

Полина Подшивалова

## ***Amor Nocet*: эмблематика сюжета «пожилая служанка у врача/шарлатана» в живописи Герарда Доу, 1653–1665**

В статье предложена гипотеза о тематической принадлежности сюжета «пожилая служанка у врача/шарлатана» группе произведений «Любовная болезнь». На материале полотен Герарда Доу «Врач» (1653), «Больная в кабинете врача» (1665), «Визит врача» (1660–1665) автор предпринимает попытку установить амплуа главных героев и их функцию в сюжете избранных произведений. Такая постановка проблемы позволяет не только реконструировать историю появления и развития сюжета в культурной среде Голландии XVII века, но и уточнить семантику произведений данного иконографического типа.

Ключевые слова:

голландская жанровая живопись,  
лейденская школа,  
Герард Доу,  
любовная болезнь, уроскопия,  
пожилая служанка у врача, *kwakzalver*,  
эмблематика.

В основе современной историографии голландского искусства раннего Нового времени лежат публикации, посвященные изучению какого-либо одного сюжета или изобразительного мотива, которые, как правило, служат «зеркалом породившей их культурной среды» [22, р. 3]. «Пожилая служанка у врача/шарлатана» является как раз таким сюжетом. Первые его изображения мы обнаруживаем еще в западноевропейских печатных трактатах по уроскопии (визуальное исследование урины) эпохи раннего Возрождения. Однако именно в живописи Голландии XVII — первой половины XVIII века происходит последовательное сложение и закрепление в сюжете художественной оппозиции врач — шарлатан — пациент(-ка).

До сегодняшнего дня происхождение и эмблематика картин данного иконографического типа не становились предметом специального исследования. Это связано с несколькими обстоятельствами. В первую очередь, стоит отметить, что сцены с изображением уроскопической практики интересовали до сих пор в основном только историков медицины, которые видели в них архивный документ о роли уроскопии в повседневной жизни Европы раннего Нового времени [34]. При этом примечательно, что даже в этих специализированных трудах диагностическое значение уроскопии долгое время не было раскрыто в полной мере [33, р. 14]. Что же касается публикаций по истории голландского искусства, то основная их часть ограничивалась преимущественно интерпретацией сцен уроскопии в доме пациента, в то время как на долю интересующего нас сюжета — «пожилая служанка у врача/шарлатана» — приходилось одно-два упоминания [9; 21; 24]<sup>1</sup>. Между тем этот тип иконографии несет

1 См. также: *Franits W.E. Dutch Seventeenth-century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*. New Haven & London: Yale University Press, 2008; *Westermann M. The Amusements of Jan Steen: Comic Painting in the Seventeenth Century*. Zwolle: Waanders, 1997. Pp. 99–106; *Pettersen E. Amans amanti medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*. Berlin: Mann, 2000.

в себе иную смысловую нагрузку, содержит иной набор условностей и в силу этого приобретает общественно значимый для того времени морализирующий смысл. Одно дело — уроскопист посещает больную, и в ходе осмотра исследует ее урину, и другое дело — служанка принюхивается к исследуемому материалу для определения загадочного недуга своей (возможно) порочной госпожи.

Наиболее существенный вклад в изучение данного сюжета был сделан немецким историком медицины М. Штольбергом, который в монографии «Уроскопия в Европе раннего Нового времени» (2018) предложил визуальную типологию сцен с уроскопической практикой («визит врача» и «уроскопист — искатель истины») [33]. Однако ввиду сосредоточенности автора на медицинском аспекте сюжет «служанка у врача/шарлатана» оказался исключен из того широкого культурного контекста, в котором он появился и последовательно развивался на протяжении второй половины XVII столетия. Кроме того, проблема идентификации персонажей, крайне значимая для уточнения семантики произведений этого жанра, так и осталась дискуссионной.

В настоящей статье мы остановимся только на трех картинах Герарда Доу: «Врач» (*Artz*, 1653, Музей истории искусства, Вена), «Больная в кабинете врача» (1665, Государственный Эрмитаж), «Визит врача» (*Besog hos lægen*, 1660–1665, Национальная галерея Дании, Копенгаген). Они позволят, с одной стороны, уточнить амплуа главных героев и их тематическую принадлежность к категории картин «любовная болезнь», а с другой, показать, как благодаря второстепенному предметному ряду (различной утвари, одежды) эти амплуа меняют или расширяют свое значение. В данном случае междисциплинарный подход, сочетающий методы антропологии, семиотики и искусствоведения, может стать эффективным инструментом прочтения сюжета.

#### **ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ИКОНОГРАФИИ СЮЖЕТА «ПОЖИЛАЯ СЛУЖАНКА У ВРАЧА» В ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА**

В 1616 году на голландской сцене впервые была поставлена трагикомедия Гербранда Адрианса Бредеро «Люсель», повествующая о запретной любви дочери богатого торговца к безродному юноше (который в финале пьесы оказался польским принцем) [24, pp. 49–55]. Главная героиня появлялась на сцене в конце первого акта в компании служанки

Магриеты. Лишь с ней одной Люсель готова разделить свои тайны и переживания загадочного недуга, что вот уже два месяца отнимает девичий сон и превращает смех в неустанный плач:

*Что-то есть в моем мозгу,  
И что-то проникает в мою кровь,  
Что доставляет мне эти мучения,  
И проходит через все мои конечности,  
Через все мои чувства и разум.  
Да, оно распространяется дальше  
Пока не проникнет глубоко в мое сердце.  
Там я часто чувствую, как оно навязчиво  
Заставляет меня ужасно страдать [13, p. 96]<sup>2</sup>.*

В XVII веке описанные Люсель симптомы служили указанием на «любовную болезнь» (*minnerij*), называемую также любовной тоской или «болезнью девственниц» (*morbo virgineo*), которая поражала исключительно молодых женщин, овдовевших или бездетных в браке и испытывающих сильное сексуальное влечение. Считалось, что иррациональная женская натура, неспособная контролировать собственную волю и инстинкты, была легкой мишенью для стрел Купидона, и единственным способом избежать или искупить грехопадение было обрести цепи Гименея [21, p. 125].

В Нидерландах культурная стигматизация женского пола получила широкое распространение с началом урбанизации. Вынужденная адаптироваться к реалиям городской семейной жизни женщина оставляет прежние, архаичные, права и обязанности и фактически становится «узницей» в собственном доме. Но кандалы ее выкованы отнюдь не кузнецом, а общественным мнением.

2 *Daar leyt yet in mijn harsen  
En 'twemelt door mijn bloet  
Dat my dees quelling doet,  
En treckt door al mijn leden  
Sinnen en sinlijckheden,  
Ja 'twribbelt sich soo vart  
Tot midden in mijn hart,  
Daar voel ick't vaak opdringen  
Met veel veranderingen [13, p. 96].*



1. Ян Стен. *Влюбленная дева*. 1660  
Холст, масло. 86,4 × 99,1  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

*Природу женщины (Бог приспособил. — П. П.) для домашних трудов и забот, а природу мужчины — для внешних. Тело и душу мужчины он устроил так, что он более способен переносить холод и жар, путешествия и военные походы; поэтому он назначил ему труды вне дома. А тело женщины Бог создал менее способным к этому и потому, мне кажется, назначил ей домашние заботы, —*

гласит переведенный на все европейские языки античный трактат Ксенофонта «Домострой» [3, с. 276]. Ему вторит Йохан ван Бевервейк в «Добродетелях женского пола» (1639):

*...истинная заслуга женщины заключается в заботе, которую она оказывает своему домашнему хозяйству. Ибо черепаха всегда дома и при любых обстоятельствах носит свой дом с собой [12, р. 298].*

В изобразительном искусстве основным художественным центром развития темы «любовная болезнь» становится Лейден с его тесной вовлеченностью в научную жизнь Европы, с его знаменитым университетом — священным храмом медицины XVII века. Именно здесь в 1650–1660-е годы интерес к медицине отчетливо коррелировался с идеей визуальной проповеди социально-нравственного поведения. Как и сатирические тексты XVI века<sup>3</sup>, произведения Я. Стена, Г. Доу, Г. Метсю, Ф. ван Мириса, Я. Торенвлита высмеивают сестер, дочерей, жен, не исполняющих своего, как казалось художникам, естественного предназначения. Как замечал Х. Плэй, критикуются женская безудержная жажда любви, губящая мужчин, и лень при выполнении домашних обязанностей [27, р. 67]. Закономерно, что подверженные такому недугу дамы обычно изображались бездельницами, грезящими лишь о соитии с возлюбленным, в окружении доктора-шарлатана (ведь излечить недуг невозможно) и пожилой женщины, вероятно, служанки. Непременные атрибуты изображаемой сцены — кровать с висящей над ней картиной на тему любви Венеры и Адониса, статуя Амура Дюкенуа и чаша с углями, по которой лекарь «диагностирует беременность», — все это было призвано наглядно разъяснить зрителю любовно-эротический подтекст комического действия. (Ил. 1.)

Другой иконографический извод «любовной болезни» был обязан своим распространением ученику Рембрандта — Герарду Доу, написавшему в период с 1653 по 1665 год полотна «Врач», «Больная в кабинете врача» и «Посещение врача». На них, в отличие от картин того же Стена на аналогичную тематику, действие сюжета происходит в доме лекаря, а фокус повествования смещается в сторону взаимоотношений доктора и старухи, пришедшей на консультацию с небольшой корзиной для матулы. (Ил. 2–4.) По всей видимости, подобная постановка темы, группировка фигур и мотив *piskijken* (визуальный анализ урины) были заимствованы Доу из иллюстраций медицинских трактатов

3. Особенно популярной в Нидерландах середины XVI века была пьеса анонимного автора «Злая жена в шкуре вороной лошади» из сборника «Разные приятные стихотворения». В ней изображена злая мать, наставляющая свою только что вышедшую замуж дочь Геескен отказывать своему мужу во всем, включая поддержание чистоты в доме. Он потрясен. Но у его соседа есть хороший совет. Они снимают шкуру с вороного коня Муркена и смазывают ее солью. Затем муж избивает Геескен и кладет ее голой в соленую кожу. Отныне она будет делать все, что он скажет, иначе она снова окажется в шкуре Муркена! См.: Veelderhande geneuchlijcke dichtten, tafelspelen ende refereynen (fotografische herdruk). Utrecht: HES Publishers, 1977.



2. Герард Доу. *Врач*. 1653  
Холст, масло. 49,3 × 36,7  
Музей истории искусства, Вена



3. Герард Доу. *Больная в кабинете врача*. Около 1665  
Дерево, масло. 60 × 48  
Государственный Эрмитаж



4. Герард Доу. *Визит к врачу*  
1660–1665. Дерево, масло. 38 × 30  
Национальная галерея Дании,  
Копенгаген

с изображением уроскопической практики [16]. Один из возможных иконографических источников — гравюра швейцарского художника Йоста Аммана «Пожилая женщина у врача» из книги Хартманна Шоппера «Все ремесла и механические искусства» (*De omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus*, Франкфурт, 1568). (Ил. 5.) На ней старуха с корзиной в руках, которую доктор Рише предлагал рассматривать как служанку или почтенную матрону, ожидает вердикта уролога, чье врачебное искусство, как гласит панегирик под изображением, есть дар Божий.

Важно отметить, что, перенеся сцену консультации в доме лекаря, Доу уходит от дословного цитирования гравюры. Так, риторическая структура повествования сохраняет свою целостность, а трактовка приобретает сюжетное напряжение, порождаемое полемичностью образов и среды. Мы рассмотрим каждого из героев картин Доу «Врач», «Больная в кабинете врача» и «Посещение врача» отдельно и последовательно,



5. Йост Амман. *Доктор*. 1568  
Ксилография. 8 × 6,1  
Wellcome Collection, Лондон

чтобы прояснить социальные роли этих персонажей, характер их взаимоотношений, конфликт и в итоге — дидактическую идею избранных произведений.

#### **Старуха. К истории изобразительного типа**

*Как случилось, что Дьявол правит Голландией?  
Почему, потому что Голландией правит Амстердам;  
Бургомистр (Андрис) Бикер правит Амстердамом;  
Мевроу Бикер правит бургомистром;  
Мевроу правит ее служанка,  
а Дьявол, будь уверен, правит служанкой.  
Голландская пословица, 1640 [30, p. 5]*

В искусствоведческой литературе характеристики портрета пожилой женщины с корзиной в руках, как правило, ограничиваются краткими референциями, вроде: «пожилая женщина, пришедшая на консультацию» [34, p. 92], «больная в кабинете врача» (см. официальный сайт Государственного Эрмитажа), «старая служанка» [7, p. 132], «матрона» [15, p. 19], «пожилая женщина, вытирающая глаза передником» [25, p. 197]. Такое положение вещей, по всей видимости, связано со сложившимся в историографии стереотипом, согласно которому этот образ не несет в себе смысло- и сюжетообразующей нагрузки, а лишь расцвечивает социально-бытовой план. Ближе всех к раскрытию истинных функций и роли героини в движении сюжета подошел М. Штольберг, который идентифицировал женскую фигуру как посыльную [33, p. 114]. Однако он не стал развивать своего наблюдения, и вопрос об источниках и возможном полемическом смысле остался открытым.

Следуя логике немецкого историка, мы приведем еще несколько аргументов в пользу предложенной им гипотезы. В статье «Любовная лихорадка» французский невролог А. Мейж утверждал, что болезнь «поражала исключительно женские персоны, причем представляющие не старых и уродливых женщин, а молодых и хорошенкых» [4, с. 218]. Действительно, на картинах серии «Любовная болезнь» пациентка никогда не изображалась старухой, при этом последняя всегда присутствовала в системе второстепенных эпизодических персонажей. В отличие от хозяек дома, облаченных в красно-золотые платья из бархата и мерцающего атласа, она почти всегда обезличена и обряжена в простую, темную одежду.

В образцах эпистолярного жанра XVI–XVII веков сохранились сведения о том, кем могли приходиться старухи молодым пациенткам. В 1552 году, когда заболела жена Х. Вайнсберга, члена городского совета в Кельне, тот не колеблясь отправил свою служанку с образцом мочи супруги к доктору Кроненбергу. Другой пример — строки из письма И. Генриха Гуммеля, пастора из Брюгге, неизвестному адресату: «Моя экономка, которая меня очень любила, часто дважды в день отправлялась пешком в Баден к доктору Циглеру (с уриной. — П. П.), чтобы получить помощь и лекарства, но тщетно» [33, p. 11]. На основании этих положений мы можем достаточно точно обозначить границы образа героини в пределах группы персонажей-слуг.

Темные пронизательные глаза, подчеркнута скромный, просительный вид, руки, будто сложенные в молитвенном жесте, как на картине

«Визит врача», характеризуют этот женский тип, введенный Доу в 1630-х годах как вариант «матери Рембрандта» [36]. Нельзя не признать очевидного сходства между ним и одинокими старухами в скромных интерьерах на полотнах лейденской школы живописи, которых У. Фрэнитс относит к разновидности портрета старых дев или вдов [18]. Это сходство легче всего объяснить сознательной стилизацией, основанной на формальных и психологических чертах женских типов, перешедших на последнюю ступень жизни (см. П. Х. Шут, «Лестница возраста»). Их генеалогию следует возводить к последней главе трактата Я. Катса «Брак» (*Houwelyck*, 1625) — *Weduwe* («Вдова»), в которой выдающийся голландский прозаик и поэт, размышляя на тему старости и вдовства, артикулирует принцип покаяния и отказа от земных дел как высшую форму женской добродетели [14, р. 3–48].

Впервые идеология бегства от мира и поиска пути к Богу через уединение была сформулирована в античной Теории трех возрастов. В 1582 году М. Монтень, ссылаясь на Сократа, изложил ее словами: «юношам подобает учиться, взрослым — упражняться в добрых делах, старикам — отстраняться от всяких дел и жить по своему усмотрению без каких-либо определенных обязанностей» [5, с. 182]. У Доу античная топика вписана в дискурс «любобной болезни». Вербальные и визуальные конструкции молодости и старости художник переводит в координаты культурной оппозиции, приписывающей каждому возрасту определенный тип поведения. «То, что было, по крайней мере, теоретически трудно для молодых людей, — пишет поэт Дирк Питер Перс, — было легче для пожилых, поскольку считалось, что они, благодаря опыту и просвещенному разуму, обладают такими добродетелями, как умеренность и простота» [26, р. 165]. Отсутствие в композиции прямого, конкретного образа молодой дамы у лейденского мастера компенсируется визуальными подтекстами и реконструируется по пациенткам с картин Я. Стена «Любобная болезнь».

С учетом интерпретации пожилой женщины как вдовы или старой девы мы имеем возможность внести еще одно существенное уточнение сюжета. Дело в том, что одним из занятий пожилых и вдовствующих особ в Европе было следить за поведением юных девушек. Для обозначения этого рода домашних занятий использовались синонимически близкие термины: «дуэнья» (*dueña* — от исп. «госпожа»), «шаперон» (*chaperon* — от фр. «защитник, покровитель»), «компаньонка», которые закрепляли статус персонала в иерархии слуг. В Голландии у нашего типа не было

специального названия. Как одна из возможных причин — широкий функционал обязанностей. Так, согласно статистическим данным по домохозяйству, лишь в 10 процентах голландских домов XVII века была служанка, и, как правило, эта служанка выполняла функции и повара, и уборщицы, и сиделки, и компаньонки [37, р. 249]. О ее роли в жизни хозяев сообщает «Легенда об Уленшпигеле» Ш. де Костера (1867). Кривая служанка Ла Санжин — «старая ведьма, длинная и худая» появляется в тексте лишь однажды, в 43-й главе первой книги, но слова Ламме Гудзака в ее адрес более чем красноречиво высвечивают положение дел: «Ла Санжин благодаря своему поваренному искусству является стражем моего бытия. Расстаться с ней я могу только с риском для жизни» [2, с. 71]<sup>4</sup>.

Исходя из этого, а также из иконографии прислуги на голландских картинах, мы склонны идентифицировать героиню Доу как высокопоставленных работниц — кормилиц, воспитательниц или главных экономок, которые к тому же были поверенными в тайнах молодой хозяйки. Вопреки, однако, устоявшейся социальной моралистической риторике Доу обыгрывает образ дуэньи комически, наделяя персонажа чертами субретки. Вероятно, такое прочтение было подсказано художнику популярной в Голландии XVII века новеллой о влюбленной девушке и ее служанке, которые обманом заставляют отца принять в семью нерадивого любовника [21].

Конечно, на картинах Доу эротический подтекст заявлен менее очевидно, чем в тексте новеллы. Повторимся, здесь нет ни госпожи-инженю, ни ее ухажера. И тем не менее просвещенному заказчику раннего Нового времени, возможно, доктору, контекст сюжетной коллизии был совершенно ясен, в первую очередь за счет наличия общепринятой медицинской символики.

Так, известно, что цвет урины в диагностической практике был одним из ключевых критериев здоровья или болезни пациента. И Доу не пренебрегает этим средством выразительности. Не случайно он изображает урину ни лимонной, и даже ни шафрановой, а красновато-огненной. Именно такой оттенок, согласно трактату Й. ван Бевервейка «Сокровищница здоровья» (1642), свидетельствовал о долгом

4 Несмотря на то что между автором романа и действиями, описанными в нем, пролегает не одно столетие, Ш. де Костер точно воспроизводит реалии середины XVI века. Его герои выступают здесь в костюмах своей эпохи, во всем богатстве неповторимо-индивидуальных деталей быта и нравов.



6. Ян Стен. *Завтрак с устрицами*  
1660–1665. Дерево, масло. 38,1 × 31,5  
Национальная галерея, Лондон

бодрствовании, голодании и постоянном беспокойстве пациентки, страдающей любовной болезнью.

Альтернативным диагнозом, по О. Вуду («Книга медицинских секретов», 1653), могла быть беременность (нежелательная или внебрачная). Данной трактовки придерживается искусствовед Камилль Вейяр, объясняющая в исследовании 1903 года обеспокоенность пожилой женщины своим результатом уроскопии. Однако, как мы уже выяснили, старуха вовсе не является пациенткой. И потому эта версия кажется нам мало

обоснованной, как и то, что на картине Доу «Больная в кабинете врача» (у Вейяра приписывается Д. Рейкарту) подвешенная к потолку небольшая скульптура путто появляется как аллюзия на эмбрион, «вырвавшийся из урины или, еще лучше, из утробы матери» [34, р. 93]. Не претендуя на оригинальность в этом вопросе, мы, скорее, склонны согласиться с Р. Бар и И. А. Соколовой, что маленькая фигурка – намек на любовную подоплеку сюжета, а пожилая посыльная – это служанка, участвующая в любовных делах своей госпожи [7, с. 132].

Принимая, однако, во внимание традиционную двойственность голландской эмблематики раннего Нового времени, мы должны учесть и другой возможный вариант трактовки образа старухи, тематически связанный с сюжетом продажной любви. Чтобы обосновать этот тезис остановимся подробнее на «Завтраке с устрицами» Яна Стена (1660–1665) – изображении возможного борделя, которое позволит с другого ракурса взглянуть на предназначение образов пожилых женщин на картинах Доу (Ил. 6).

В основу сюжета Стен закладывает мотив предложения персонажу устрицы – традиционный жест соблазнения [20]. Уже с античных времен, когда устрица символизировала Афродиту – богиню любви и плодородия, за ней закрепилась репутация афродизиака, стимулирующего выработку тестостерона и «гормона удовольствия» окситоцина. В значении чревоугодия и похоти этот моллюск появляется в эмблематах XVII века. А. Альчати (эмблема *Gula*), И. Камерария (*Falsa ossa mordit* – «Это причиняет боль обманчивому сердцу»), Р. Фиссера и Я. Катса, а оттуда мигрирует в живопись как инструмент предупреждения людских страстей.

Другой устойчивый мотив – грелка для ног, на которую опирается юная дама, функционирует в системе визуального текста как эмблема *Mignon des dames* («любимец женщин») Р. Фиссера: «Тот, кто стремится заслужить уважение женщин [первое место в рейтинге почитания принадлежит, конечно, грелке], должен начать обслуживать их милыми, остроумными и забавными разговорами, избегая грубости и пошлости, не порицая их хохот и болтовню, и никогда не высмеивая их суетливость и вызывающую одежду; но если хвалить их [женщин] за все, что они делают и предлагают, то он [ухажер] будет восхваляться в их обществе как идеальный придворный» [35, р. 178]. Впрочем, несмотря на все старания кавалера, девушка на картине Стена не торопится уступить его вожделению. И не оттого ли, что сердце ее уже занято



другим? Об этом свидетельствуют та же грелка и мешковатая теплая одежда, которые согревают холодные члены, считавшиеся в трудах по гинекологии того времени симптомом истерии (причиной которой была, естественно, любовь).

Однако изображенная сцена так и могла остаться историей «любовной болезни», если бы не действие персонажей на втором плане. В то время как пожилая женщина открывает устричные раковины — действие, которое можно расценить как акт «сводничества», другая молодая особа флиртует с клиентом. В таком ракурсе очевидно, что место действия — публичный дом, молодые девушки — «дамы для утех»<sup>5</sup>, а старуха — хозяйка борделя. В амстердамском указе 1466 года, регламентировавшем проституцию, последняя характеризуется как «уродливая старая сука, готовая на все ради денег, подарков или вкусной еды» [28].

Этот женский тип был чрезвычайно распространен в голландской визуальной культуре и, что интересно, полностью соответствует визуальным параметрам старых дев и вдов, описанных нами ранее. «Подставив» это значение в картины Доу «Врач», «Посещение врача», «Больная в кабинете врача», мы можем получить образ некой *hoerewardinnen* (с гол. «сводница»), обеспокоенной «болезнью» своей куртизанки из опасения потери дохода. Подчеркнем, данный вариант интерпретации старухи является альтернативным и не претендует стать истиной в последней инстанции.

Таким образом, портреты старух на картинах Г. Доу допускают двойное толкование: дуэнья как эмблема добродетели и прямо противоположное ей — сводница — воплощение греха и разврата. При этом, под каким бы социальным ярлыком эти персонажи ни функционировали на полотнах лейденского живописца, их семантика развивается в контексте темы «любовная болезнь» и так или иначе находится во взаимосвязи с амплуа доктора.

### KWAKZALVER: ДОКТОР ИЛИ ШАРЛАТАН?

Итак, мы подошли к самой противоречивой фигуре сего повествования — уроскописту. Историки искусства и медицины по-разному определяли место этого персонажа во врачебной иерархии. Одни, ссылаясь

5 См.: Cleland J. Fanny Hill: Memoirs of a Lady of Pleasure. Harmondsworth—New York: Penguin Books, 1985.

на предметно-бытовую среду тех времен, видели в нем дипломированного специалиста, «мага», как писал М. Штольберг, который, вооружившись матулой, зорко проникает «сквозь обманчивую поверхность вещей» [33, р. 114]. Другие, напротив, усматривали в сцене предмет сатиры и соотносили героя с образами шарлатана на картинах Я. Стена «Любовная болезнь».

На первый взгляд версия Штольберга кажется весьма правдоподобной. Доу действительно включает в композицию полотен разного рода колбы, пробирки, медицинские книги и глобус — предметы, которые традиционно составляли основу кабинета ученого и указывали на его личный доступ к практическим знаниям. Символы *vanitas* — череп, песочные часы и свеча — в таких случаях обычно подчеркивали фундаментальность науки в сравнении с быстротечностью жизни самого персонажа.

Однако ничто не мешает нам истолковать эти же предметы в ином, противоположном ключе. Например, потухшая свеча — денотат темы *temento mori* — в окружении металлической утвари порождает аллюзию на тщеславие, но, будучи помещенной в ареал любовного томления, она, вполне вероятно, уже могла символизировать охлаждение чувств неизвестных влюбленных (что также можно рассматривать как отсылку к теме «любовная болезнь»). Что касается восточного ковра, то его коннотации развивались с библейских времен и неизменно ассоциировались с тщеславием и алчностью, которые характеризуют скорее природу шарлатана, нежели ученого.

Сомнение в изложенной гипотезе вызывает и ряд других образов-констант: трактат Везалия<sup>6</sup>, диплом с сургучной печатью, который отсылает к эмблеме Р. Фиссера *Dat cera fidem* (он же для пущей убедительности появляется в «Шарлатане» Доу, 1652) [35], а также металлическая чаша с характерной выемкой — чаша для бритвы, известная по сатирическим гравюрам П. ван дер Борхта или А. ван Остаде как профессиональный атрибут брадобреев и парикмахеров-хирургов, занимающих во врачебной иерархии место, подобное месту шарлатанов.

6 Трактат Везалия «О строении человеческого тела» (1543) имел весьма ограниченное значение для повседневной медицинской практики. Конечно, в хирургии, при лечении ран, абсцессов, свищей и т. п. точные анатомические знания были очень полезны. Однако в эпоху раннего Нового времени только единицы академических врачей, особенно к северу от Альп, практиковали хирургию, считавшуюся к тому же уделом парикмахеров-хирургов [33, р. 200].



Не менее красноречив в этом отношении и рельеф Ф. Дюкенуа «Восемь вакханок с козой», изображенный в нише арки на полотне «Визит врача». Еще в 1963 году Я. Эмменс усматривал в нем олицетворение «обманчивости человеческих желаний», потому как коза, символизирующая похоть, «снова и снова может быть обманута внешнеостью, обманчивой имитацией, которая является маской» [17, pp. 163–167]. В сюжетной канве полотен Доу данные коннотации скульптурного изображения становятся прямым указанием на псевдомедицинскую деятельность героя. И лишний раз подтверждают, что за маской претенциозного облика и внешним антуражем может скрываться невежественность шарлатана [6, с. 182].

Важным в данном случае является и другой момент — явное портретное сходство *kwakzalver* с «Автопортретом» Доу 1665 года из Музея Метрополитен. Из этого сходства ясно одно — Доу так или иначе отождествляет себя с героями своих картин. Но зачем нужна была художнику подобная параллель?

На этот счет И. Гаскелл в 1982 году предложил весьма оригинальную концепцию. В ее основе лежало предположение о том, что таким образом Доу исследует не только природу человеческого обмана, но и собственную роль обманщика [19, pp. 18–19]. В то время причиной подобных рефлексий художника могли стать библейские предписания, осуждающие абсолютно все формы изображения, кроме тени, отбрасываемой солнечным светом<sup>7</sup>. Как гласила одна из заповедей книги «Притчей Соломоновых»: «тот, кто работает лживой рукой, будет беден». Для Герарда Доу, к тому же потерявшего со смертью своего покровителя Питера Спиринга ван Сильверкрона постоянное гарантированное вознаграждение, этот моральный аспект живописи и вовсе мог стать источником самоидентификации.

Особенно наглядно данная тенденция просматривается при сопоставлении полотен «Врач», «Больная в кабинете врача», «Визит врача» с «Шарлатаном» 1652 года (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам). Если в последнем случае метафору художественного обмана, по мнению Гаскелла, составляет изображение высунувшегося из окна художника с палитрой, то на остальных картинах его отсутствие за-

7 К. Гейгенс в сборнике эпиграмм *Koren-Bloeten* («Васильки») утверждал, что единственная добродетельная форма изображения — это тень, отбрасываемая солнечным светом [19, p. 20].

мещают образы *trompe l'oeil* — рельеф Ф. Дюкенуа и восточный ковер, демонстрирующие непревзойденное мастерство живописца. Все это делает очевидной параллель между шарлатаном и художником. Ведь в конечном счете деятельность каждого из них направлена на создание иллюзии и обман наивного зрителя.

Наконец, в свете популярной в XVI–XVII веках концепции «беспутного» автопортрета (*dissolute self-portraits*) гипотеза эта имеет все шансы стать еще одним аргументом в пользу трактовки образа главного героя на полотнах Доу как шарлатана.

Образ «шарлатана» раннего Нового времени Доу создает как некий социальный конструкт, архетип обманщика, не имеющий реального прототипа, но апеллирующий к эмблематически-наглядным мотивам позднего Средневековья и нидерландской народной культуры. Прежде всего он вписывает его в театральную традицию, ведущую к персонажу *Il Dottore* из популярной итальянской *Commedia dell'arte*, которая соединяется с типом потешного врача в барочной, ренессансной и средневековой драме, и особенно с комическими фарсами, которые были в моде в Голландии в это время.

Из медицинских иллюстраций Доу заимствует иконографию уроскопии как оружие научной полемики и сатиры. Он изображает врача визуально исследующим урину, что в профессиональной среде уже с середины XVI века (в следствие переоценки средневековой диагностики) порицалось как шарлатанская практика [32]<sup>8</sup>. Более всего она была распространена среди не дипломированных университетами целителей: хирургов-парикмахеров, аптекарей, кузнецов, палачей и женщин-целительниц, которые не гнушались ничем в попытках заработать хоть несколько флоринов. П. ван Форест в *De incerto, fallaci, urinarum iudicio* («О неуверенном, ошибочном суждении о мочеиспускании», 1589) приводит в качестве аргумента ироничную историю о старой «докторше», которая утверждала, что видела эмбриона в моче, хотя была слепой и не могла узнать даже посыльного [34, p. 92]. Не делала чести уроскопистам и постановка диагноза без осмотра самого пациента.

8 Как свидетельствует М. Штольберг, вера в надежность этого диагностического метода сохранялась вплоть до XX столетия. Люди были убеждены, как выразился Андреас Старк в 1597 году, что «врач может и должен видеть и получать все, что не в порядке с пациентом, глядя на его урину, как если бы все искусство медицины было скрыто в осмотре мочи и больше ничего не требовалось» [33, p. 29].

«Моча, принесенная в дом врача, – пишет Бернар де Гордон, – не может быть исследована из-за отложения солей, и тем более не следует везти ее в соседний город, чтобы не прошло более часа между ее выделением и анализом» [34, р. 166]. Все эти медицинские контексты Доу облакает в ясно читаемую умозрительную форму – форму, которая недвусмысленно указывает нам на доктора-шарлатана, специализирующегося на диагностике урины.

В Голландии XVI–XVII веков для обозначения этой профессии использовали термины – *kwakzalver*, дословно – торговец снадобьями или *kakadoris* – слово, произошедшее от имени собирательного образа средневекового шарлатана, приключения которого были описаны в 1631 году поэтом-кальвинистом Марниксом ван Сент-Альдегонде в пьесе «Доктор Какадорис». Необходимо при этом отметить, что в те времена слово «шарлатан» имело не только негативные оттенки. Адриан Кёрбах в сатирическом словаре «Цветник всех видов прелести без печали» (1668) определяет его как «странствующего врача или, скорее, целителя», то есть того, «кто доблестен в производстве того, что он может продавать на рынках и чем может излечить почти все виды болезней» [10]. В «Большом толковом словаре нидерландского языка» Ван Дале мы можем встретить такое более критическое определение: «[Кто-то], кто использует бесполезные средства для лечения какой-либо болезни, или утверждает, что знает средства против всех возможных болезней, или [кто-то], кто продает свои снадобья» [11].

Помимо перечисленных параллелей на картинах Доу можно обнаружить и некоторые визуальные переключки с нидерландской живописью мастеров Возрождения и народной культурой. Не без влияния «операций с камнями глупости» Иеронима Босха и Лукаса ван Лейдена в облике уроскописта появляются колоритные восточные мотивы, которые свойственны также образам менял и врачей Рембрандта из «Христа, изгоняющего менял из храма» (1626) и аллегорической серии «Пять чувств» (1625): а именно подхваченный поясом кафтан с прорезьями по «моде ландскнехтов» и дорогой бархатный берет. Врач-гуманист середины XVI века доктор Пьер Толе критиковал иностранное происхождение, яркую одежду и болтливость странствующих целителей [23]. В «Похвале глупости» Эразма Роттердамского такие персоны предстают как те, кто

*считают себя уподобившимися богам, если им удастся прослыть двуязычными, напоподобие пиявок, и которые полагают верхом изы-*

*щества пересыпать латинские речи греческими словечками, словно бубенцами, хотя бы это и было совсем некстати. Если же не хватает им заморской тарабарщины, они извлекают из полуистлевших грамот несколько устарелых речений, чтобы пустить пыль в глаза читателю. Кто понимает, тот тешится самодовольством, а кто не понимает, тот тем более дивится, чем менее понимает. Ибо нашей братии весьма приятно бывает восхищаться всем иноземным* [8, с. 17].

Противопоставление одеяния шарлатана весьма скромному убранству пожилой женщины может содержать мысль о том, что доверие к сомнительным докторам обогащает последних, в то время как доверчивых глупцов ведет к нищете: «О сколько ловких фокусов находим мы в этом мире! Те, которые благодаря своим баулам фокусника совершают чудо, заставляют людей обманным путем изрыгать всякие диковинки на стол. Именно так они преуспевают в своих проделках. Так что не верь им никогда, ведь если ты лишишься своего кошелька, ты об этом пожалеешь» [1, с. 479]. Важно отметить, что применительно к работам Доу такое положение вещей теряет силу. Ибо перед нами не сама пациентка, а ее доверенное лицо – посыльная. При таком ракурсе линия оппозиции пациент – шарлатан имеет имплицитный, неявный характер и может быть обнаружена только через мотивы любовно-эротической темы.

\*\*\*

Проведенное исследование позволяет однозначно отнести иконографию сюжета «пожилая служанка у врача» к разновидности темы «любовная болезнь». Доу сохраняет целостность риторического высказывания путем введения в композицию картин «Врач», «Больная в кабинете врача», «Посещение врача» различных отсылок к эротическому дискурсу голландского барокко: старой дуэньи и доктора-шарлатана, скульптуры Купидона, изображений путто на рельефе в нише. При этом важно отметить, что художник не дает конкретных ключей и алгоритмов к прочтению этих многовалентных визуальных лексем, а предлагает свободу интерпретации, чем мы и воспользовались.

И наконец, другой, более частный вывод касается эмблематики предметного ряда. Анализ персонажей в историко-медицинском контексте XVII века показал принадлежность картин Доу ренессансному

изводу портрета врача-шарлатана. Однако герои этих картин не имеют целью высмеять саму практику уроскопии, как это делали, например, авторы зооморфных резных мизерикордов в католических церквях Европы, а скорее, ставят вопрос о степени моральной и нравственной ответственности каждого из участников действия. Отсюда и многовалентность трактовки образа уроскописта — от «дурака», выражаясь словами С. Ковбасюк [1], переоценившего свои медицинские способности, до простого лжеца и обманщика, не гнушающегося ничем в попытках заработать шесть флоринов. Последняя дефиниция также обнаруживает параллельный содержательный ряд, касающийся обличения женского распутства и глупости. Ведь кто, как не те самые «несчастные» пациентки, поведшиеся на громкую славу уроскопии, отправляли своих поверенных к сомнительным целителям, а не к врачам с докторской степенью.

Таким образом, полотна Доу «Врач», «Больная в кабинете врача», «Посещение врача» — своего рода социальная притча, задача которой — доказательством от противного напомнить зрителю о мимолетности и тщете случайных радостей, что увлекают нас в неуправляемый поток жизни и мешают достичь истинного блага.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ковбасюк С. Шарлатанство в нидерландском искусстве конца XV — первой половины XVI века: античные реминисценции в ренессансной иконографии обмана // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. статей. Т. 5 / Ред. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 475–483.
2. Костер Ш. де. Легенда об Уленшпигеле / Пер. с фр. Н. Любимова. СПб.: Азбука-классика, 2005.
3. Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения: Воспоминания о Сократе, Защита Сократа на суде, Пир, Домострой / Пер., статьи и комментарии С. И. Соболевского. М.–Л.: Academia, 1935.
4. Мартынова Д. О. Образ истерического тела в искусстве Франции 1872–1893 гг. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2021.
5. Монтень М. Опыты. Избранные главы. М.: Правда, 1991.
6. Подшивалова П. И. Интерпретация фламандской скульптуры в голландской жанровой живописи XVII в. Миграция образов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. Вып. 63. С. 178–208.
7. Соколова И. А. Государственный Эрмитаж. Голландская живопись XVII–XVIII веков. Кат. коллекции. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. Т. 2.
8. Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М.: РИПОЛ классик, 2015.
9. Aono J. Doctor's Visit // The Leiden Collection Catalogue / Ed. by A. K. Wheelock Jr. and L. Yeager-Crasselt. 3rd ed. New York, 2020. URL: <https://www.theleidencollection.com/artwork/the-doctors-visit/> (дата обращения: 20.09.2023).
10. Beelen H., Sijs N. van der. Kwakzalvers // Onze Taal. 2020. 5, 30.
11. Beer T. H. de, Laurillard E. Woordenschat, verklaring van woorden en uitdrukkingen / Ed. Ewoud Sanders. Hoevelaken: Verba, 1993.
12. Beverwijck J. van. Van de uutnementheyt des vrouwelicken geslachts P. 298.
13. Bredero G. A. Over-gesette Lucelle / C. A. Zaalberg and M. J. M. de Haan, eds. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn, 1972.
14. Cats J. Houwelyck, dat is de gantsche ghelegentheyт des echten-staets. Middelburgh: Drukkerij van Jan Pietersz vande Venne, 1625.

15. *Cheymol J.* Le diagnostic de grossesse au temps des mireurs d'urines // *Histoire des sciences médicales*. 1973. Vol. 7. N° 1. Pp. 7–28.
16. *Coppens C.* For the Benefit of Ordinary People: The Dutch Translation of the Fasciculus medicinae, Antwerp 1512 // *Quaerendo*. 2009. Vol. 39. Iss. 2. Pp. 168–205.
17. *Emmens J. A.* Natuur, onderwijzing en oefening: bij een drieluik van Gerrit Dou // *Album discipulorum J. G. van Gelder*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1963. Pp. 125–136.
18. *Franits W.* Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-century Dutch Art. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
19. *Gaskell I.* Gerrit Dou, His Patrons and the Art of Painting // *Oxford Art Journal*. 1982. Vol. 5. No. 1. Pp. 15–23.
20. *Girolami Cheney L. De.* The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism // *Artibus et Historiae*. 1987. Vol. 8. No. 15. Pp. 135–158.
21. *Gito M. A. D.* De la letra a la tela (I): Jan Steen y La visita del médico en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica // *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 2016. Vol. 36. No. 1. Pp. 121–142.
22. *Heckscher W. S.* Rembrandt's "Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp". An Iconological Study. New York: New York University Press, 1958.
23. *Katritzky M. A.* Marketing Medicine: The Image of the Early Modern Mountebank // *Renaissance Studies*. 2001. Vol. 15. No. 2. Pp. 121–153.
24. *Marion O. van.* Lovesickness on Stage: Besotted Patients in 17th Century Medical Handbooks and Plays // *Illness and Literature in the Low Countries*. Göttingen: V&R unipress, 2015. Pp. 47–60.
25. *Martin W.* Het leven en de werken van Gerrit Dou, beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd. Leiden: S. C. van Doesburgh, 1901.
26. *Pers D. P.* Gesangh der Zeeden. Amsterdam, 1648.
27. *Pleij H.* Het literaire leven in de middeleeuwen. Culemborg: Educaboek, 1984.
28. *Pol L. C. van der.* The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution // *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2010. Vol. 2. No. 1–2. URL: [https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA\\_2.1-2\\_VandePol.pdf](https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA_2.1-2_VandePol.pdf) (дата обращения: 20.09.2023).
29. *Schama S.* The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

30. *Schama S.* Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art // *Oxford Art Journal*. 1980. Vol. 3. No. 1. Pp. 5–13.
31. *Smith P. H.* Science and Taste: Painting, Passions, and the New Philosophy in Seventeenth-Century Leiden // *Isis*. 1999. Vol. 90. No. 3. Pp. 421–461.
32. *Stolberg M.* The Decline of Uroscopy in Early Modern Learned Medicine (1500–1650) // *Early Science and Medicine*. 2007. Vol. 12. No. 3. Pp. 313–336.
33. *Stolberg M.* Uroscopy in Early Modern Europe. Farnham and Burlington: Ashgate, 2015.
34. *Vieillard C. Blanchard R.* L'urologie et les médecins urologues dans la médecine ancienne. Paris: F. R. de Rudeval, 1903.
35. *Visscher R.* Sinnepoppen. Amsterdam: Willem Iansz, 1614.
36. *Waiboer A.* Old Woman at Her Meal in an Interior // *The Leiden Collection Catalogue* / Ed. by A. K. Wheelock Jr. and L. Yeager-Crasselt. 3rd ed. New York, 2020. URL% <https://www.theleidencollection.com/artwork/an-old-woman-at-her-meal-in-an-interior/> (дата обращения: 20.09.2023).
37. *Wolfthal D.* Foregrounding the Background: Images of Dutch and Flemish Household Servants // *Women and Gender in the Early Modern Low Countries* / Ed. by S. J. Moran and A. Pipkin. Leiden–Boston: Brill, 2019. Pp. 229–265.
38. *Wolfthal D.* Household Help: Early Modern Portraits of Female Servants // *Early Modern Women*. 2013. Vol. 8. Pp. 5–52.