

Полина Подшивалова

Печать времени: графические источники античных реминисценций в охотничьих натюрмортах Яна Веникса

Статья посвящена осмыслению роли французских и итальянских гравированных серий XVI–XVII веков с изображением реальных и воображаемых древнеримских памятников в творческом формировании образа античности в охотничьих натюрмортах Яна Веникса и Дирка Валкенбурга. Автор не только затрагивает широкий круг общих проблем голландского натюрморта 1650–1720-х годов, в котором в этот период последовательно укоренились художественные принципы голландского классицизма и, в частности, идеи *Nil Volentibus Arduum*, но и показывает, как под воздействием французской культуры изменилась художественная и символическая интерпретация памятников Древнего мира, выявляет их археологические протоисточники.

Ключевые слова:

голландская живопись рубежа XVII–XVIII вв.,
Ян Веникс, Дирк Валкенбург,
гравированные источники, образцовые книги,
античные модели, Жан Лепотр.

Заметным явлением в современной историографии голландского искусства Нового времени стали публикации и выставки, посвященные развитию альтернативных концепций, которые предлагают новые подходы к интерпретации уже вошедших в научный оборот тем. В этом плане особое положение занимает жанровая живопись рубежа XVII–XVIII веков, которой с середины XVIII столетия и вплоть до выставки А. Бланкерта¹ в 1965 году отводилось периферийное место в репрезентативной системе «канона» искусства Голландии Золотого века [10; 20]. Именно с экспозиции в Центральном музее Утрехта начинается процесс последовательного изучения итальянизирующего и урбанистического пейзажа, бытового жанра и натюрморта, как новых научных направлений, способных не только оправдать свою высокую художественную ценность, но и расширить изобразительные пределы голландского реализма.

На перекрестке двух эпох Голландия вступала в сложный процесс трансформаций — политических, социальных и культурных. Шестилетняя война с Францией (1672–1678) и экономический упадок как следствие, перерождение класса буржуазии в «новую знать», которая, по меткому замечанию Уильяма Монтегю, уже «не выросла на селке и масле», обострение народного недовольства — все это было тем контекстом, который наложил свою печать на судьбу Республики, определил координаты ее соподчиненного Южной Европе (в первую очередь Франции и Англии) развития [8, с. 777]. Парадоксально, однако, то, что чем более Голландия попадала под иностранное, прежде всего французское, влияние тем настойчивее к нему стремилась. Когда процесс, названный Я. Буркхардтом «европеизацией Европы», семимильными шагами надвигался на границы Голландской земли, учебники

1 Nederlandse 17e eeuwse Italianiserende landschapschilders. Utrecht, Centraal Museum, 1965.

хороших манер были здесь уже в широком ходу². С ними и через них простые нравами голландцы³ (особенно в представлении англичан) стремились быть *comme il faut*: усваивали правила хорошего тона, становились учтивыми и предупредительными и вместе с тем, незаметно для себя, перенимали моду на все французское: платья, язык, кухню, музыку и манеру поведения⁴:

Французский лад и днем в Голландии в ходу,
Что ж и во сне теперь плясать под их дуду?
Презрели мудрость мы обычая родного:
Скрывать свое добро за дверцами алькова? [4, с. 38; 8, с. 778]

В искусство случайные отблески светской жизни Парижа проникали несмело и поначалу напоминали скорее сатиру на «мещан во дворянстве» (*le bourgeois gentilhomme*), по выражению Ж.-Б. Мольера, нежели полноценное восхищение иноземным. Однако со второй половины XVII века ситуация качественно изменилась. Переоценка художественных ценностей зажиточными бюргерами — основными заказчиками искусства — диктовала положение отдельных мастеров и целых творческих направлений. Многие из них предавались забвению, другие, оказавшиеся в русле новых тенденций, — долгожданной славе, а прежде доступный (во всех смыслах этого слова) голландский реализм преемственно уходил в тень идей французского классицизма. Теперь сцены домашнего быта, заимствованные из репертуара живописи XVII века, стилизовались под античные в соответствии с наставлениями Ж. де Лэреса, известного в свое время нидерландского теоретика искусства, предметный мир натюрморта в его декоративной интер-

- 2 В 1526 году в Антверпене вышла книга Эразма Роттердамского *De civilitate Morum Puerilium* («О воспитанности детских нравов»), в 1528-м — «Придворный» Бальдассаре Кастильоне, в 1616-м — «Трактат о дворе» Эсташа де Рефюжа, в 1647-м — «Оракул» Бальтасара Грасиана, а в 1677-м был издан «Новый трактат о вежестве» Антуана де Куртэна, посвященный тому, что считалось хорошими манерами в Версале.
- 3 Образ людей, сильных духом и телом, но грубых, недалеких и невежественных укрепился так прочно, что Марциал в одной из эпиграмм хвалится тем, что его шутки знает всякий, у кого нет «батавского уха». И несмотря на все опровержения Эразма (1508), А. Юния (1588), Г. Гроция (1602) к началу XVII века в кругах богатой верхушки утвердился «коллективный комплекс неполноценности» [9, с. 730].
- 4 С середины XVII века французский язык преподавался во всех хороших школах страны. Уроки фехтования в Амстердаме давал Жерар Тибо, автор трактата *Academie de l'Espee*, вышедшего в 1628 году в Лейдене.

претации обретал рафинированные оттенки роскоши и элегантности, а пейзаж изобилует цитатами из архитектуры итальянского прошлого. Чем цивилизованнее становилось общество «мельников и сыроваров», тем более изысканного воплощения оно требовало [17; 8, с. 8].

Тема настоящей статьи продолжает концептуальную программу современных трудов П. Саттона, М. Виземан [22], А. Джунко [17] и У. Фрэнитса⁵, больших и менее заметных выставок, опубликованных каталогов к ним⁶, в которых живопись рубежа XVII–XVIII веков рассматривается в контексте социального процесса «цивилизации» и «аристократизации» голландского общества. Однако если в представленных публикациях акцент смещен в пользу жанровой картины, то задача данного исследования — обозначить широкий круг общих проблем голландского натюрморта 1650–1720-х годов⁷, в котором в этот период последовательно укоренялись художественные принципы голландского классицизма и, в частности, идеи *Nil Volentibus Arduum*⁸. В этом плане наряду с конкретными вопросами, касающимися особенностей восприятия французской культуры Яном Веником и Дирком Валкенбургом, принципиальное значение имеет определение роли гравированных серий с изображением реальных и воображаемых древнеримских памятников в творческом формировании образа античности в живописи этих замечательных мастеров.

* * *

Интерес к античным древностям Рима, вне опыта голландской исторической живописи, проявился в среде «художников низкого жанра», натюрмортистов по классификации Хоогстратена, в середине XVII века,

- 5 См.: *Franits W. Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. New Haven & London: Yale University Press, 2004.
- 6 *The Age of Elegance: Paintings from the Rijksmuseum in Amsterdam, 1700–1800*. Лондон (Национальная галерея), Амстердам (Рейксмузеум), 1995; *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting*. Филадельфия (Художественный музей), Берлин (Картина галерея), Лоднон (Королевская Академия художеств), 1984; *De kroon op het werk: Hollandse schilderkunst, 1670–1750*. Кельн (Музей Вальрафа-Рихарца), Дордрехт (Дордрехтский музей), Кассель (Картина галерея старых мастеров), 2006.
- 7 Такое определение хронологических рамок в первую очередь обусловлено началом процесса «аристократизации» в живописи Яна Веникса и последними работами его последователей, в которых эти черты также запечатлелись.
- 8 *Nil Volentibus Arduum* — литературное общество, разделявшее веру Французской Академии в воспитательную роль искусства без «желчи и без яда».

вызвав у одних мастеров энтузиазм открывателей новых миров, у других, не испытывавших счастья личного соприкосновения, — стремление соответствовать новой тенденции, ведь как утверждал А. Хаубракен в *De groote schouburgh*, в век Пуленбурга ценились лишь те из живописцев, что видели Рим [14; 15, с. 128]⁹.

Вчера — веков соперничество, ныне —
ленивый прах в безропотной пустыне:
ни смерть не пощадила их, ни рок —
и мощь, и разум спят в пыли дорог.
Но почему фантазии нейметя
искать в былом пример для сострадания? [2, с. 383]

Памятники культуры эллинизма и средневековой романики, реверсы монет, совершенные образцы Высокого Возрождения начала XVI века и мелкая пластика питали миф об Италии, представляя ценный пласт знаний о прошлом. Однако при всем многообразии форм и реминисценций источники эти составляли опосредованный или, точнее сказать, переработанный материал, в то время как образцовые книги репродукционных гравюр XVI–XVII веков (преимущественно французские¹⁰) с изображением предметов античного искусства, подобно волшебной шкатулке, бережно и верно хранили подтверждения еще нетронутого великолепия культурного наследия Европы. Собрание *Recueil de divers Vase Antique* из коллекции Мишеля де Мароля¹¹ было в числе признанных [11, pp. 30–40]. Графические изыскания с его страниц, точные и виртуозные, выполненные Шарлем Эраром де Брес-

9 Находит подтверждение мысль Хаубракена в словах Фромантена, который в 1876 году напишет: «Традиция путешествий в Италию, кажется, являлась единственной общей чертой всех европейских школ: голландской, фламандской, английской, французской, немецкой и испанской» (Фромантен Э. Старые мастера. М.: Советский художник, 1966. С. 132).

10 В течение XVII века французская школа гравюры приобрела влияние и в конечном итоге заняла лидирующую позицию в Европе. Среди сборников, популяризирующих античное искусство, следует также назвать: *Thomassin S. Recueil des Figures, Groupes, Fontaines, Thermes, Vases, Statues et Autres Ornemens de Versailles*, Amsterdam, 1695 (1ste uitgave: Parijs 1694); *Monicart J. B. de. Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, jardins, bosquets, parcs, statues, groupes, termes, & vases de marbre, de pierre, & de métaux, pièces d'eaux, tableaux & peintures qui sont dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie & de Marly: en neuf tomes in-quarto*, Paris: Chez Etienne Ganeau et Jacque Quillau, 1720; и др.

11 По другой версии рисунки могли принадлежать коллекции Н.-К. Фабри де Пейреска.

сюиrom с натуры в конце 1620 года, открывали прежде неизвестное рядовому европейцу искусство, обитавшее в садах и окрестностях Рима со времен правления Августа — старинные урны, вазоны и кратеры — всего 12 рисунков, объединенных общим мотивом культа Бахуса. Эти античные модели, выгравированные с сопроводительными надписями на латинском языке¹² и опубликованные 1651 году Ж. Турнье под заголовком «Коллекция старинных ваз Шарля Эрара, художника короля», благодаря своему широкому распространению во Франции и странах заальпийской Европы стали источником многочисленных повторений в гравюре и рисунках XVII–XVIII веков [11, pp. 30–40]. На них, очевидно, опирались принты *à la roupée* голландского мастера Й. Тейлера (1688–1698, Рейксмузеум, Амстердам), рисунки из альбома Б. Монфокона «Древность изъясненная и представленная в рисунках» (1719), а также ряд других гравированных серий¹³.

Однако подлинную радость «перевоплощения» эстампы Турнье «испытывали» в пространстве живописных полотен голландского мастера Яна Веникса (1642–1719). Не унаследовав от отца склонности к переменам и новизне, художник никогда не посещал Италии¹⁴ (о чем свидетельствуют биографические источники [13, pp. 77–78; 15]) и все же с пылкой, пусть и робкой, тревогой искал «запоминающийся, более живой и даже более правдивый облик» античности в итальянских пейзажах Веникса-старшего и гравюрах, воспроизводящих реконструкции реальных и фантазийных древних памятников [5, с. 111]. Среди риторических приемов живописца стоит отметить частое включение в иконографию

12 Надписи на латинском языке с указанием местонахождения каждого отдельного памятника были расшифрованы Джозефом Гвибертом и свидетельствовали об ориентированности гравюр Турнье на широкий круг «потребителей».

13 Здесь необходимо отметить, что наибольшую популярность завоевали именно гравюры с изображением кратеров Медичи и Боргезе. Образы этих ваз стали хрестоматийными для искусства начиная с конца XVII века: на них опираются рисунки из альбома *Livres de Plusieurs Vaze de Fleurs faicts d'Après le Naturel* Ж. Батиста Моннуайе (1680–1695), изображение вазы Медичи служит фоном для «Портрета Алиды Кристины Ассинк» Я. Адама Круземана (1833).

14 О беззаветной любви к Риму и стремлении Джованни Баттиста Веникса попасть в Италию повествует глава «Ян Баптист Веникс: оставайтесь в Италии» из книги А. Хаубракена. Со свойственной голландскому теоретику бравадой он повествует о том, как «с ранних лет Веникс [Старший] хотел путешествовать, но сначала помешала ему мать, а затем жена. Однако его желание путешествовать продолжало расти, поэтому художник задумал исполнить свой план в молчании, даже не сообщая об этом жене. В самом деле, он выполнил свою цель, не позволив ей удержать его от четырехлетнего брака и четырнадцатимесячного сына» [15, p. 78].

охотничьих панно и жанровых картин изображений старинных ваз, призванных придать голландской действительности идеализированно-нормативный характер. В данной статье мы попытаемся выявить непосредственные «археологические» источники этих реминисценций и способы их вовлечения в саму ткань сюжета.

В 1695 году Ян Веникс пишет картину «Охотничий натюрморт с убитой цаплей» («Добыча сокольничего»), в которой соприсутствие непреходящего и эфемерного стало главной темой, а поиск формы выражения — главной художественной задачей. (Ил. 1.) На фоне утопающих в послеполуденном сумраке очертаний дворцового парка (изображение дворца угадывается в постройке на втором плане) продолжает свое прекрасное и «полезное» существование античная урна в окружении изящно разложенной битой дичи и охотничьих атрибутов¹⁵. Повседневные забавы аристократической жизни, или, быть может, только иллюзии бюргерской¹⁶, живописец превращает в натюрморт, в котором обаяние эстетики рождает семантические коллизии скоротечного бытия (лишенная жизни дичь некогда была жива) и вечной жизни искусства (ваза, как метафора нетленной древности). Данное произведение представляет редкий для голландского охотничьего натюрморта тип, включающий в качестве центрального элемента композиции очертания жемчужно-серой, как утренний туман, цапли (цвет, согласно Ф. Унтеркирхеру, может символизировать покаяние [21]). Ее роль в образном



1. Ян Веникс. Охотничий натюрморт с убитой цаплей. 1695
Холст, масло. 134 × 111,1
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



2. Жорж Турнье по рисунку Шарля Эрара де Брессюира Ваза Юстиниана. 1650
Офорт

- 15 На переднем плане слева — охотничий свисток, состоящий из кожаных мехов и клешни омара. Сильфоны надувались путем продувания через отверстие в клешне.
- 16 В Голландии XVII века возможность охотиться имели только аристократы, зажиточные же бюргеры, стремясь соответствовать высокому образу жизни, становились заказчиками охотничьих панно, в которых был запечатлен не сам процесс охоты, а ее трофеи.
- 17 В тексте раннехристианского «Физиологуса» цапля является символом христианина, которому не стоит посещать многие места еретиков. Позднее в средневековом «Бестиарии» образ цапли расширяет свой семиотический контекст до символа души избранных, стремящихся за пределы бренного существования. См.: Hohnberg W. H. *Frl. von Lust- und Arzeneygarten des königlichen Propheten Davids*, 1675 (reprint: Graz, 1969); Иеремия 8:7.
- 18 Соколиная охота была достаточно распространена в странах Западной Европы начиная с V века. Однако со Средних веков в силу законодательных ограничений она стала уделом лишь высшего сословия: например, в английском трактате *Boke of St. Albans* (1486) утверждается, что содержать сапсана мог только принц или герцог.
- 19 Веникс повторил рельеф и на других полотнах. В частности, в таком же ракурсе «Ваза Юстиниана» появляется в «Охотничьем натюрмorte с гусем» (1686, Старая Пинакотека, Мюнхен) и «Натюрмorte с обезьяной и спаниелем» (1700, Художественный музей, Филадельфия).

строе сложно переоценить. Она — символ привилегированной охоты, важное ядро идейно-смысловых коннотаций. Расположенная по диагонали холста битая птица направляет взгляд зрителя к античной урне, образуя вместе с ней некое метафорически концентрированное поле. Еще со времен раннехристианской культуры цапля олицетворяла собой праведную жизнь христианина, благочестивое сердце которого, подобно воспаряющей над грозowymi облаками птице, склонно искать убежище только в доброте Божьей¹⁷ [1, с. 290]. В данном полотне образ цапли, пораженной ударом сокола¹⁸, является своеобразным реквиемом по уходящим ценностям протестантской религии.

Образцом для памятника старины здесь, очевидно, послужила гравюра из собрания *Recueil de divers Vase Antique* с изображением мраморной урны из сада императора Юстиниана (*Romae in horti Justinianis*)¹⁹. В подтверждение данной гипотезы выступает

украшающий ее вакхический рельеф, который, в отличие от оригинала и рисунка Эрара, воспроизводит сцену ритуальных празднеств Пана в обратном порядке, а именно как на гравюре Турнье. (Ил. 2.) В системе живописного ансамбля изображение резвящихся перед гермой бога лесов путти, сатиров и отдыхающей нимфы становится частью теологической программы, главный лейтмотив которой — *poesia cristiana*. И если в концепции средневековой и ренессансной экзегетики тема вакхического ритуала обладала косвенным потенциалом искупления, то в искусстве около «галантного века», и в том числе на полотне Веникса, она, вероятно, несколько теряла свою безусловную семантическую нагрузку, расширяя образ Пана до покровителя охотников [9, с. 418; 6, с. 329]. Таким образом, помещенная в контекст охотничьего натюрморта античная урна становится программным элементом театрализованной декорации регулярного парка, в которой вымысел уподоблен реальности, а зримое благолепие — торжеству праведника.

Воплощением прежних поисков — облика экзальтированного равновесия старины и современности — выступают также полотна «Натюрморт с экзотическими растениями» (1714) и «Натюрморт с мертвым зайцем» (1690), написанные Вениксом в Амстердаме в завершающий период творчества. Их отличает монументальность композиции и тонкая прелесть колорита, благородство стиля и то внимание к деталям, которое неизменно обеспечивает самому, казалось бы, сочиненному предметному миру археологическое подтверждение.

«Натюрморт с экзотическими растениями» — едва ли не единственное в репертуаре Веникса полотно, апеллирующее к патетике образов дальних стран и при этом совершенно лишенное «поля» напряжения и эмоциональной драмы: над прозой жизни здесь главенствует право вымысла и четкий ригоризм описательности возведен в условный догмат. (Ил. 3.) На фоне идиллического пейзажа тихой гавани сцена из жизни обитателей морского порта кажется не более чем традиционным прославлением естественно-научных достижений Голландской Республики и художественного наследия итальянского прошлого. В то время как в роли главного протагониста действия выступает фигура южноамериканского королевского грифа, торжествующе высматривающего



3. Ян Веникс. *Натюрморт с экзотическими растениями*. 1714
Холст, масло. 326,3 × 202,5
Старая Пинакотекa, Мюнхен



4. Жорж Турнье по рисунку Шарля Эрара де Брессюира. *Ваза со сценой жертвоприношения*. 1650
Офорт

в диковинных зарослях флоры очередную жертву охоты, памятник античности становится некоей антитезой, воплощением созидательной энергии человечества. И в этом контексте слова Аристотеля²⁰ о том, что в созерцании произведения искусства воплощена вся видимая Вселенная, через века и расстояния превращаются в своеобразный эпиграф живописной коллизии.

В качестве источника для цитирования Веникса, смеем утверждать, привлекла прекрасная ваза из сада Трастевере, известная в то время по гравюре № 3 Ж. Турнье *Romae in hortis Trans Tiberim* — «Через Тибр для садов Рима». (Ил. 4.) Изображая на полотне сосуд, художник едва ли не дословно переносит рельефную сцену из античной истории

20 Созерцание — это одновременно «высшая форма деятельности», но и «наиболее непрерывная» — Аристотель. Никомахова этика. Кн. 10. 7 (VII). Пер. Н. Брагинской.

(подначивания человеком кота атаковать змею)²¹, видоизменяя, однако, некоторые декоративные элементы: там, где прежде пролегла орнаментальная лента, теперь главенствует чистая плоть мрамора, традиционная форма античного кратера ускользает в лаконичных изгибах, и витые ручки сменяются изображением вычурных маскаронов — дань рокайльным тенденциям XVIII столетия.

Подобное нарочито сложное толкование классических деталей роднит скульптурные образы Веникса с проектами садовых ваз его младшего современника — живописца, рисовальщика и скульптора — Виллема ван Мириса. Известность последнему, как мастеру пластических искусств, принесли четыре «королевские» садовые вазы, выполненные им в 1702–1704 годах по заказу близкого друга и по совместительству большого любителя садоводства Питера де ла Курта. Эти вазы стали наиболее удачным примером синтеза античных реминисценций с мотивами версальского декоративно-прикладного искусства и скульптуры фламандской школы в лице Ф. Дюкенуа и Ф. ван Боссюита [12]. Разумеется, прямая параллель между «причудливыми» декоративными фантазиями ван Мириса и развитием голландской живописи этого периода не может быть проведена однозначно ввиду разницы в материале, и тем не менее она отчетливо прослеживается в специфике интерпретации памятников старины. Как и украшающие кратеры барельефы на сюжеты «Четырех времен года», и особенно их (кратеров) форма, памятники античности на полотнах голландского живописца в своей основе имеют процесс долгого изучения и изобретательной интерпретации графических и скульптурных прототипов. Но то, что для лейденского мастера ван Мириса было живой тканью, телесной оболочкой его блистательного воображения, для Веникса служило лишь внешним убранством, не несущим внутреннего плодотворного противоречия. И в этом глубокое отличие образов мысли двух мастеров.

В «Натюрморте с мертвым зайцем» (1690) сложная комбинация различных источников превращает сосуд — один из центральных элементов образного строя — в некий отвлеченный символ старины, обрет-

21 Повторно ваза появляется на полотне «Парковый пейзаж с охотничьим натюрмортом с изображением повешенного зайца, оленя, куропатки и других птиц возле мраморной садовой вазы, на фоне лающей на сороку собаки и мальчика» (1655–1719, частное собрание).



5. Ян Веникс. *Натюрморт с мертвым зайцем*. 1690. Холст, масло. 130 × 170
Картинная галерея старых мастеров,
Дрезден

шей право существовать в настоящем. (Ил. 5.) В качестве основы Веникс заимствует античную из гравюры вазу, прежде «обитавшую» в окрестностях церкви Сан Лоренцо фуори ле Мура²², и дополняет ее рельефом с двумя путти, предположительно происходящим из популярных в Голландии принтов. (Ил. 6–7.) Данный пример наглядно показывает, как художник преодолевает границы произвольного цитирования (так, на полотне «Мертвый заяц, рябчик и корзина с фруктами у подножия каменной урны в саду», 1706, фигура сидящего путто из упомянутого

22 Надпись внизу гравюры гласит: *Versus S Laurentium extra muros*.



6. Ян Веникс. Охотничий натюрморт
1717. Холст, масло. 124 × 106,7
Собрание Уоллеса, Лондон



7. Жорж Турнье по рисунку
Шарля Эрара де Брессюира
Ваза с фризом на постаменте
1650. Офорт



8. Ян Веникс. Мертвый заяц, рябчик
и корзина с фруктами у подножия
каменной урны в саду. 1706
Холст, масло. 123,2 × 99,7
Музей искусств, Бирмингем



9. Жорж Турнье по рисунку Шарля
Эрара де Брессюира. Ваза, увитая
виноградными лозами. 1650
Офорт

выше листа расцвечена рельефом со сценой сбора крылатыми купидонами гроздьев винограда в цистерну для изготовления вина из листа *In hortis Tiburtinis*²³; ил. 8–9) через компиляцию различных изобразительных источников и выходит на уровень авторской интерпретации.

Таким образом, визуальные художественные дискуссии, имеющие в качестве объекта древние ссылки, в работах Веникса выходят за рамки простого копирования. Они — часть риторической идиомы голландского реализма. И высоко эрудированная среда рубежа XVII–XVIII веков, для которой предназначались картины живописца, с виртуозностью античного ратора считывала остроумные цитаты из

вестных precedентов, находя в них тонкости гуманистической теории подражания и изобретения.

Помимо доподлинных графических свидетельств о странствиях и легендах античного времени Веникс, впрочем, как и его предшественники (Мартен ван Хемскерк, Людвиг Рефингер), с завидным постоянством обращался и к другим источникам, тем, что представляли фантастические реконструкции реальных или выдуманных древнеримских архитектурных сооружений и скульптурных конструкций и которые, в силу общих свойств и принципов построения, можно отнести к типу *Roma antica*, но с одной оговоркой [3, с. 444]: если группа рисунков *Roma antica*, повторяющаяся с вариациями в итальянских альбомах

23 В оригинальном воплощении ваза из сада Тибуртина появляется в «Портрете мальчика в фантазийном костюме».

конца XV — начала XVI века, предназначалась для воспроизведения их в живописи, скульптуре, произведениях декоративно-прикладного искусства, то серии гравюр Жана Лепотра, *Vases à l'Antique* и *Portraits de Diverses Vases* были созданы во Франции и представляли конечный продукт мышления художника в русле орнаментальных тенденций на мотивы греко-римской пластики. Декоративные листы, напечатанные в виде сборников офортов в разное время Корнелисом Данкертом II (Амстердам, 1696–1717) и Жаном Леблоном (Париж, 1648–1655), захватывают свободой фантазии и необычайной смелостью композиции, неожиданной трактовкой традиционных форм. «Фонтаны и камины», «Вазы» и «Детали мебели», «Плафоны» и «Бордюры», «Резные панели и обрамления зеркал», «Ювелирные изделия» — апроприация элементов всех этих фантастических моделей была широко распространена в среде художников, скульпторов и гравюров-иллюстраторов как Центральной, так и Северной Европы, для которых конкретные формы античных сооружений были менее важны, чем собственные представления, сформированные под влиянием текстов античных авторов. Следы «фантазийных антиков» Лепотра мы можем встретить на задних планах картин Яна Веникса «Натюрморт с птицей и урной» (1700, Уимпол-Холл, Великобритания), «Натюрморт с мертвым лебедем и павлином» (1708, Белтон-Хаус, Великобритания) «Молодая дама, играющая на виолончели» (1714, Музей Басс, Майами-Бич).

Одна из самых ранних работ в репертуаре голландского бытописателя, в которой угадываются цитаты из графического наследия Ж. Лепотра, — жанровая композиция «Спящая девушка» (1665). (Ил. 10.) В то время Веникс был еще жив, по-юношески, увлечен итальянизирующими пейзажами своего отца и последовательно разрабатывал образ далекого дивного города. На фоне лазурных далей морского порта и стен обветшавших бастионов развивается незатейливая, но лишь на первый взгляд, жанровая сцена. В укромной тени каменных плит и листов густых кустарников изображена молодая пряха, погруженная в сладкие и порочные объятия Морфея. Безвольно позабыв о насущных делах и долге работы, она, как и спящий пастух с полотна «Прибрежный пейзаж в Кампании в Риме» (1665, Музей Фонда Ханнема-де Стуерс, Зволле), составляет антитезу трудолюбивому и добродетельному охотнику, возвращающемуся домой с богатой добычей. Подобное нравоучительное сопоставление выделяет творчество художника в ряду его современников и, что немаловажно, резко отличает



10. Ян Веникс. Спящая девушка. 1665
Холст, масло. 45 × 35
Старая Пинакотекa, Мюнхен



11. Жан Лепотр. Кувшин с двумя обнаженными мужчинами
Из серии *Portraits de Diverses Vases*. 1628–1732. Офорт

от работ его отца [20, с. 79]. Фоном для происходящего действия, точнее бездействия, служит изъеденная временем ваза на высоком постаменте, вместе с протяженными видами прибрежного пейзажа она составляет образную основу отвлеченных представлений Веникса о руинах современного Рима. Несуразный сосуд — обилие декора и скопированная лишь отчасти форма делают его лишь плохой пародией на античное искусство — восходит к кувшину с двумя обнаженными мужчинами из серии «Изображения различных ваз» (*Portraiture de Diverses Vases*). (Ил. 11.) К моменту написания картины художник еще не обладал тонким пониманием архитектоники изобразительной плоскости, и потому постамент несоразмерно велик для вазы, а тщательная проработка деталей второго плана отвлекает внимание от главного сюжета.

В дальнейшем Веникс извлечет уроки из своего неисключенного опыта и впредь подобные промахи будут редкими гостями на его зрелых

полотнах. Так, в «Натюрморте с птицей и урной» (1700, Уимпол-Холл) голландский мастер стремится не только к внешнему упрощению композиционного целого, но и к лаконичному воплощению отдельных его частей. Взятый за основу садового украшения кувшин с двумя нимфами из серии гравюр *Vases à l'Antique* на холсте предстает «очищенным» от второстепенного декора сосудом. Он — олицетворение величия древности, и его роль в создании аристократической атмосферы регулярного парка самая, что ни на есть, определяющая. Организация планов напоминает композицию полотна «Охотничий натюрморт с убитой цаплей» (ил. 1), где в последовательных пространствах развиваются сюжетно единые действия. Все внимание приковывает подвешенный за выступ урны грациозный битый павлин, традиция изображения которого восходит еще к натюрмортам Рембрандта и, в частности, к «Натюрморту с павлинами» (около 1639). В прибрежных дюнах от Хелдера до Гааги охота на птиц, в отличие от кроликов и зайцев, велась безо всяких ограничений, и потому аристократы были не прочь разнообразить свой досуг таким развлечением, а зажиточные бюргеры — иметь в интерьере аллюзию на подобную прихоть. В контексте смыслового поля картины образ павлина, вероятно, сохраняет положительные христианские коннотации и вместе с виноградной лозой, обвивающей урну, служит неким символом надежды на духовное возрождение²⁴.

Фигурирует царственная птица и в образном строе картины «Охотничий натюрморт с павлином» (1708, Старая Пинакотекка, Мюнхен), где перипетии христианского мира перенесены на язык традиционных символов. (Ил. 12.) Если образы битых пернатых и кролика представляют незатейливый охотничий мотив, не несущий в себе столкновения ценностных ориентиров, то жанровая анималистическая сцена с участием собаки и белки — его воплощение. Согласно истолкованию Х. Бидермана, белка является дьявольским отродьем; в таком случае, зверек на полотне, грызущий виноградную лозу, — средневековый символ Христа (Ин. 15:1–17), — может быть интерпретирован как спасенный грешник, чье ложное прошлое — забвенно [1, с. 26]. Собака же, по закону Моисея, считавшаяся нечистым животным, вероятно, отсылает к негативным коннотациям, от которых так страстно спасается белка. Назида-

24 Античная вера, что мясо павлина нетленно, а потеря перьев и их новое отрастание весной в раннем христианстве равным образом рассматривались как символ обновления и воскресения. [1, с. 195]



12. Ян Веникс. Охотничий натюрморт с павлином. 1708
Холст, масло. 151.8 × 179
Старая Пинакотекка, Мюнхен



13. Эгидий Саделер по рисунку Полидора да Караваджо. Ваза с двумя точеными ручками 1580–1605. Офорт

нием на все времена звучат слова Спасителя: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7:6).

Уже традиционно, фоном для натюрморта служит изображение тающих в райских раскатах золотого неба парковых видов. В них угадываются очертания купающихся в водоеме аристократов, стройные вертикали кипарисов, соревнующиеся в устремленности ввысь с декоративными скульптурными группами и фонтанами, газоны, сады — все, что некогда составляло «канонический» для Голландии репертуар сцен привилегированного образа жизни. Дополнением к внешнему антуражу выступает урна с рельефом на сюжет поклонения божеству. (Ил. 13.) Обратившись однажды к сборнику офортов «Античные вазы» (Собрание Элиши Уиттельси), изданному в 1605 году Эгидием и Маркусом Саделерами (1568–1629; 1614–1650) по рисункам Полидора да Караваджо, Веникс обрел в нем источник многолетнего вдохновения и изобретательного очарования: он использовал вазы Полидора в «Охотничьем натюрморте» (1691, Собрание Уоллеса, Лондон; ил. 9),

в «Натюрморте с мертвым зайцем» (1703, Художественная галерея Онтарио, Торонто) и в картине «Мертвый заяц возле каменной вазы с рельефом» (1705, частное собрание).

Идейно близким Вениксу был голландский живописец Дирк Валкенбург (1675–1721). За свою жизнь он успел побывать в разных странах и городах, загадочных для восприятия европейца континентах [13, pp. 477–487]: от Австрии и Германии до берегов Южной Америки. Он одинаково искусно писал анималистические и жанровые композиции в духе колоритных фламандцев, владел приемами пейзажной живописи, однако излюбленным жанром, прославившим его как в Голландии, так и за ее пределами, были охотничьи натюрморты. Его баталии пернатых на фоне элегантно изображенных парковых ансамблей — исторический документ, фиксирующий становление новой культуры. За период с 1698 по 1717 год художником была составлена удивительно целостная по замыслу и воплощению галерея различных типов натюрморта, в которых влияние французской эстетики органично сочетается с оригинальным видением новых реалий мира. Источниками приобретенных знаний для Валкенбурга, так и не посетившего Франции и Италии, служили, впрочем, как и для Веникса, гравированные серии с изображением античных памятников и элегантно видов Версаля, которые были призваны научить голландцев искусству изящной организации сада. Однако при наличии самых разнообразных доподлинных графических свидетельств о времени, месте и наследии, «настолярным» для Валкенбурга оставалось совершенно отвлеченное собрание *Les vertus innocentes, ou leurs symboles sous des caractères d'enfants* («Невинные добродетели или их символы в виде детей»), гравированное Луи Фердинандом Элем Старшим по рисункам Герарда ван Опсталя и выпущенное в 1654 году Жаком Мерленом. Гравюра с изображением разоблаченного путта появляется в качестве украшения вазы на полотнах «Охотничий натюрморт с дичью и собакой» и «Охотничий натюрморт в парке» (1713), в которых рельеф, вероятно, играет значение морализирующего аргумента. (Ил. 14–15.) На картине «Виноград и другие фрукты на каменном столе в парке» (частное собрание) объемную полость вазы заполняет рельеф с гравюры, изображающей аллегория Верности, который в совокупной семантике остального предметного ряда (виноград и вино-



14. Дирк Валкенбург. Охотничий натюрморт в парке. 1713
Холст, масло. 125 × 98
Частное собрание



15. Луи Фердинанд Эль Старший по рисунку Герарда ван Опсталя
Разоблачение обмана. 1654
Офорт

градные лозы — символ Христа, цветок вьюна, изящно ниспадающий на урну) аккумулирует тему божественной преданности.

На рубеже XVII–XVIII веков Голландия вступала в новую для себя роль не законодательницы, но преемницы художественных тенденций. Обращаясь к французскому стилю, искусству и даже образу жизни голландские художники искали и неизбежно находили в них новые векторы развития своего творчества, в которых образу античности было отведено далеко не последнее место. На этом пути, наряду с художественными произведениями современников и бронзовыми копиями, ценнейшим источником знаний и созидательным импульсом творческой мысли служили французские и итальянские серии гравюр. Они, доподлинно воссоздававшие уже известные памятники и орнаментальные фантазии на классические мотивы, оказали гораздо более широкое воздействие на искусство рубежа XVII–XVIII веков, чем было принято полагать ранее. Приведенные в статье примеры демонстрируют это.

Изображения с графических листов Полидоро да Караваджо, Жана Лепотра, Жоржа Турнье по рисункам Шарля Эрара де Брессюира и Герарда ван Опсталя вовлекаются в образный строй картин в качестве эстетизирующего фона, усиливающего не только образ идеальной реальности, но и семантические связи внутри полотна.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бидерман Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996.
2. Европейская поэзия XVII в. М.: Художественная литература, 1977.
3. Ефимова Е. А. Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Ренессанса // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. науч. статей. Вып. 5/Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 442–450.
4. Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта. М.: Молодая гвардия, 2001.
5. Кузнецов Ю. И. Голландская живопись XVII–XVIII веков в Эрмитаже: Очерк-путеводитель. СПб.: Аврора, 1979.
6. Муратов П. П. Образы Италии. СПб.: Азбука, 2019.
7. Питеря Ю. В. Итальянизирующее направление в голландской пейзажной живописи XVII века. Дисс. канд. искусствоведения. М., 2011.
8. Тилкес О. История страны Рембрандта. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве/Пер. с англ. А. Е. Майкалара. М.: Крон-Пресс, 1996.
10. Bart C. Arnold Houbraken's "Groote Schouburgh" and the Canon of Seventeenth-Century Dutch Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1998. Vol. 26. No. 3. Pp. 145–161.
11. Coquery E. Charles Errard, ca. 1601–1689: la noblesse du décor. Paris, 2013.
12. Fock C. W. Willem van Mieris als ontwerper en boetseerder van tuinvazen// Oud Holland. 1973. Vol. 87. No. 1. Pp. 27–48.
13. Gool J. van. De nieuwe Schouburg. Den Haag, 1750–1751. Facsimile heruitgave. Soest, 1971.
14. Hoogstraten S. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt, 1678.
15. Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konst-schilders en schilderessen, 1718–1721. Vol. 1.

16. Jacques D. Who Knows What a Dutch Garden Is? // Garden History. 2002. Vol. 30. No. 2. Pp. 114–130.
17. Junko A. Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2007. Vol. 33 № 4. Pp. 237–257.
18. Laireesse G. de. Groot schilderboek. Amsterdam, 1707.
19. Rasterhoff C. 1650–1800: Mature Markets // Painting and Publishing as Cultural Industries: The Fabric of Creativity in the Dutch Republic, 1580–1800. Amsterdam, 2017. Pp. 245–282.
20. Schloss C. The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix // Oud Holland. 1983. Vol. 97 № 2. Pp. 69–97.
21. Unterkircher F. Tiere. Glaube. Aberglaube: Die schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium. Graz, 1986.
22. Wieseman M. E. Casper Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting. Doornspijk, 2002.