис. 36. Соро, Исаак. Натюрморт с клубникой. 1640-е гг. Дерево, масло. 27,9 x 39,1 см. Частная галерея, Брюссель.



Рис. 37. Штоскопф, Себастьян. Корзина с бокалами и выпечка. 1630-е гг. Холст, масло. 49,5 x 63,5 см. Музей изобразительного, Страсбург.



Рис. 38. Штоскопф, Себастьян. *Vanitas*. 1641. Холст, масло. 125 x 165 см. Музей изобразительного искусства, Страсбург.



Рис. 39. Матисен, Бродер. Натюрморт с фруктами. 1664. Холст, масло.
66,5 x 62,5 см. Художественный музей Шверина, Шверин.



Рис. 40. Насон, Питер. Натюрморт с кубком и устрицами на столе. Около 1666 г.
Б. р. Музей Боде, Берлин.



Рис. 41. Ройен, Виллем Фредерикс ван. Молодой охотник с собакой и дичью. 1706.

Холст, масло. 121 x 97 см. Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг.

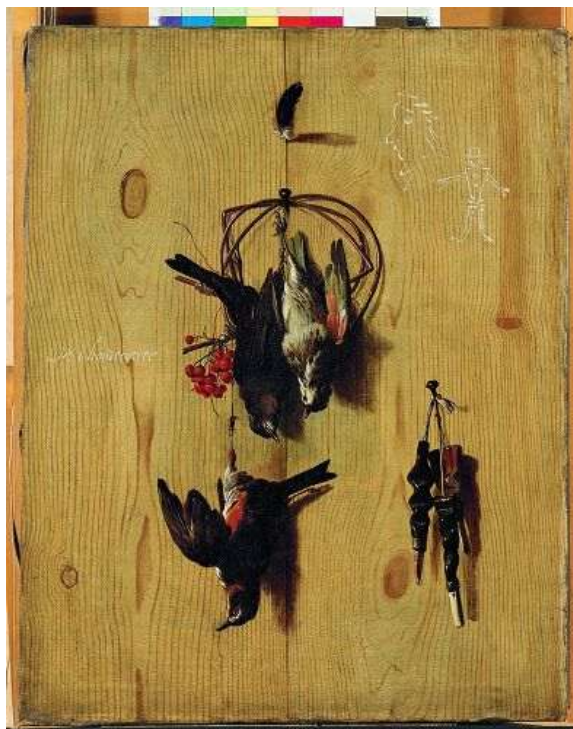


Рис. 42. Хондекутер, Мельхиор де. Тромплей с белобровыми дроздами. 1660-е гг.

Холст, масло. 84 x 66 см. Музей Сюрмонда-Людвина, Ахен.



Рис. 43. Ройен, Виллем Фредерикс ван. Зверинец курфюрста Фридриха Вильгельма. 1697. Холст, масло. 232,5 x 190,5 см. Капутский дворец, Швелозвее.



Рис. 44. Ройен, Виллем Фредерикс ван. Натюрморт с винным бокалом. 1662. Холст, масло. 64,5 x 59,6 см. Художественный музей Шверина, Шверин.



Рис. 45. Фроманту, Хендрик де. Цветочный натюрморт с ковром. 1680-е гг. Холст, масло. 104 x 85,6 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.



Рис. 46. Ройен, Виллем Фредерикс ван. Цветочный натюрморт с ковром. Ок. 1698 г. Холст, масло. 153,8 x 124,5 см. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос.



Рис. 47. Хамильтон, Франц де. Охотничьи трофеи. Ок. 1660-х гг. Холст, масло.
73,5 x 60,5 см. Художественный музей Шверина, Шверин



Рис. 48. Франкен Старший, Иероним. Обед бедняка. 1599. Холст, масло.
35,8 x 45,7 см. Частная коллекция.



Рис. 49. Франкен Старший, Иероним. Обед богача. 1602. Холст, масло.
34,5 x 44 см. Частная коллекция.



Рис. 50. Лейкен Ян. В этом что-то есть. Офорт. 1711. Книга «Поучительные предметы быта», Амстердам, 1711.



Рис. 51. Хеда, Виллем Клас; Схотен, Флорис ван. Натюрморт с наutilusом, ремером и виноградом. Б. р. 1640-е гг.

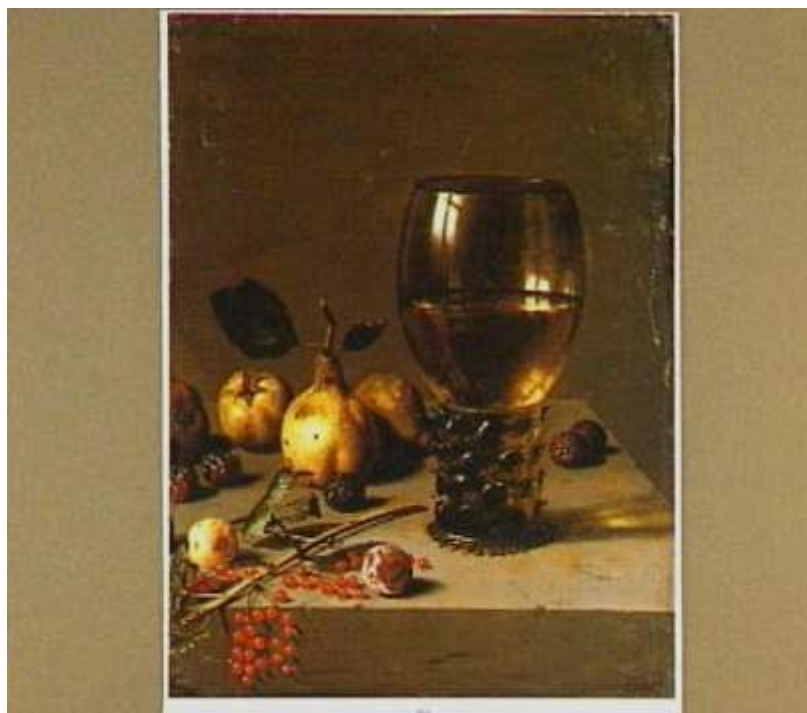


Рис. 52. Клас, Питер; Схотен, Питер ван. Натюрморт с бокалами, грушами и сливой. Дерево, масло. 49,3 x 39,7 см. 1615–1656 гг. Частная коллекция.



Рис. 53. Брейгель, Абрахам; Конинк, Давид де (?). Цветы среди архитектуры. 1687.
Холст, масло. 257 х 360 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 54. Анхел, Филип. Натюрморт с фруктами. 1646. Дерево, масло.
60,7 х 100,7 см. Частная коллекция.

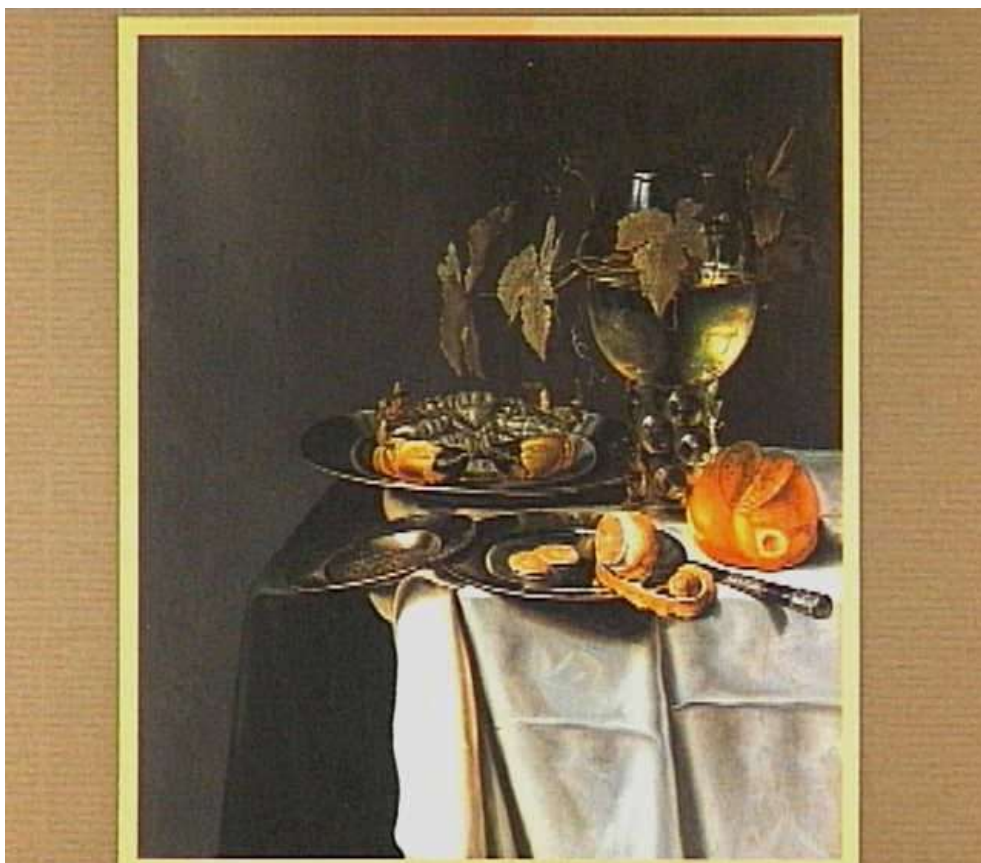


Рис. 55. Берендрехт, Питер ван. Натюрморт с крабом и лимоном. 1639. Дерево, масло. 63 х 58 см. Частная коллекция.



Рис. 56. Берендрехт, Питер ван. Натюрморт с крабом и лимоном. 1640. Дерево, масло. 50 х 78,5 см. Частная коллекция.



Рис. 57. Боллонгир, Ханс. Цветы в стеклянной вазе. 1641. Дерево, масло.
43,2 x 33 см. Частная коллекция.



Рис. 58. Брай, Дирк де. Цветы в белой вазе. 1671. Дерево, масло. 62 x 44 см.
Частная коллекция.



Рис. 59. Брай, Йозеф де. Натюрморт с селедкой. 1657. Дерево, масло. 67 х 49 см.
Музей Сюрмонда-Людвина, Ахен.



Рис. 60. Фернандес, Йост (?). Натюрморт с кувшином и селедкой. 1640-е гг.
Дерево, масло. 62,5 х 51 см. Частная коллекция.



Рис. 61. Хеуссен, Клас вон. Натюрморт с фруктами и пейзажем. Б. д. Дерево, масло. 71 х 104 см. Частная коллекция.



Рис. 62. Крэн, Адриан. Натюрморт с ремером, хлебом и устрицами. 1640–1665 гг. Дерево, масло. 59 х 44 см. Частная коллекция.



Рис. 63. Крюйс, Корнелис. Натюрморт с розой, селедкой и бокалами. Б. д. Дерево, масло. 50,8 x 60,7 см. Частная коллекция.

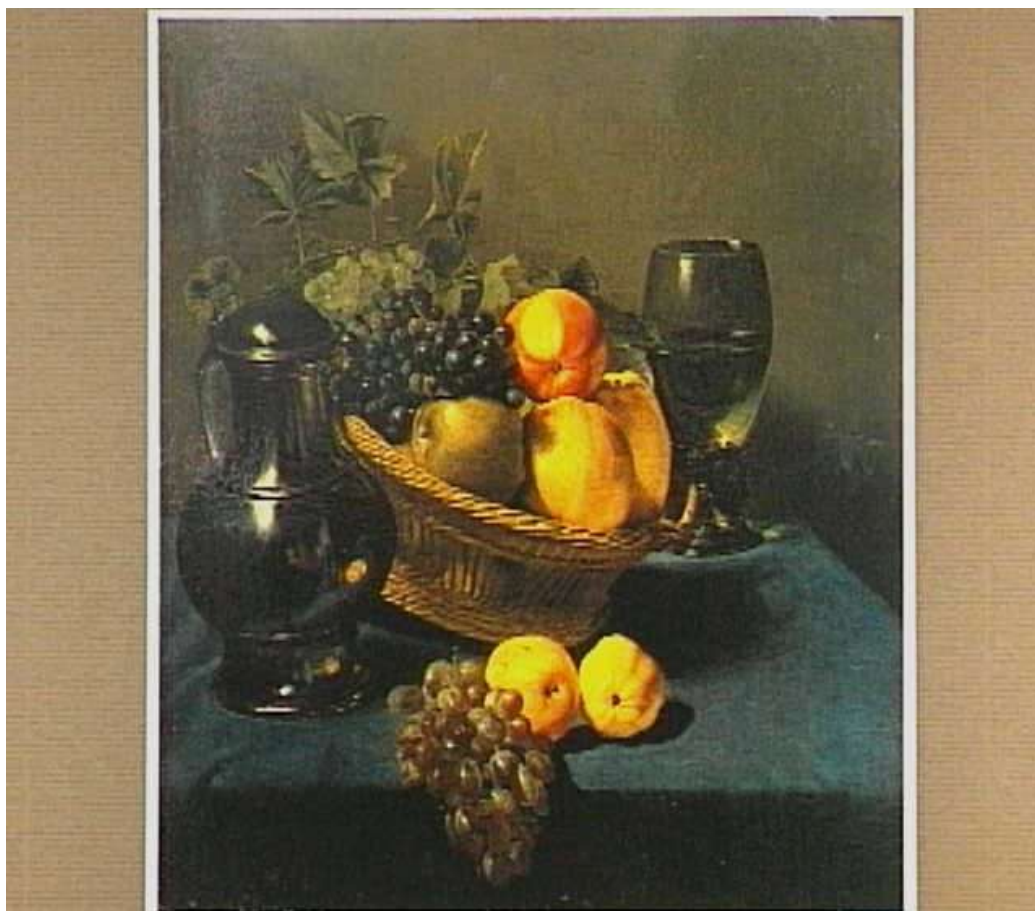


Рис. 64. Лейстер, Юдит. Натюрморт с фруктовой корзиной и кувшином. Б. д. Холст, масло. 68 x 62,6 см. Частная коллекция.



Рис. 65. Матам, Ян. Натюрморт с персиками. Б. д. Дерево, масло. 30,2 х 42,8 см.
Частная коллекция.



Рис. 66. Схотен, Флорис ван. Натюрморт с яблоками и сыром. 1605–1656 гг. Дерево.
52,8 х 83,5 см. Музей Принсенхоф, Делфт.



Рис. 67. Велде, Ян ван де. Натюрморт с бокалом и устрицами. 1662. Дерево, масло. 29,6 x 24,9 см. Частная коллекция.

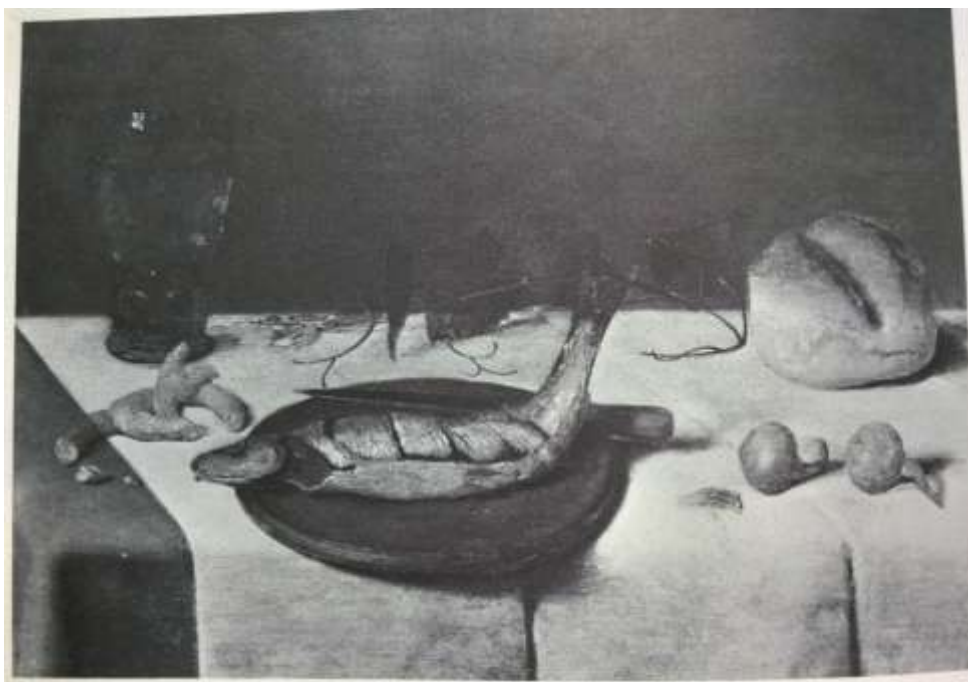


Рис. 68. Верспронк, Йоханнес. Натюрморт с рыбой. 1650-е гг. Холст, масло. 36 x 50,5 см. Источник: Johannes Cornelisz. Verspronck: leven en werken van een Haarlems portretschilder uit de 17-de eeuw. Catalogue, Frans Hals Museum, by Rudolf E. O. Ekkart. 1979. P. 27.



Рис. 69. Винне, Винсент ван дер. Натюрморт *vanitas* с книгами и кристалльным шаром. Б. д. Холст, масло. 89,9 x 64,4 см. Частная коллекция.



Рис. 70. Гиллис, Николас. Натюрморт с ремером, блюдом с фруктами. 1611. Дерево, масло. 45 x 56 см. Частная коллекция.



Рис. 71. Виссхер, Ян. Лист из сборника эмблем «Sinnerorpen». 1614. Гравюра.
Библиотека Амстердамского университета.



Рис. 72. Неизвестный антверпенский художник. Натюрморт с накрытым столом и попугаем. Ок. 1590–1600 гг. Дерево, масло. 81,6 x 136,7 см. Частная коллекция.

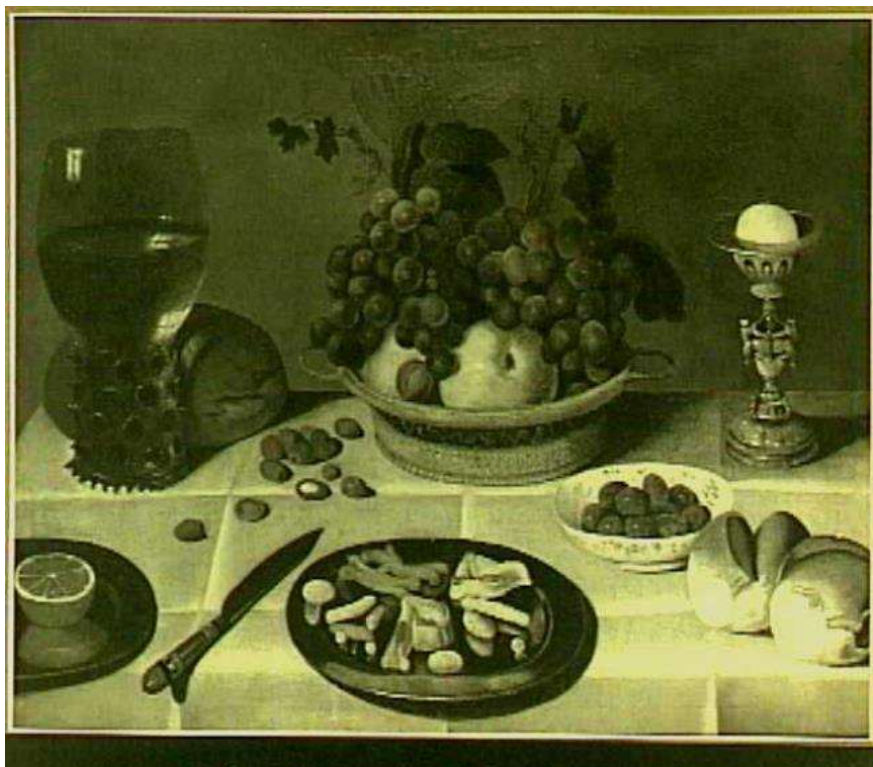


Рис. 73. Гиллис, Николас. Натюрморт с ремером, блюдом с фруктами. 1611.

Дерево, масло. 50,3 x 64,7 см. Частная коллекция.



Рис. 74. Петерс, Клара. Натюрморт с разносолом, розмарином, вином, драгоценными камнями и горячей свечой. 1608. Дерево, масло. 29,5 x 33,5 см.

Частная коллекция.



Рис. 75. Схотен, Флорис ван. Натюрморт с сыром и кувшином. Б.д. Холст, масло.
71,2 x 98,3 см. Частная коллекция.



Рис. 76. Дейк, Флорис ван. Завтрак. 1613. Дерево, масло. 50 x 77 см. Музей Франса
Халса, Харлем.



Рис. 77. Клас, Питер. Натюрморт с ремером и серебряным блюдом. 1630-е гг.
Дерево, масло. 42 х 59 см. Частная коллекция.



Рис. 78. Хеда, Виллем Клас. Натюрморт. 1640-е гг. Дерево, масло. 52 х 68 см.
Хальвюльський музей, Стокгольм.



Рис. 79. Хеда, Виллем Клас. Натюрморт с бокалом и лимоном. 1630. Дерево, масло. 38 x 51 см. Частная коллекция.



Рис. 80. Клас, Питер. Натюрморт с сельдью и курительной трубкой. 1627. Дерево, масло. 50,2 x 74,6 см. Частная коллекция.



Рис. 81. Клас, Питер. Натюрморт с музыкальными инструментами. 1629. Дерево, масло. 56,5 x 70 см. Частная коллекция.



Рис. 82. Клас, Питер. Натюрморт с крабом и кувшином. 1650-е гг. Дерево, масло. 62,9 x 87,6 см. Частная коллекция.



Рис. 83. Хеда, Виллем Клас. Натюрморт с лимоном и пирогом. 1644. Дерево, масло. 80,6 x 101,5 см. Частная коллекция.



Рис. 84. Хеда, Виллем Клас. Натюрморт с наutilusом. 1661. Дерево, масло. 91 x 71 см. Частная коллекция.



Рис. 85. Калф, Виллем. Натюрморт с ремером, бокалами и фруктами. 1658. Холст, масло. 48,5 х 59 см. Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн.



Рис. 86. Луттихейс, Симон. Завтрак с лимоном. 1650-е гг. Холст, масло. 39 х 50 см.



Рис. 87. Калф, Виллем. Натюрморт с наutilusом и бокалами. 1660-е гг. Холст, масло. 70 x 59 см. Музей изящных искусств, Страсбург.



Рис. 88. Калф, Виллем. Натюрморт с наutilusом и бокалами. 1660-е гг. Холст, масло. 66 x 56 см. Частная коллекция.

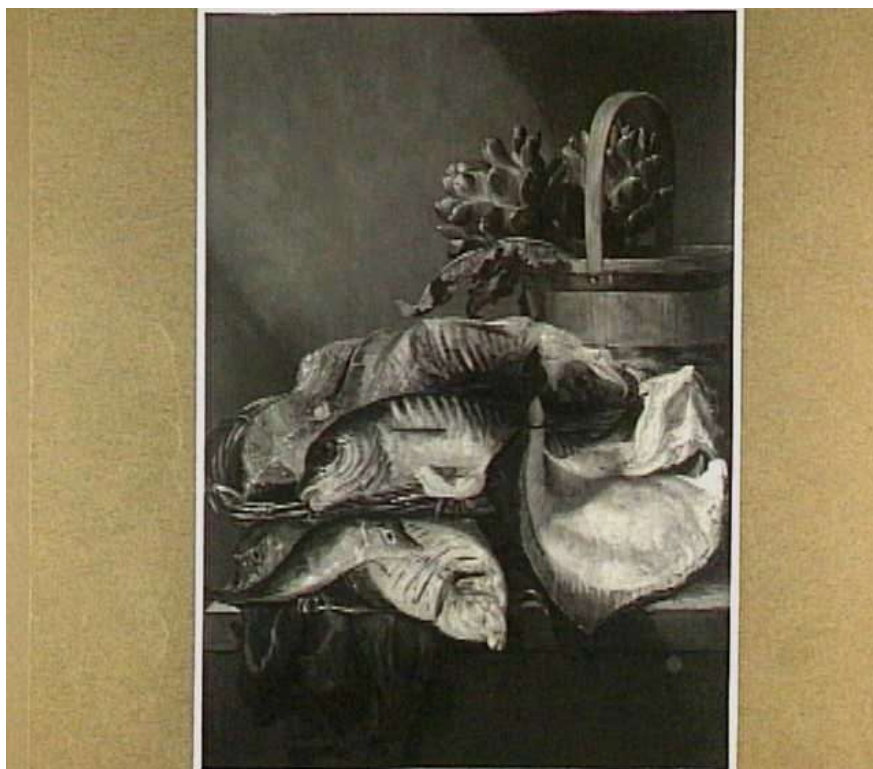


Рис. 89. Бейерен, Абрахам ван. Натюрморт с рыбой. 1640-е гг. Дерево, масло.
81 x 64,5 см. Частная коллекция.

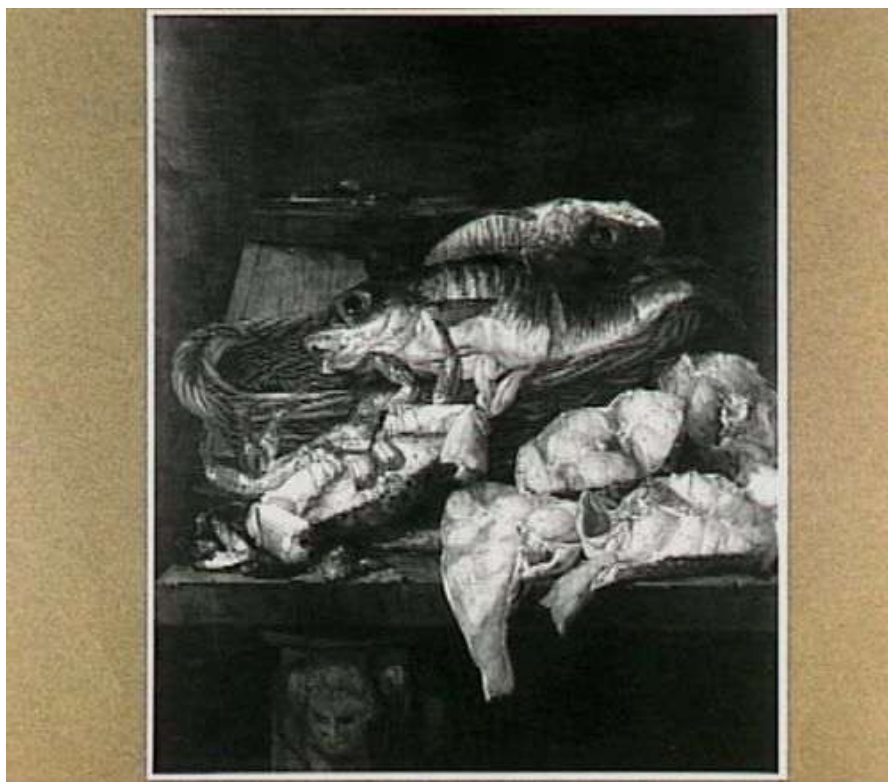


Рис. 90. Бейерен, Абрахам ван. Натюрморт с рыбой. 1650-е гг. Дерево, масло.
75 x 68 см. Мауритцхейс, Гаага.



Рис. 91. Бейерен, Абрахам ван. Натюрморт фруктами и дичью. 1660-е гг. Холст, масло. 100,3 x 89 см. Национальный музей Шотландии, Эдинбург.

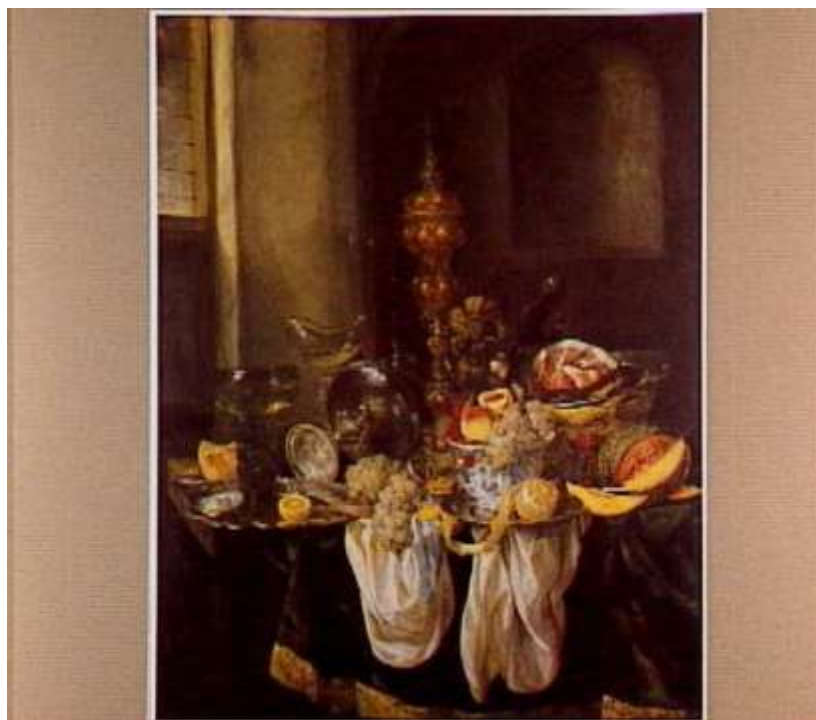


Рис. 92. Бейерен, Абрахам ван. Натюрморт с фруктами. 1650-е гг. Холст, масло. 117 x 102 см. Частная коллекция.



Рис. 93. Пюттер, Питер де. Натюрморт с рыбой и рыболовными снастями. 1640-е гг. Дерево, масло. 56 х 90 см. Частная коллекция.



Рис. 94. Пюттер, Питер де. Натюрморт с рыбой и рыболовными снастями. 1650. Дерево, масло. 38,2 х 55,7 см. Частная коллекция.



Рис. 95. Бейерен, Абрахам ван. Натюрморт со скотом. 1650-е гг. Холст, масло.
103,1 x 84,2 см. Частная коллекция.



Рис. 96. Бейерен, Абрахам ван. Рыба в корзине рядом с весами. Ок. 1655. Холст, масло. 71,4 x 92,4 см. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия.



Рис. 97. Бейерен, Абрахам ван. Роскошный натюрморт с фруктами, моллюсками и крабом. 1654. Холст, масло. 127 x 108 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам.



Рис. 98. Бейерен, Абрахам ван. Роскошный натюрморт с фруктами, моллюсками и крабом. 1655-е гг. Холст, масло. 102,5 x 88 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам.



Рис. 99. Вонк, Ян. Натюрморт с рыбой. Б. д. Дерево, масло. 28,2 x 34,9 см. Частная коллекция.



Рис. 100. Вайянт, Валерант. Натюрморт с рыбой и кошкой. Ок. 1650 г. Дерево, масло. 71,5 x 62 см. Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам.



Рис. 101. Коллье, Эдвард. *Vanitas* с черепом и короной. 1663. Холст, масло.
57 x 48,3 см. Частная коллекция.



Рис. 102. Брейн Старший, Бартоломеус. Череп в нише. Перв. четв. XVI в. Дерево, масло. 37 x 30 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 103. Гейн Старший, Якоб де. *Vanitas*. 1603. Дерево, масло. 86 х 54 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Рис. 104. Байи, Давид. *Vanitas* с портретом молодого художника. 1651. Дерево, масло. 89,5 х 122 см. Музей Лакенхал, Лейден.



Рис. 105. Стенвейк, Хармен. Натюрморт с черепом, книгами и фруктами. Б. д.
Дерево, масло. 58,9 x 74 см. Музей Лакенхал, Лейден.



Рис. 106. Стенвейк, Питер. Натюрморт с черепом. XVII в. Холст, масло.
70,5 x 65 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 107. Брюгген, Хендрик тер. Музыканты. 1626. Холст, масло. 102 x 83 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 108. Саверей, Рулант. Цветочный натюрморт в нише. 1617. Дерево, масло.

87 x 59 см. Государственный кунстхалле Карлсруэ, Карлсруэ.



Рис. 109. Саверей, Рулант. Memento mori. Б. д. Дерево, масло. 20,3 х 23,5 см.
Национальный музей Стокгольма.



Рис. 110. Веникс, Ян-Баптист. Мертвые птицы и бокал на подушке. 1650–1659 гг.
Холст, масло. 64,8 х 54,8 см. Частная коллекция.



Рис. 111. Веникс, Ян-Баптист. Мертвый лебедь на красной ткани. 1650. Холст, масло. 158,5 x 146 см. Музей изящных искусств, Зволле.



Рис. 112. Веникс, Ян-Баптист. Натюрморт с мертвым лебедем. 1651. Холст, масло. 184,5 x 187,3 см. Детройтский институт искусств, Детройт.



Рис. 113. Пуленбург, Корнелис ван. Семеро детей короля. 1628. Дерево, масло.
37 x 65 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт.



Рис. 114. Веникс, Ян. Охотничьи трофеи. 1691. Холст, масло. 111 x 94 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 115. Веникс, Ян. Охотничьи трофеи. Ок. 1700. Холст, масло. 209 х 166 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 116. Фергюсон, Виллиам Гау. Битые птицы и охотничьи принадлежности. Вт. пол.

XVII в. Холст, масло. 57 х 48 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 117. Бонт, Якоб де Рыбный натюрморт с видом на пляж. 1643. Холст, масло.
135 x 151 см. Центральный музей Утрехта, Утрехт.



Рис. 118. Рыбный натюрморт с кошкой и медным тазом. 1672. Холст, масло.
72,4 x 57,2 см. Частная коллекция.



Рис. 119. Схор, Альберт ван дер. Рыбный натюрморт с мальчиком. 1657. Холст, масло. 52 х 65 см. Местонахождение неизвестно.



Рис. 120. Хем, Ян Давидс де. Плоды и горшок с цветами. 1655. Холст, масло. 95 х 124,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

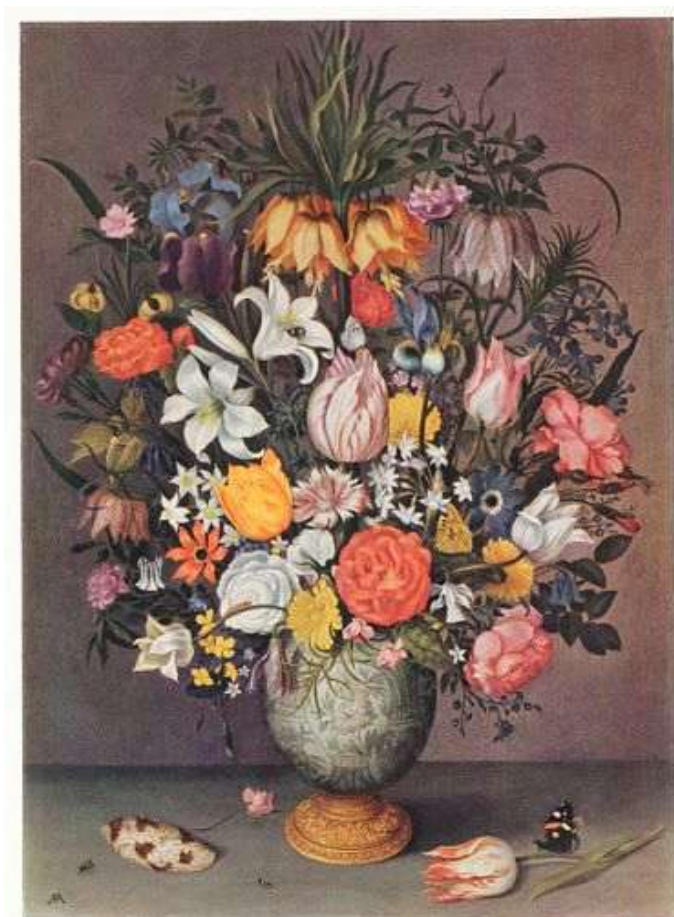


Рис. 121. Босхарт, Амброзиус. Цветочный натюрморт с вазой Ван Ли. 1607–1609 гг. Медь, масло. 68 х 50 см. Музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид.



Рис. 122. Босхарт, Амброзиус. Ваза с цветами. 1609–1610 гг. Медь, масло. 37 х 27 см. Музей Ашмолеан, Оксфорд.



Рис. 123. Босхарт, Амброзиус. Цветы в стеклянном сосуде, бабочка и ракушка.
1612. Медь, масло. 26 х 18,1 см. Частная коллекция.



Рис. 124. Аст, Балтазар ван дер. Натюрморт с цветами, персиками и вишней.
1620-е гг. Медь, масло. 47 х 60 см. Частная коллекция.



Рис. 125. Аст, Балтазар ван дер. Фруктовый натюрморт с цветами. 1620. Дерево, масло. 47 х 60 см. Мауритцхейс, Гаага.



Рис. 126. Аст, Балтазар ван дер. Натюрморт с веткой цветущей яблони. 1635. Дерево, масло. 22 х 38,3 см. Берлинская картинная галерея, Берлин.



Рис. 127. Аст, Балтазар ван дер. Натюрморт с ракушками и гусеницей. 1630-е гг.
Медь, масло. 10,5 x 17,3 см. Частная коллекция.



Рис. 128. Аст, Балтазар ван дер. Натюрморт с ракушками и гусеницей. 1630-е гг.
Дерево, масло. Художественный музей Финикса, Финикс.



Рис. 129. Аст, Балтазар ван дер. Штудия “Ghevelechte Clercouise”. 1650-е гг. Бумага, карандаш. Фонд Кустодия, Париж.



Рис. 130. Берге, Кристоффел ван ден. Цветы в ремере. 1617. Медь, масло. 37,6 x 29,5 см. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия.



Рис. 131. Крэн, Лоренс. Натюрморт с фруктами и устрицами. Ок. 1643 г. Дерево, масло. 51 х 66 см. Галерея Роберта Финка, Брюссель.



Рис. 132. Оверсхи, Питер ван. Натюрморт с лобстером. 1640-е гг. Дерево, масло. 48,4 х 63,8 см. Частная коллекция.

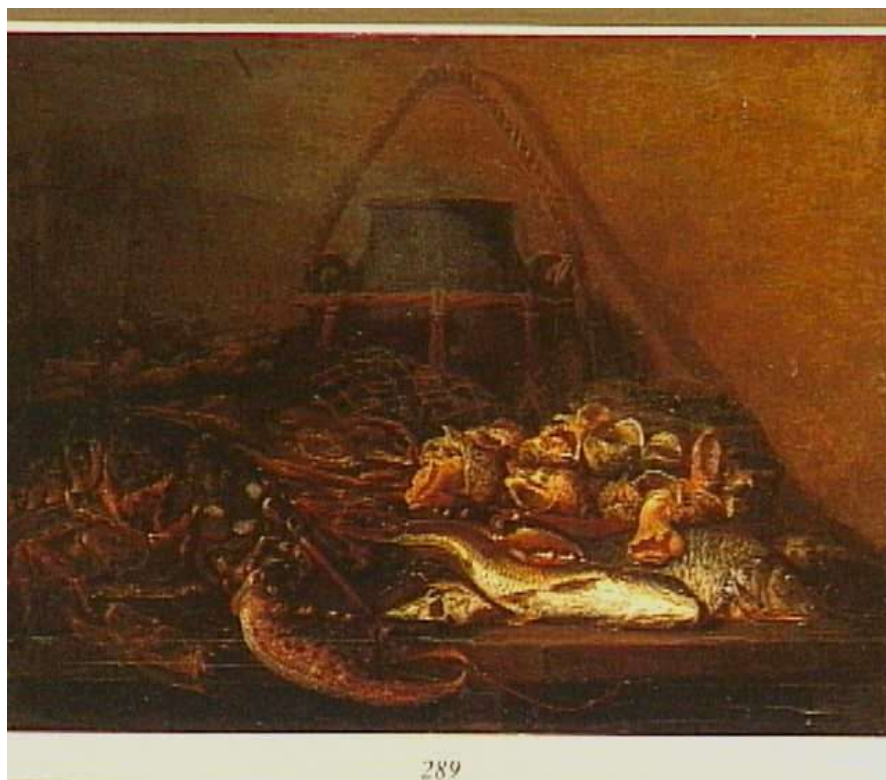


Рис. 133. Рейкхалс, Франсуа. Рыбный натюрморт. Дерево, масло. 58,4 x 83,2 см.

Частная коллекция.

Приложение 2. Таблицы

The Distribution of Prices of Paintings in Auction Sales (1597-1619 and 1620-1638)

Price range (gulden)	1597-1619		1620-1638	
	Number	Percent	Number	Percent
Less than 0.5	919	17.8	707	14.9
ca. 1	1,095	21.2	928	19.5
ca. 2	495	9.6	709	14.9
ca. 3	321	6.2	400	8.4
ca. 4	267	5.2	314	6.6
5-9	687	13.3	773	16.3
10-19	729	14.1	493	10.4
20-49	468	9.1	317	6.8
50-99	130	2.5	74	1.6
100-199	38	0.7	28	0.6
200-299	9	0.2	3	0.1
300-399	5	0.1	1	0.0
400-499	1	0.0	0	0.0
500-599	1	0.0	0	0.0
total	5,165		4,747	
Average price	9.8		7.6	

Табл. 1. Цены на проданные картины в периоды 1597–1619 гг. и 1620–1638 гг.
 Источник: Montias, J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. P. 89.

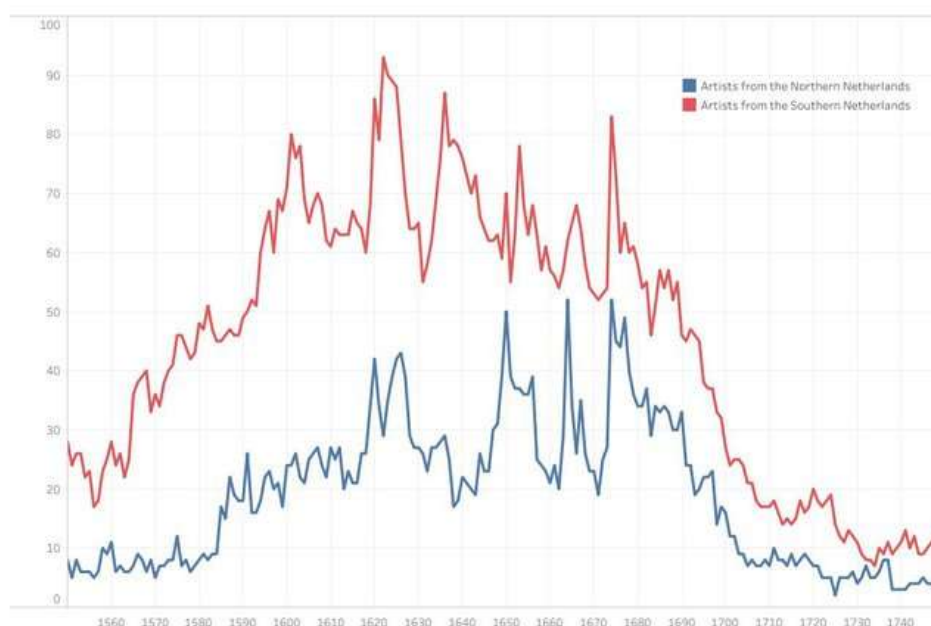


Табл. 2. Количество приехавший на протяжении XVII века в Италию
 нидерландских художников (синий – голландцы, красный – фламандцы).
 Источник: “Gerson Digital: Italy”, Visualisation of Artists from the Low Countries in
 Italy [Электронный ресурс]: <https://going-south.rkdstudies.nl/1-artists-from-the-low-countries-in-italy-a-statistical-approach/14-visualisation-of-artists-from-the-low-countries-in-italy/>

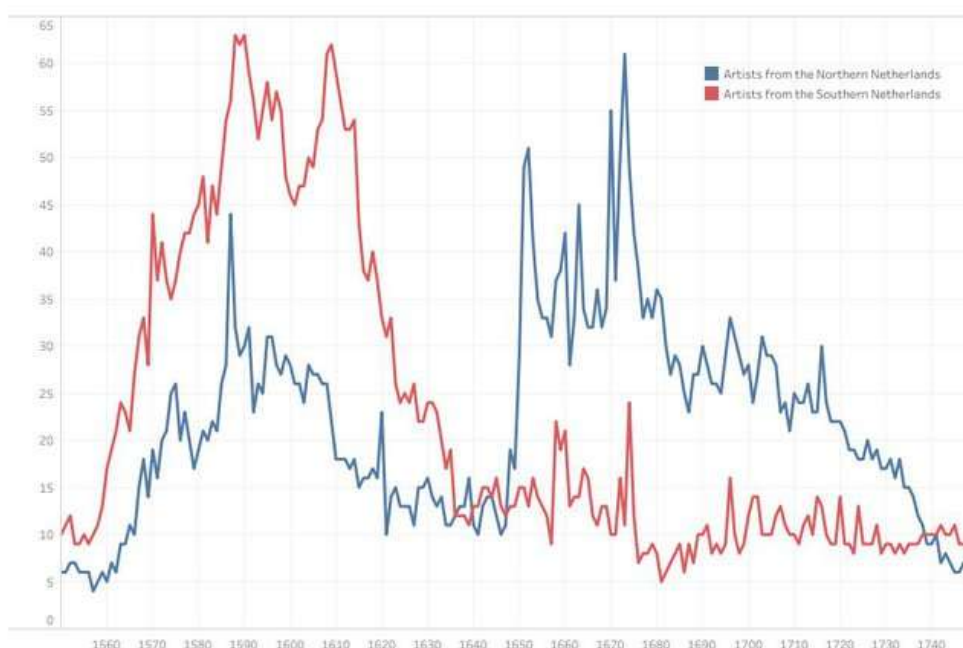


Табл. 3. Количество приехавший на протяжении XVII века в Германию нидерландских художников (синий – голландцы, красный – фламандцы).
 Источник: “Gerson Digital: Italy”, Visualisation of Artists from the Low Countries in Italy [Электронный ресурс]: <https://going-south.rkdstudies.nl/1-artists-from-the-low-countries-in-italy-a-statistical-approach/14-visualisation-of-artists-from-the-low-countries-in-italy/>

Table 9.1

Numbers and Percentage Distribution of Paintings By Subject in Auction Sales (1597-1619 and 1620-1638)

Subject category	1597-1619		1620-1638	
	Number	Percent	Number	Percent
Old Testament	260	11.6	367	11.8
New Testament	304	13.6	494	15.8
Other religion	120	5.4	143	4.6
Mythology	104	4.7	198	6.4
Classical history	91	4.1	130	4.2
Allegory (secular)	57	2.6	87	2.8
Perspectives	12	0.5	37	1.2
Seascapes	48	2.1	128	4.1
Landscapes n.o.s.	361	16.2	568	18.2
Family portraits	11	0.5	91	2.9
Polit. portraits	78	3.5	119	3.8
Still lifes	188	8.4	276	8.9
Genre	136	6.1	182	5.8
Heads n.o.s.	328	14.7	184	5.9
Animals n.o.s.	55	2.5	52	1.7
Other subjects	82	3.7	62	2.0
Total	2235	100	3118	100

Табл. 4. Количество проданных с 1597 по 1638 гг. картин по тематикам. Источник: Montias, J. M. Art at Auction in 17th Century Amsterdam. P. 87.

Table 10.2

Characteristics of Artists to Whom Paintings Were Attributed (by Lots) (1597-1619 and 1620-1638)

Paintings:	1597-1619		1620-1638	
	Number of Lots		Number of Lots	Percent
By living artists	80	33.9	59	48.4
By old masters	134	56.8	63	51.6
Unknown	22	9.3	0	0
Total	236	100	122	100

Paintings:	1597-1619		1620-1638	
	Number of Lots		Number of Lots	Percent
By Southern Neth. Artists	38	16.1	13	10.7
By Southern Neth. Immigrants	90	38.1	30	24.6
By Northern Neth. Artists (other than Immigrants)	72	30.5	78	63.8
Unknown	36	15.3	1	0.9
Total	236	100	122	100

Табл. 5. Национальность художников, 1597–1638 гг. Источник: Montias, J. M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. P. 96.

Город/место работы/обстоятельства	Количество художников
Фламандские художники, работавшие на территории Испанских Нидерландов	230
Художники, переехавшие из других стран в республику	47
Художники, переехавшие из Фландрии в республику	24
Без биографических данных/часто переезжали/мал. Города	23
Амстердам	130
Гаага	80
Харлем	64
Делфт	45
Лейден	39
Утрехт	39
Дордрехт	30
Роттердам	23
Мидделбург	24
Амерсфорт	11
Леуварден	8
Горкум	7
Гауда	6
Неймеген	5
Гронинген	4
Зволле	4
Алкмар	3
Кортряк	2
Бреда	2
Всего	850

Табл. 6. Мастера натюрморта, работавшие на территории Северных и Южных Нидерландов с 1525 по 1725 гг. Разработана автором на основе словаря Meijer, F., Van der Willigen, A. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden, 2003.

Table 3
Date of first appearance of generic and specialized terms for still lifes in Amsterdam (1597–1679) and Antwerp (1600–65) (paintings only)

Type	Total nr.		Regular term		Diminutive	
	Amsterdam	Antwerp	Amsterdam	Antwerp	Amsterdam	Antwerp
<i>Banquet</i>	379	503	1607	1601	1612	1609
<i>Ontbijt</i>	65	12	1610	1611	1623	1611
<i>Vanitas</i>	28	13	1614	1637	1641	—
<i>Stil leven</i>	64	—	1647	—	1669	—
Skull (<i>dootshoofd</i>)	15	11	1620	1618	—	—
<i>Collatie</i>	1	—	1645	—	—	—
"Cogito mori"	—	3	—	1634	—	—
All still lifes 1,765						

Notes: The enumeration of *ontbijt* paintings includes a single instance, in Amsterdam, of a "boerenontbijt" ("peasant breakfast") and, in Antwerp, of a "boerenontbyten" (1611). Only clearly identified paintings of skulls have been enumerated. A "dootshoofd," which may be a painting or an actual skull, appears for the first time in Amsterdam in 1602, and a "dootshoofden," also without a precise definition, in 1608. Note that only one diminutive of a *vanitas* ("vanitasje") was recorded in the Amsterdam sample.

Табл. 7. Появление терминов для обозначения натюрморта. Источник: Montias J. M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories. // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 30, No. 3/4. 2003.

Лейденский художник	Кол-во созданных <i>vanitas</i> (примерное из-за неуточненных атрибуций)
Эдвард Колье	~100
Якоб де Клеу	~25
Хармен Стенвейк	~30
Ян Давидс де Хем (с 1625 по 1629)	~9
Питер Стенвейк	~6
Давид Байи	~5
Якоб де Гейн	~2
Город	Количество проданных натюрморта за XVII век
Лейден	31
Харлем	2
Леуварден	4
Амстердам	>60

Табл. 8. Натюрморт *vanitas* в Лейдене. Разработана автором на основе словаря Meijer, F., Van der Willigen, A. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden, 2003.