

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

М. И. ЩЕРБАЧЕВА

НАТЮРМОРТ
В ГОЛЛАНДСКОЙ
ЖИВОПИСИ



ЛЕНИНГРАД
1945



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

М. И. ЩЕРБАЧЕВА

НАТЮРМОРТ
В ГОЛЛАНДСКОЙ
ЖИВОПИСИ

ЛЕНИНГРАД • 1945

Обложка по рисунку худ. Вс. В. Воинова.

Редактор *В. Ф. Левинсон-Лессинг.*

Сдано в набор 22/VIII 1940 г. Формат бумаги 72×93 , типогр. зн. в 1 б. л. 42028.
Подписано к печати 6/1 1945 г. 4 авт. л., $8\frac{1}{8}$ печ. листов и 6 вклеек. М—00412.
Тираж 5000 экз. Типо-литография издательства Академии Наук СССР. Ленинград,
В. О., 9 лин., 12. Заказ № 229. Таблицы изготовлены Гос. типографией им. Ивана
Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11. Заказ № 143. Цена 20 рублей.

I

С тех пор как Сезанн поставил натюрморт рядом с пейзажем на одно из первых мест в современной живописи, раскрыв в нем сущность художественных стремлений своей эпохи, изображение предметов неодушевленного мира получило в западноевропейском искусстве резко отличное от предшествующей эпохи значение.

Так просто и определенно, как Сезанн, никто из современных ему художников не ставил вопроса о натюрморте. Пользуясь лишь основными цветами — желтым, синим, красным и зеленым, — сведя построение внешнего мира к трем основным геометрическим измерениям, Сезанн пытается выразить основные объемы, первоначальные формы вещей, впервые воплощенные образы живых форм природы

„Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра“, повторяет неоднократно Сезанн, „надо учиться писать на этих простых фигурах и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите“. В скульптурной округлости его яблок, по поводу которых Гогэн назвал его „Рембрандтом яблок“, выражена такая могучая сила, какой до него не пыталось передавать искусство натюрморта. Вглядываясь в эти отвердевшие красочные массы, в эти кристаллизованные объемы, разграниченные густыми темными тенями и тут же слитые воедино равновесием красок, схватываешь стремление художника передать целостные обобщенные формы неодушевленного мира в их первичной простоте и значении (табл. 1).

Сезанн стоит на грани различных направлений. За ним остаются импрессионисты, отбросившие мир форм и пришедшие к передаче одних только зрительных ощущений во всей их мгновенной красочности. Картина является для них как бы частью безграничного пространства, в котором запечатлеваются лишь отдельные моменты вечного движения, где все предметы и даже человек теряют свое обособленное существование и становятся в восприятии художника лишь равноценными красочными пятнами. В натюрморте Клода Моне на поверхности предметов вибрируют воздушные и световые волны, превращающие его яблоки и виноград в сгустки только что уплотнившейся живой ткани.

Предшествует ему Манэ, выделяющий из зрительных ощущений только то, что непосредственно на него воздействует, и потому в его светлых и всегда незаконченных картинах такими свежими кажутся розы, точно окропленные утренней росой (табл. 2, 3). „Надо принадлежать своему времени и писать то, что видишь“, говорит Манэ по поводу предложения Дидро заменить в картинах простую народную одежду вымышленными нарядными костюмами. И дальше, резко порицая художников исторических сюжетов, „которые пишут мертвые картины, когда имеется столько живых вещей в окружающем мире“, он прибавляет: „Есть только одна верная вещь: писать с первого взгляда то, что видишь. Если это вышло, то вышло, если это не вышло, надо начинать сначала. Все остальное — чепуха“.

Рядом с Сезанном стоят Гогэн и Ван Гог: и если один остро передает живую ткань сочных полновесных, созревших под южным небом плодов, то второй пытается вскрыть глубокую одушевленность вещей, отображающую скорее неустойчивый внутренний мир человека, чем подлинное строение и окраску предметов (табл. 4, 5). Оба мастера мечтают о новом общечеловеческом искусстве, в котором художник преобразит действительность согласно красочному образу, выношенному в его собственном воображении. Резко высказываясь против пошлых идеалов мещанства, против ограниченности вкусов парижских салонов, именно они — эти наиболее яркие представители утонченнейших художественных взглядов в эпоху

быстро развертывающегося кризиса буржуазной культуры — кладут начало новому этапу в развитии живописи неодушевленных предметов.

В западноевропейском искусстве конца XIX — начала XX века мир вещей занимает все большее и большее место. Можно даже сказать, что он поглощает собою почти все содержание живописной действительности. В произведениях немецких художников второй половины XIX века еще долго не чувствуется прямой разрыв между внешним видом вещи и ее художественным воплощением. Если Трюбнер и Шух резко подчеркивают значимость вещи и жирными мазками передают материальную плотность предметов (табл. 6), а Слефогт стремится распластать в легкой туманной атмосфере лепестки своих бледных распустившихся роз (табл. 7), то Коринг вылепливает образы отдельных предметов чрезмерно сильными ударами кисти, как бы силой вырывая их из тисков необузданной мрачной стихии (табл. 8, 9). В то же время во Франции Фантен Латур придает своим цветам исключительную выразительность, а его ученик Одилон Редон снабжает их странной оживленностью, почти что „психикой“, заставляющей воспринимать эти необычные цветы, как живые существа, снабженные чуждым человеку сознанием.

Основным стремлением живописи после импрессионизма является лозунг „прочь от природы“, а вместе с ним отмирает и то часто пассивное восприятие, то любование природой, которое было характерно для импрессионизма. Художник оставляет за собой право пересоздавать формы внешнего мира посредством разложения их на отдельные первичные слагаемые. У Матисса глубина пространства совершенно исчезает и на плоскости развертывается только уцелевшая от вещей их яркая красочность (табл. 10). У кубистов, с их категорическим протестом против всех условностей, лозунг этот переходит в дерзкую попытку воссоздать с помощью вещей механический динамизм современной жизни. Человек, как индивидуальность, тонет в зеркальных плоскостях, отбрасывающих от себя яркие рефлексy, затертый льдами нагроможденных кубов и цилиндров, и далекий облик его мучительно и скорбно выступает перед нами в серо-зеленых и яркооранжевых полотнах Пикассо.

Кубисты, производящие себя от Сезанна, разлагают предметы на их первичные формы, подчиненные только геометрическим формулам, стараясь в этом разложении добиться ощущения бóльшей вещественности, но этим путем они доходят только до полного развеществления вещества, до ярко обозначенной предметной беспредметности.

Попирая в дальнейшем все возможные приемы изображения, живопись приходит, наконец, к полному самоотрицанию, когда краски оказываются уже лишними и заменяются нанесением на картину самих предметов, как это было у супрематистов, — и это знаменует тот кризис, тот тупик, в который зашло западноевропейское буржуазное искусство в начале XX века. Выйти из замкнутого круга формальных исканий оно уже оказалось не в силах.

В живописных течениях последних десятилетий (неоэкспрессионизм или так наз. „магический реализм“) в первую очередь прозвучало возвращение к осязаемому и видимому миру. Искусство пыталось передать не столько отдельные особенности предметов, сколько сложный комплекс впечатлений от вещи, совокупность форм, красок, объемов и т. д., стараясь прежде всего воплотить самый факт существования, передать самую жизнь. Задачей стало то, что в предшествующую эпоху подразумевалось само собой. Останавливаясь на том, что присуще всем изменениям в мире явлений, как бы в немом изумлении перед „магией бытия“, искусство поставило себе целью в противоположении бытия быванию найти новый синтез. Чтобы ярче ощутить это неизменно живое начало, из всей сложности восприятий искусство выделило то, что никогда еще не являлось тематикой художественного воплощения, а именно, осязательные впечатления, как наиболее яркие и первичные в психике человека. Однако, и эта попытка удачного разрешения не получила и не смогла вывести западноевропейскую живопись XX века из лабиринта формалистических навыков, свидетельствующих только об ограниченности средств выражения, об ошибочности построения подобного рода абстрактных, не связанных с жизнью теорий.

Оглядываясь назад в предшествующие века невольно вспоминаешь других мастеров, вкладывавших иное содержание в изобра-

жение неодушевленных предметов. Прежде всего в памяти встает Шардэн, сыгравший в общей линии развития этого искусства не менее видную роль, чем в XIX веке Сезанн. Шардэн стоит как-то одиноко среди мастеров легких игривых форм искусства рококо. В произведениях его резко звучит протест против нарядной декоративности, против беззаботной виртуозности, прежде всего подчеркивается стремление к естественности и простоте. Шардэн проникает в интимную жизнь вещи, отмечает ее тесную связь с человеком. С трогательной искренностью и задушевностью пишет он свои „неодушевленные предметы“ (*objets inanimés*) в бледносерых и желтоватых, в матовых голубых и розовых тонах (табл. 11). Нежной кистью своей он выписывает эти простые вещи, эти глиняные кувшины и кружки, на которых так чувствуется еще прикосновение заботливых женских рук, подле которых так тепло звучат наивные детские слова (см. его картину в Эрмитаже „Молитва перед обедом“). „Писать надо не красками, а чувством“, говорит Шардэн, и что бы он ни писал, будь то спелый персик или яблоко, будь то медное ведро или чаша с вином, обособленная жизнь вещи, ее интимная значимость выдвигается им на первое место, претворенная сквозь призму эмоциональных переживаний человека. Насколько велика разница между надуманным разложением предметов на их абстрактные объемы в XX веке и этим живым и глубоким восприятием внешнего мира!

Наконец, идя еще дальше, мы останавливаемся на искусстве Голландии и Фландрии, где натюрморт получил впервые широкое распространение. Сложные проблемы этого вида живописи в то время не существовали в ясном сознании художника, но интуитивно жили в нем, как стремление к широким обобщениям, как выражение реакции художника на окружающий мир.

Живописное изображение предметов неодушевленного мира отличается от прочих видов живописи некоторыми особенностями, заставляющими подойти к картинам, их передающим, несколько иначе, чем к портрету, пейзажу или бытовой сцене. „Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определенного предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, —

в этом основное требование натюрморта. И в этом — большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем¹. Особенности натюрморта определяются тем, что предметы, выхваченные из жизни, волей художника намеренно приводятся в ту или иную связь. С одной стороны наивысшая материальность изображаемого, с другой — искусственность в построении целого делают эту отрасль живописи подчас малоудовлетворяющей современного зрителя, который, уделяя ей незначительное внимание, переходит к картинам более интересным по сюжету. Но именно здесь, как нигде, художник свободен в своих формальных исканиях, свободен прежде всего от всякого повествования, как в портрете, быте и даже пейзаже, здесь он берет самое незначительное с психологической точки зрения, о чем человек и думать серьезно не станет, и это незначительное он обобщает и организует, придавая ему форму и включая содержание, зачастую гораздо более широкое, чем то, которое может быть вскрыто в простом сопоставлении нескольких предметов. И потому мироощущение эпохи сказывается в этой области живописи не только не меньше, но в некоторых отношениях даже ярче и показательнее, чем в других видах искусства.

Ведь к предмету можно подойти различно: можно передать его внешний вид, очертания и форму, можно проникнуть в его естество, в самую ткань материи; можно уловить мгновенное состояние, вибрацию световых и воздушных волн на его поверхности, и можно, наконец, пытаться передать образ предмета в более отвлеченном виде, выразить понятие или идею самой вещи. А сколько оттенков собственного видения, своей эмоциональности можно вложить в изображение предмета, когда самые обыкновенные простые вещи заговорят, и в них затеплится радость домашнего уюта, как в кувшинах Шардана, засияет жгучесть южного солнца, как в плодах Гогэна, вскроется трагическая сторона жизни, как в столах и стульях Ван Гога.

В натюрморте голландцев не было мастера, полностью выразившего свое отношение к внешнему миру и подошедшего подобно Рембрандту к широким обобщениям. Каждый из них останавливался

¹ К. С. Петров-Водкин, „Пространство Эвклида“. Издательство писателей Ленинграда, 1932 г.

на отдельных сторонах изображения. Клас и Хеда передавали чаще внешний блеск и рефлексы на металле, Де Хем ярче ощущал красочность и совершенство растительных форм, Бейерен и Кальф больше раскрывали строение ткани. Но если мы и не имели мастера такого охвата, как Рембрандт, то своих Терборха, Де Хоха и Метсю мы часто находим в славной плеяде мастеров „десерта“ и „завтрака“. Интересно отметить, что Родэн, вспоминая старых голландцев, задал себе вопрос о том, в чем заключается причина их воздействия в наше время. „Возьмите картину Питера де Хоха или Ван дер Мэра“, говорит он, „вот, что я назову кубической живописью. Она дает ощущение полноты атмосферы, объема предметов среди объема воздуха, в который они включены“. Эти так ярко характеризующие живопись Вермэра слова вполне приложимы и к голландскому натюрморту. Вдумываясь в них, мы вскрываем основную устремленность этого искусства, своеобразное претворение им реальности, — послужившее образцом для развития ряда более поздних направлений в западноевропейской живописи. И когда Ван Гог в письме к своему брату в 1885 г. пишет: „Ты получишь большой этюд картофеля, в который я старался внести телесность, т. е. я пытался так выразить материю, чтобы получились клубни, имеющие вес и крепость, которые чувствуются, если их в тебя бросят“, мы ясно даем себе отчет в том, что несмотря на стремление художника к наглядной передаче вещественности, стремление это не получило осуществления в силу глубокого внутреннего конфликта между психикой художника и формой, в которой он это стремление воплотил.

В настоящее время, когда проблема реализма выдвигается во всем своем значении, особое внимание должно быть уделено течениям, сумевшим повысить значимость окружающего, сумевшим подчеркнуть внутреннюю связь этого окружающего с человеком. Искусство передавать предметы таким образом, чтобы вся полнота и разносторонность их реальных качеств сохранилась бы неизбежной, а элементы случайности не получили бы в них нежелательного перевеса — вот черты, которые были выдвинуты с особой силой в голландском искусстве и которые сделали это искусство не теряю-

щим своего значения вплоть до наших дней. В постепенном отыскании этой грани между реальностью и художественным воплощением этой реальности, в том внутреннем такте, с которым художник сумел подойти к изображению того, что существует рядом с ним, сказалась прочная и уверенная связь человека с вещью и вместе с тем бесконечно полноценное и живое ощущение окружающей жизни.

II

Родиной голландского натюрморта была старонидерландская живопись. Нам не приходится здесь говорить о развитии этой живописной отрасли в античности или в эпоху Возрождения, хотя изображение предметов часто не только входило в систему декоративных украшений, например, гирлянд, венков, трофеев, но и существовало в виде самостоятельного вида живописи. На картинах религиозного содержания XV в. в Нидерландах, особенно в сценах тайной вечери, благовещения, смерти Марии и других мы находим изображение отдельных вещей, поодиночке поставленных в разных местах комнаты, то на полу или на низкой скамеечке, то на шкафчике у окна или на полке у стены или на камине. Эги кувшины, котелки, стеклянные сосуды, вазочка с цветами, подсвечник со свечою неизменно являются принадлежностью каждой жилой комнаты. На портретах, в руках изображенных лиц мы всегда видим отчетливо выписанные цветы, кольца и книги, в сценах тайной вечери или брака в Кане Галилейской — расставленные на столе тарелки, стаканы и кушанья, в изображениях святых — толстые тома рукописей, с трудом и заботой исполненные неизвестными любителями письменности. На створке полиптиха Мастера Благовещения из Экса (Aix) в картинной галерее Брюсселя „Святой Иероним“ от 1440 г., в верхней части картины над фигурой святого, изолированно поставленного на фоне угла комнаты, мы с любопытством разглядываем полку с тесно расположенными на ней предметами — книгами, коробками, мешками и др. На картине Иоссе ван Клеве „Мадонна с младенцем“, из собрания Эрмитажа, тщательно, но еще суховато исполненный лимон скромно положен на краю балюстрады.

Если случайно сопоставленным предметам еще тесно в картине „Эпизод из жизни св. Элигия“ Петруса Крестуса в Лувре (табл. 12), и они резко из нее выделяются, привлекая к себе не меньшее внимание, чем поглощенная взвешиванием монет пара то у Герарда Давида положение предметов правильно определяется в пространстве и намечается прямая связь вещей с изображенными лицами, как это видно в „Мадонне, кормящей из ложечки младенца“ в собрании Паннвиц в Хортекампе. В „конторах купцов“ Массейса и Роймерсвале (см. картину последнего в Эрмитаже, табл. 13) и на известном „Семейном портрете“ в картинной галерее Касселя приписываемом то Схорелю, то Хемскерку, предметы окончательно занимают прочные места в комнатах и располагаются свободно в известном беспорядке на столах и полках. В картине Франса Флориса в Эрмитаже „Лот с дочерьми“ скромное угощение в виде бокала, булочки и чаши с фруктами поставлено на столе перед „влюбленным“ стариком. Отчетливо передавая формы, мастера исполняют их в это время еще несколько сухо, не ощущая характера вещества, но тонко учитывая значение, которое вещь занимает в композиции.

Раннее появление на картинах нидерландских художников всевозможных металлических изделий и домашней утвари объясняется расцветом производства из желтой меди или латуни, центром которой был в XV веке город Динан (Dinant) в Бургундии. Производство это распространилось по всей южной Фландрии, и через какие-нибудь сто лет итальянский историк Гвиччардини сравнивает Нидерланды с кузницей Вулкана, которую так охотно пишут фламандские художники (в запасах Эрмитажа имеется картина Яна ван Кесселя „Кузница Вулкана“), где всюду разжигают горны и раздувают меха, где плавят металлы и куют. Путешественники отмечают богатство и разнообразие церковной утвари и украшений, которые можно легко себе представить по картинам фламандцев XVI века. Некоторые формы предметов сохраняют свой вид в течение нескольких столетий, и после Роже ван дер Вейдена мы их находим у Питера Артсена и еще позже у Хальса, Класа и Хеды.

Развитие жанровой живописи в XVI веке, связанное с интенсивным подъемом буржуазии, выразившееся в мощном приливе любви к жизни, в ощущении полноты и радости существования, ведет к новому пониманию жизни вещей. Движение, массы — вот что становится содержанием живописи, начиная от ранних маньеристов и кончая реализмом Питера Брейгеля. Фламандского мастера этого времени потянуло в густые леса, где пестрый ковер цветов застилает землю, его потянуло к толпам людей на свадьбы и празднества, где весело танцуют и играют в шары, где разносят вкусные кушанья и щедро наливают кубки вина, его потянуло на улицы и рынки, где навалены груды овощей, плодов и мяса, где можно вдоволь пить и есть, смеяться и плясать, обнимая свою подругу, где с полным сердцем можно захлебнуться в преизбыточной радости существования. Юмор Питера Брейгеля с его уклоном к трагическому, с его огромным пониманием жизни неодушевленного мира не был по достоинству оценен современниками, зато жизнерадостные лавки и жанровые картины Питера Артсена и Иоахима Бекелара в полной мере явились провозвестницами пышных пиршеств Иорданса и Снейдерса.

Весь фламандский натюрморт вылился отсюда. Светлые, прозрачные краски, тонкая текучесть ярких тонов, нарастание движения, охватившее всю композицию, составленную из множества разнородных предметов, — вот черты со всей чувственной силой вылившиеся в этих „лавках“ Снейдерса с грудями наваленных плодов, овощей, дичи и рыб, среди которых неизменно присутствуют какие-либо живые существа (табл. 14). Активный момент всегда присущ фламандским натюрмортам: то молодой работник вываливает из лохани целую грудку угрей и рыб на перегруженный живностью стол, то обезьянка, преследующая белку, опрокидывает на себя корзину абрикосов, то тюлень огрызается на кошку, взобравшуюся на корзину с устрицами.

Искусство тяготеет не столько к „мертвой“, сколько к „живой“ природе, и сцены из жизни животных во всей их порывистой страстности развертываются на огромных холстах Рубенса, Снейдерса и Фейта.

А если фламандский художник пишет только овощи, плоды или цветы, то динамику эту он переносит в игру светотени и сочетание красок. У Даниэля Сегера, Адриана ван Ютрехта или Яна Фейта краски, если можно так выразиться, контрапунктируют одни с другими: они не подчинены общему тону, как у голландцев, а противопоставлены друг другу и резко выделяются на темном нейтральном фоне. В чашах, выше краев переполненных тяжелыми кистями спелого винограда, персиков и яблок на картинах Адриана ван Ютрехта и Франса Снейдерса, в тяжело свисающих вокруг статуи Цереры гирляндах цветов на картине Рубенса в Эрмитаже, мы живо воспринимаем качественное различие предметов, чувствуем стремление художника показать многообразие и полноту свежих и сочных форм.

Иное в Голландии. Здесь среди других разветвлений живописи, как портрет, жанр, пейзаж и архитектурный вид, рядом со сценами из жизни животных расцветает натюрморт, как „stilleven“ — тихая, безмолвная жизнь вещей.

XVII век не знал этого слова. Каждый отдельный вид живописи носил особое название. Одним из первых выражение это было употреблено Хоубракеном в биографии Яна ван дер Хейдена — последнего завершителя цикла, ушедшего от пышных столов с плодами и кубками пенистого вина к скорбным „vanitas“, повествующим о бренности всего земного, о безмолвии и смерти. Голландским мастерам ближе старонидерландское искусство XV века, чем переходный порывистый период XVI века, а в последнем — скромный музыкальный „Мастер женских полуфигур“ ближе Массейса и Артсена.

Традиция разбрасывать предметы в разных местах комнаты не только сохраняется в жанровых картинах Доу, Метсю, Терборха, Стена и Мириса, но и придает им своеобразную прелесть, помогая разрешению световых и красочных задач. Но кроме того голландец любит созерцать предметы в их пассивном состоянии, выхваченные из водоворота жизни, оторванные от своей служебной роли. Бесчисленное количество раз он повторяет одни и те же сочетания, варьируя их на разные лады.

Расчленение видов живописи продолжается в натюрморте еще дальше, и каждый город налагает особый отпечаток на развившийся в нем тип, давая ему особое название. В Гаарлеме — городе патрициата, представителей которого в момент пышных банкетов мы застаем на групповых портретах Франса Хальса, развивается преимущественно тип „завтрака“ („outbygons“) со столом, перегруженным плодами и дорогой утварью. Но здесь же появляется тип скромного угощения с устрицами, сыром и флягой вина — достояние дома бедного горожанина. В Утрехте — этом старом дворянском центре — охотнее пишут цветы (blompotje). В Гааге близость моря привлекает внимание к изображению рыб и мелких морских животных (vischstuckie), в Амстердаме — городе азартной биржевой игры и больших коммерческих сделок — преимущество отдается легкому десерту с фруктами и вином. В Роттердаме — большом портовом центре — особенно модным становится полужанровый „кухонный“ натюрморт, а в университетском Лейдене излюбленной темой является „vanitas“ — „суета сует“, композиция, составленная из книг, письменных принадлежностей и музыкальных инструментов, среди которых череп, глобус и погасшая свеча напоминают о тщете всего земного.

Что бы художник ни писал, везде и всегда он находит сходные приемы живописной передачи, и эти приемы сближают между собою самые разнообразные предметы, делают их чем-то родственными друг другу, мирно уживающимися в различных местах — и в нарядных комнатах богатых горожан, и в бедной обстановке придорожных гостиниц, в кабинетах ученых и в лачугах крестьян. Но и представляя отдельно, отрывая их от целевого назначения, сопоставляя вместе формы иногда бытующие порознь, художник вносит в изображение элементы углубленного созерцания, того любования ими, которое преобразуют простые вещи в объекты исключительной живописной ценности.

О голландском натюрморте мог бы писать поэт, так как только стихами можно передать всю неуловимую тонкость лирики неодушевленного мира. Ведь картины с хрустальными бокалами, с пышными кистями винограда на цветном бархате, где лимоны, как

золотые слитки, сияют на темном мерцающем фоне, разве картины эти не стихи, которые, коснувшись на короткое время нашего слуха, замирают, оставляя в душе едва уловимый след. Писать о натюрморте мог бы философ, так как сквозь толщу веков он мог бы вникнуть в глубины человеческой психики и понять, что заставило человека прислушаться к жизни вещей и раскрыть их безмолвный язык. Историк искусства остается установить и изучить факты, указать на их развитие в общем культурном течении и остановиться на эстетических сторонах.

В композиции голландского натюрморта следует отметить особенности построения предметов, подбора красок и приемов освещения. Все выбранные вещи в живописном отношении одинаково интересуют художника. Придерживаясь в соединении их определенных строго выработанных схем, он строит композицию так, чтобы не только каждая из них выделялась во всей своей значимости, но и совокупность их производила бы впечатление единства. Происходит как бы выравнивание акцентов, подчинение их основной оси картины. Следующим формирующим элементом является краска. Если для фламандского натюрморта характерны контрасты яркого цвета, то здесь господствуют матовые спокойные тона, которые, согласуясь друг с другом, подчиняются общему колориту, определяющему в то же время и выбор отдельных красок. Третьим элементом является свет. Его значение в композиции самое большое, так как, выделяя отдельные живописные моменты и привлекая к ним внимание, художник вносит уже чисто ритмический момент, придающий чуть намеченную активность всему гармоническому построению. Свет этот понимается художником, как мы увидим ниже, весьма различно, и понимание это развивается не без влияния Рембрандта, но только у Кальфа он сохраняет чудодейственную силу свою. Значение Рембрандта в развитии голландского натюрморта все же меньшее, чем значение Рубенса в развитии фламандского, и голландская живопись неодушевленного мира никогда не проникается той одухотворенностью, которая раскрывается нами в мерцающих узорах бархатных одежд, в спутанных жгутах головных уборов на библейских персонажах Рембрандта в полутьме его

темных архитектурных фонов. Свет этот стоит ближе к пониманию Вермэра: это нежный светлый налет, обволакивающий каждый предмет, проникающий в каждый уголок, повышающий значение каждой вещи. Голландский натюрморт всегда статичен, он отражает целостное, сложившееся художественное восприятие. Художник, отказываясь от иллюзорной передачи чувственных качеств вещи, впитывает в себя все впечатления видимого мира, он точно вслушивается в звуковую ткань вещей и собирает все, что их сближает и роднит друг с другом, и эту гармонию запечатлевает в виде композиции предметов, плодов и кубков, где все соподчинено, где все организовано, но где все в то же время сливается в полнозвучном синтезе видимости.

III

Первый ясно выраженный тип голландского натюрморта мы встречаем в Гаарлеме. В этом быстро развившемся городе с его крепкими объединениями городских деятелей, купцов и ремесленников, ярко запечатленных на групповых портретах Франса Хальса, складывается определенный тип натюрморта в творчестве двух одновременно живших мастеров Питера Класа и Виллема Класа Хеды. Развивается он под несомненным влиянием Франса Хальса, на бытовых картинах и портретах которого мы постоянно встречаем изображения отдельных предметов. Как живо написаны кубки и музыкальные инструменты в руках взрослых и детей, до чего выразителен огромный кувшин в объятиях старого пьяницы.¹ На групповых портретах 1616 и 1623 гг. мы находим накрытые столы с знакомыми нам по картинам Класа кушаньями, тарелками, бокалами и ножами. Однако, в картинах Хальса предмет еще не занимает обособленного места в композиции и служит лишь для характеристики изображенного лица, пишется размашистой широкой кистью в манере исполнения всей фигуры и приобретает скорее значение живописного пятна. Интересно отметить, что на поздних групповых

¹ В собрании de Werts в Париже.



П. Питер Клас. Завтрак с петалией. Эрмитаж.

портретах, когда в художнике угасает оптимистическое восприятие окружающего, предметы начинают совершенно исчезать с картин, и внимание устремляется в сторону психологической характеристики лиц.

В произведениях последователей Хальса изображению вещей уделяется не меньшее внимание, но не все они исполняются с одинаковой тщательностью: находящиеся на переднем плане выписываются подробнее со всеми мелкими деталями, как, например, коклюшки для плетения кружев в картине Яна Минзе Моленара „Кружевница“, остальные набрасываются небрежными легкими мазками. Кувшины, бокалы, принадлежности для курения становятся неотъемлемыми деталями в изображении оживленных пирушек. В „Веселом обществе“ Дирка Хальса молодой человек зажигает трубку золотистой соломинкой, в картинах Бейтевега, Дейстера. Кодде и др. этим предметам уделяется не меньшее внимание. В „Веселом обществе“ Якоба Адрианса Дюка, рядом с блестящими зелеными и лиловыми костюмами пирующих, слева выделен высокий бокал с вином на ослепительно белой салфетке, искусно освещенной падающим от окна светом. В нем мы находим тип уже сложившегося гаарлемского „завтрака“ (табл. 15).

В это время в Голландии господствует „монохромное“ направление, притушившее местные краски и подчинившее все изображение нейтральному общему тону. В пейзажах 1630—1640 гг. предметы растворяются в серо-коричневой дымке и теряют в ней свои ясные очертания. В натюрморте, где целью изображения являются просто вещи, художник отказывается только от красочности, выбирая лишь серые и коричневые тона. В данном случае его интересует не столько положение вещи в пространстве — достаточно обратить внимание на неясность фона и на неправильность расположения вещей, сколько форма и сопоставление с близлежащими предметами.

Питер Клас (Pieter Claesz, род. в Бургштейнфурте в графстве Бентхейм в 1597—98 г., с 1617 г. до смерти в 1661 г. жил в Гаарлеме) представлен в Эрмитаже несколькими значительными картинами, среди которых „Трубки на столе“ с монограммой худож-

ника и датой 1636 г. являются наиболее ранней (табл. 16). Пучок соломинок и две длинные белые трубки лежат возле желтого горшка с тлеющим углем. Перед глиняным кувшином на латунной тарелке положены листок бумаги с табаком и маленький кулек с перцем, неизменно присутствующим в голландских „завтраках“. Стальные холодные краски предметов резко противопоставлены коричнево-желтым тонам горшка и пива в стакане, формы очерчены ярко, мазки наложены сухо и некоторые детали, например, уголь в плошке,¹ переданы еще не совсем умело.

Более типичны для Класа — его „завтраки“ (outbygons). Предметы располагаются на углу стола. Ближе к краю ставится выпуклый стеклянный кубок (Römeg) на широкой подножке. Он является основной вертикалью композиции и к нему тяготеют все предметы, расположенные по диагонали от края стола. Иногда он заменяется кувшином или несколькими рядом поставленными сосудами. Подле него в косом направлении опрокидывается серебряный чеканный стакан или ставится высокая металлическая солонка, а спереди на тарелках раскладываются маслины, селедка, лимон и булочка с ножом, а сзади всегда начатый пирог с ежевикой или черникой. Мелкие предметы — орехи, персики и часы, обычно с синей ленточкой, брошены невзначай прямо на скатерть.

Художник предпочитает выбирать блестящие сосуды. Сперва он ставит их так, чтобы они не закрывали друг друга, потом точно магнитом стягивает в одну группу и любитесь тонкой прозрачностью стекла, игрой стальных рефлексов на сферической поверхности стакана и яркими бликами, вспыхивающими в чеканных узорах серебра.

Первая из этих картин „Завтрак с крабом“ помечена монограммой и 1644 г. (табл. 17). В большом кубке зеленоватого стекла светится вино, за оловянной тарелочкой с лимоном лежит перевернутый краб, розоватая окраска которого тонко гармонирует с коричневыми тонами окружающих предметов. Эта картина вызвала со-

¹ Глиняная плошка с углем встречается на многих голландских картинах и является, то принадлежностью для курения, то служит в качестве грелки для ног.

мнение в принадлежности ее Класу и приписывалась Кристоффелю Пирсону (Christoffel Pierson, род. в 1631 г. в Гааге, ум. в 1714 г. в Гуде). Инициалы Класа по странной случайности совпадали с инициалами некоторых его последователей (Cornelis Puttenburg, Clara Peeters, Pietro Candido) и это затруднило выделение из всей группы его подлинных картин. Несмотря на некоторую тяжеловатость мазка, эта картина написана сочно и мягко и вполне достойна имени мастера. Виноградные листья исполнены, по видимому, художником Рулофом Класом Кутсом (Roelof Claesz Koets) — обычным сотрудником Питера Класа.

Следующим по времени является „Завтрак с ветчиной“, помеченный монограммой и 1647 г., с тонко разработанной светотенью на предметах (*табл. II*). Бледнорозоватые тона окорока еще не вполне передают влажность и сочность строения ткани, нежные абрикосы на бледнозеленой ветке еще не кажутся вполне созревшими, и только подрумяненная булочка написана настолько живо, что может пробудить аппетит у проголодавшегося зрителя. „Завтрак с рыбой“ 1653 г. не совсем обычен в композиции. Стол взят под острым углом, все предметы выдвинуты на первый план и построены в высоту. Яркие рефлексы звонко играют в серых холодных тонах серебра, оживленные красной влагой вина в высоком хрустальном бокале. Из всех разбираемых нами картин эта более, чем какая-либо другая, может возбудить сомнение в принадлежности ее кисти мастера.

Но лучше всех исполнен „Завтрак с опрокинутым кувшином“, где так мягко стелются легкие тени на свежеразостланной скатерти, где все предметы — хрустальный венецианский бокал с вином и золотистый подсвечник с потекшей свечой, и листья винограда видимо, исполненные тем же Рулофом Кутсом, окутаны теплым и нежным светом (*табл. 18*).

Клас и Хеда до того близки друг другу, что отличить их можно только с трудом. Взаимоотношения этих мастеров неизвестны, как неизвестна и зависимость их от старшего мастера, работавшего в том же направлении, Флориса ван Дейка. Хотя Клас родился позже Хеды, по видимому, все же он явился созда-

телем гаарлемского „завтрака“. В нем чувствуется более яркий художник. Композиция его, построенная обычно в ширину с преобладанием коричневых тонов, гармонична и целостна, тон мягок и сочен. Он мастерски располагает тени на изгибах скатерти, прекрасно передает блеск металла и рефлексы на его поверхности.

Виллем Клас Хедда (Willem Claesz Heda, род. в 1594 г., с 1631 г. — член гильдии св. Луки, затем комиссар и председатель гильдии, умер в 1680—1682 гг.) предпочитает серебристые и серые тона. Он отодвигает композицию несколько вглубь, определяет яснее ее положение в пространстве, с большей свободой выбирает предметы и произвольней компоновывает их, но не обладает мягкой золотистостью тона, которая бросается в глаза в произведениях Класа. В Эрмитаже ему приписывается „Завтрак с паштетом“ 1652 г., на котором некогда читалась в настоящее время не сохранившаяся подпись мастера. Картина повторяет композицию Класа и в тональном отношении ему очень близка.

Вторая, подписная, картина „Завтрак с омаром“ является образцом расцвета монохромного натюрморта: почти весь стол вырисовывается на светлосером фоне; серебряный кувшин, кубок с вином, тарелка с маслинами и высокая солонка составлены вместе, на мягкие складки скатерти опрокинут позолоченный сосуд, граненый венецианский графинчик скромно приютился среди других предметов; бледный омар незаметно лежит на блюде среди других вещей. Стальные и золотистые тона звучно выделены на гладком фоне, все предметы искусно моделированы легкими тенями, но пространственные отношения их наблюдаются еще не совсем верно (табл. 19).

В направлении Класа и Хедды работает ряд мастеров Голландии и Фландрии. Кроме названных выше художников, инициалы которых совпадали с именем Питера Класа, нам известны еще Мартен Булема (Marten Voelema), Лауренс Кран (Laurens Kraen) и Яспер Геерардс (Jasper Geerards) и также несколько антверпенских последователей — Корнелис Махю (Cornelis Mahu), Изаак Виганс (Isack Wigans) и др. Подписная картина одного из них, именно Яспера Геерардса (годы жизни неизвестны, работал в середине XVII в.), „Завтрак“

находится в запасах Эрмитажа; она интересна тем, что в ней мы находим традиционную композицию монохромного натюрморта, с большим вкусом расцветенную темными густыми и сочными красками. Формат в ширину заменяется форматом в высоту, более свойственным следующему типу голландского натюрморта (табл. 20).

Рядом с „завтраком“ типа Класа и Хеды, с Гаарлемом связана еще более простая композиция „закуски“, предназначенная для украшения скромных жилищ горожан. Эрмитаж обладает лишь одной картиной этого рода, выдержанной в монохромной зелено-красно-коричневой гамме, являющейся притом произведением не гаарлемского мастера. Это „Завтрак“ Франциска Гисбрехтса (Franciscus Gysbrechts, работал во второй половине XVII века, член гильдии в Лейдене в 1674 г.) с тесно сложенными на краю стола сыром, рыбой, флягой с вином, с удачно замыкающими композицию зелено-белыми луковицами на доске, покрывающей большой глиняный горшок. Холодный подбор красок рельефно оттеняет свежесть предметов, пробуждает к ним вкус и рождает ощущение спокойного здорового отдыха (табл. 21).

Определить автора натюрморта, помеченного слева внизу монограммой FG, удалось на основании сопоставления с большой по формату „Vanitas“, подписанной полным именем художника, прошедший в Кельне аукцион собрания Lanfranconi из Прессбурга 21 октября 1895 г.

IV

Прежде чем перейти к следующему этапу в развитии голландского натюрморта, интересно остановиться на изображении книг и предметов для научных занятий, получивших особенно широкое распространение в искусстве 1630—1660 гг. На большом количестве голландских картин мы находим книгу, то входящую в состав композиции vanitas, то в качестве атрибута на портретах, то, наконец, в качестве самостоятельного изображения. В основном тип этот связан, как уже было указано выше, с Лейденом — одним

из главных центров умственной жизни страны. Здесь с 1575 г. был открыт знаменитый в Европе университет, здесь создавался один из видных центров книгопечатания (знаменитая фирма Эльзевиров). Вслед за лейденским открылся ряд новых университетов и высших школ в других городах Голландии: во Франекене (1575 г.), в Гронингене (1614 г.), в Утрехте (1631 г.), в Амстердаме (1632 г.), в Девентере (1630 г.) и Гардевейке (в 1648 г.). Наряду с философией, объединявшей в то время самые разнообразные отрасли знания, и с все еще не уступавшим своего центрального места богословием, на новые основания было поставлено преподавание медицины, естествознания, астрономии, права, филологии и древней литературы. В XVII веке Голландия дает таких ученых, как Липперсгей и Янсен — изобретатели телескопа и сложного микроскопа, как химик ван Гельмонт, зоолог Сваммердам, как друг Рембрандта Константин Хьюгенс — исследователь в областях астрономии, механики и оптики, и известный юрист Гуго Гроций. Сюда приглашаются иностранные ученые из Франции (Сомез), Германии (Греновиус и Греввиус) и Фландрии (Липсиус). Наконец, здесь поселяются знаменитые философы Декарт и Спиноза — основатели новых философских систем, выдвигающие на первый план вместо веры разум, коренным образом перестраивающие представление о мире и человеке. В Голландии они находят наиболее благоприятную обстановку для своих научных построений. Декарт в известном письме к своему другу Бальзаку в 1631 г. с удовлетворением отзывается об удобствах, предоставляемых ему торговым Амстердамом, где в обстановке жизни большого торгового города он чувствует себя в полном уединении.

Отголоском этой духовной жизни Голландии является изображение книг, рукописей и разного рода предметов для научных занятий на голландских картинах XVII века. В „Портрете ученого“ 1631 г. (так наз. „Коппенля“) Рембрандта в Эрмитаже внимание останавливается на толстом фолианте и полуисписанном листе бумаги не меньше, чем на самодовольном лице и полных руках ученого. Если в руках „Старика еврея“ Герарда Доу мы к удивлению своему находим мифологическую книгу с изображением

Пана и Сиринкс, или с любопытством разгадываем, что за рукопись раскрыта перед декоративно исполненным строгим старцем Соломона Конинка в картине „Ученый“, то в руках „Старушки“ Фердинанда Боля уже без сомнения лежит библия — самое распространенное чтение в широких слоях населения. Рядом с четками и сухим исполнением листов бумаги и переплета у Боля и Конинка, внимание привлекает тонкая, живописная передача ее у Рембрандта и Доу, где книга вводится не только для характеристики лица, а имеет и чисто живописное значение: она является как бы экраном, на котором проектируется главный источник света, озаряющий все близ него лежащие предметы.

Но книги исполняются не только для характеристики лиц на портретах, а также ради них самих. Несколько толстых томиков в коричневых кожаных переплетах, небрежно сложенных вместе возле маленькой глиняной бутылки, привлекают к себе внимание на картине, прежде приписанной Хармену ван Стенвейку (1618—1656). Является ли она произведением французского художника, судя по сопоставлению с картиной в музее Bourg en Bresse, приписанной некоему Бизе несомненно по ошибке¹ (адрес на конверте M-r Bizet ни в коем случае не может считаться подписью художника, а является обозначением лица, которому предназначалась картина), или исполнена она Яном Давидсом де Хемом в период его пребывания в Лейдене 1628—1632 гг., мы за отсутствием сравнительного материала судить не беремся (табл. 22). Во всяком случае такого рода изображение книг нередко встречается и в голландском искусстве.

Еще больший интерес привлекают картины с изображением ученых в своих кабинетах. Среди них мы выделяем картину Гербрандта ван ден Экхоута (Gerbrandt van den Eeckhout, 1621—1674, Амстердам, ученик и последователь Рембрандта) „Ученый“ 1648 г., тонко запечатлевшую обстановку спокойного умственного труда. За отдернутым в сторону занавесом представлена комната, озаренная падающим слева от окна светом. Усталый худощавый че-

¹ Атрибуция эта была дана в Музее Изобразительных Искусств имени Пушкина, откуда передана картина Эрмитажа и где находится парная к ней.

ловец задумчиво глядит куда-то вдаль. На столе, покрытом светлой скатертью, на полу и на полке вверху небрежно разбросаны книги. Карта с изображением части скелета, листы бумаги, нанизанные на веревочку, и разные предметы домашнего обихода привлекают к себе внимание не меньше, чем облик ученого, и вводят нас в атмосферу сосредоточенной умственной жизни, далекой от повседневных житейских забот (*табл. 23*).

Резко отличное впечатление мы получаем от картины Томаса Вейка (Thomas Wuyck, род. в 1616 г. в Бевервике, ум. в Гаарлеме в 1677 г., жил в Италии, работал под влиянием Питера ван Лара и Яна Миля) „Ученый“. Художник этот посетил Италию и усвоил там размашистую живописную манеру письма, придающую его картинам несколько необычный для Голландии вид. На переднем плане в этой картине, на полу и на столе рядом с глобусом, сундуками и другими предметами в беспорядке свалены огромные открытые фолианты, страницы которых, точно пронзенные искрой огня, зажигаются и оживают в полумраке комнаты. Резкие блики играют на столе и вещах, зигзаги светлых штрихов скользят по контурам предметов, отвлекая внимание от фигуры ученого, углубившегося в свои размышления (*табл. 24*). Кто он — этот человек, мы не знаем. Если в картине Экхоута мы вправе предполагать анатома или врача, то здесь мы готовы видеть еще не освободившегося от веры в воздействие на судьбу человека потусторонних сил астролога, поскольку представители этой профессии еще уживались с исследователями в областях точного знания.

Сфера умственной жизни Голландии была в эту эпоху особенно сложна. В упорной борьбе с феодальной системой и ее оплотом — католической церковью — складывается новая идеология. Кальвинизм занимает место наиболее распространенной религии Голландии, отражая взгляды широких слоев, овладевшей политическим господством, буржуазии. Параллельно развивается множество сект, соответствующих разнообразным социальным группировкам Голландии (меннониты, арминиане, либертины, коллегианты, гомаристы, ремонстранты и т. д.), в учениях которых пережитки старых религиозных верований странным образом смешиваются с реа-



III. Франсуа Рейкхальс. Плоды и омары на столе. Эрмитаж.

листическими взглядами новой эпохи. Особую позицию занимают переселившиеся в Голландию из других стран, особенно из Испании и Португалии, евреи, составляющие своеобразную живущую замкнутой жизнью касту, в воззрениях которой сплетаются сложные толкования библии, талмуда и кабалы. В низших классах большое распространение получают мистические учения, привлекающие к себе массы обещаниями светлого будущего, как воздаяния за тяжелую, полную лишений жизнь. Если представить себе всю эту сложную, насыщенную религиозными исканиями, обстановку и сравнить ее с тем широким потоком философского и естественно-научного движения, о котором говорилось выше, можно будет получить более или менее правильное представление об идеологических течениях эпохи и о значении их в политической жизни страны.

Наконец, в этом кратком очерке уместно остановиться на композиции, связанной главным образом с Лейденом, получившей распространение во второй половине XVII века и в других голландских городах. Это *vanitas* — „суета сует“ или, как ее еще называют „тщеславие“, включившая в себя наряду с книгами ряд других предметов, содержанием своим указывающих на суетность всего земного, на бренность всех земных благ. Лейденских *vanitas* в Эрмитаже нет, но на картине лейденского художника — ученика Рембрандта Герарда Доу (Gherard Dou, род. в 1613 г. в Лейдене, ум. в 1675 г. там же) „Врач и больная старушка“ 1650-х гг. под аркой окна на подоконнике и в комнате мы находим несколько тонко освещенных предметов, обычно входящих в композицию „суеты сует“. И здесь привлекает внимание косо положенная с краю большая толстая книга, страницы которой слегка заворачиваются и служат как бы дополнительным источником света.

„*Vanitas*“ представлена в Эрмитаже двумя фламандскими картинами, но из них только „Суета сует“ Яна Паувеля Гиллеманса (Jan Pauwel Gillemans I, род. в 1618 в Антверпене, ум. там же в 1675 г., в гильдии Антверпена в 1647—1648 гг.), подписанная и датированная 1654 г., близко передает обычный голландский тип. На столе тесно сложены вместе книги, скрипка, песочные часы, череп в бумажной

шутовской короне, на которой повисло несколько соломинок, кожаные мешки и цепочка с медалью. Все предметы выписаны темными красками и среди них выделяется, как единственная живая ткань, только розовая роза в стакане воды.

Композиция „суеты сует“ получила очень широкое распространение в Голландии XVII века. Корни ее, несомненно, уходят далеко вглубь и связаны с изображениями, посвященными идее смерти в старом немецком искусстве у Дюрера, Гольбейна, Ганса Бальдунга Грина и др. Но трактовка этого сюжета немецкими художниками носит более отвлеченный характер, например, в гравюре „Меланхолия“ Дюрера, чем голландская *vanitas*, где идея смерти символизируется типичными бытовыми предметами. Если голландцы строги и суровы, если они закалены длительной борьбой за независимость своей страны, если они лишены безудержной жизнерадостности своих соседей, то все же не совсем понятна эта мрачная настроенность у полного жизненных сил народа, вырастающего до глубокого трагизма в творчестве позднего Рембрандта и позднего Хальса. Но, действительно, завершение свое композиция „тщеславия“ получает в творчестве Яна ван дер Хейдена уже тогда, когда основания для пессимизма получают реальную почву для существования, когда быстро наступающий упадок низводит передовую страну XVII века на степень незаметного второстепенного государства Европы.

V

Переходя от Лейдена к близлежащему от него Роттердаму — торговому порту, центру оружейного и кожаного производства, мы неожиданно находим здесь особый тип живописи неодушевленных предметов, так называемый обычно „кухонный натюрморт“. Тип этот выработался на основе картин жанрового характера, известных нам по произведениям таких мастеров, как Корнелис и Герман Сафтлеваны, Питер де Блот, Питер ван ден Бос, Эгберт ван дер Пуль и в большой мере обязан своим происхождением фламандскому художнику Адриану Броуверу.

Броувер прожил до 1630 г. в Голландии, но в какой мере он первый применил прием изображения предмета, как одного из необходимых звеньев композиции, носящих определенную функцию в картине, в настоящее время судить трудно. Можно только отметить, что почти в каждом произведении Броувера рядом с фигурой не менее выделены круглые кувшины, высокие кружки, курительные принадлежности и другие предметы. Композиционно они всегда необходимы, как контраст к большой динамичности участников сцены. В исключительных случаях вещам уделяется еще большая роль: иногда они сами становятся центральным пунктом изображенного, стягивают к себе все движения фигур и дают композиции необходимую устойчивость, как, например, в „Ссоре за картами“ собрания Кларка в Лондоне или в „Драке“ Дрезденской галереи. У Тенирса предметы домашнего хозяйства то сложены группами, то, как в „Кухне“ Эрмитажа, разбросаны по всему помещению, выписаны с большой тщательностью и всегда в красочном отношении оживляют картину.

Из произведений вышеназванных мастеров, выставленных в залах, внимание привлекает картина Германа Сафтлевена (Herman Saftleven, род. в 1609 г. в Роттердаме, умер в 1685 г. в Утрехте) „Внутренность крестьянской избы“ 1634 г. В полутьме сарая в беспорядке свалена разная утварь — бочки, седла, прялки и другие предметы, написанные золотисто-коричневыми красками, как это было типично и для монохромного натюрморта. Так же заботливо исполнены вещи в картинах „Кухня“ 1648 г. Эгберта ван дер Пуля (Egbert van der Poel, род. в 1621 г. в Дельфте, раб. до 1653 г. там же, 1655—1664 г. в Роттердаме) и в „Поклонении волхвов“ 1646 г. Хендрика Сорга (Hendrick Martensz Sorgh, род. в 1611 г., ум. в 1670 г. в Роттердаме), но яркие и живые краски этих картин указывают на отход мастеров от одно-тонного направления Сафтлевена.

Одним из первых представителей нового типа был художник, к которому мы еще вернемся, — Франсуа Рейкхальс (François Rijkhals, род. в начале XVII в., работал в Дордрехте и Роттердаме, ум. в 1647 г. в Миддельбурге), представленный маленькой карти-

ной, снабженной полной подписью художника. Это мало заметная „Кухня“ — с молодой женщиной, занятой чисткой овощей среди расставленной на полу и на столе утвари.

Тот же сюжет мы находим на картине неизвестного мастера XVII в. В сочно написанном „Хлеве“ (инв. № 6027) на переднем плане возле колодца тесно сложены вместе седло, кадки и два высоких глиняных горшка с высокими ручками, с медным котелком в горловине одного из них. Молодая женщина, приоткрыв ставень, внимательно разглядывает предметы своего хозяйства. Выписаны они заботливо темными сочными красками, чувствуется умение художника выбирать нужные тона, отчетливо передавать объемность форм и глубину помещения, каждый уголок которого не остается в полной тени (*табл. 25*).

Наконец, к тому же типу относится и картина мастера из близ Роттердама находящегося Миддельбурга — „Кухня“ 1659 г. Филиппа Ангеля¹ (Philips Angel, род. в 1616 г. в Миддельбурге, умер после 1683 г.), ясно дающая почувствовать вновь пробудившуюся любовь к ярким местным краскам. Посредине картины вниз головой на столбе повешен мертвый петух, рядом на ярко освещенном боченке, покрытом полосатой скатертью, поставлен медный котелок с плоскою, на полу разбросана оловянная посуда, разбитый кувшин и другие предметы. Сочные глубокие краски придают вещам большую выразительность. Слева кошка подкарауливает мышь, и этот незатейливый мотив вносит уют и оживляет передачу простой домашней сценки (*табл. 28*).

VI

Другой тип голландского натюрморта развился также в соседней с Фландрией части Голландии, в пограничном районе, идущем от Миддельбурга к внутри страны лежащему Утрехту. В лице

¹ Мы так мало осведомлены о жизни голландских натюрмортистов, и сведения, дошедшие до нас, обычно касаются чаще всего годов рождения, смерти, женитьбы и крещения детей, а также записи художника в гильдию, что биография Ангеля заставляет упомянуть о нем особо. Жизнь художника сложилась внешне интересно: с 1645 до 1671 г. он провел в путешествиях, то на службе

фламандского переселенца Амброзиуса Босхарта (род. в 1570 г. в Антверпене, с 1593 г. до 1613 г. в Миддельбурге, с 1616 до 1645 г. в Утрехте) мы находим одного из его первых представителей, работавшего в манере двух других мастеров больших букетов цветов — Абрахама и Яна Брейгелей. Босхарт еще несмело и тщательно в деталях выписывает свои гиацинты, тюльпаны и розы, оживляя композицию бабочками, ракушками и насекомыми, как это охотно делают другие фламандские художники. Ученик его голландец Балтасар ван дер Аст (род. в Миддельбурге около 1585 г., с 1619 г. до 1629 г. в Утрехте, с 1632 и до 1656 г. в Дельфте) строит свои композиции уже несколько смелее. Желтые „Раковины“ он раскладывает еще поодиночке, поворачивая их различными сторонами, как бы приглашая зрителя изучать их строение и форму. В руках молодой женщины на „Женском портрете“ Михеля Янса Мирефельдта такая же большая темная раковина, как предмет, заслуживающий особого внимания, протянута в сторону зрителя. На второй картине ван дер Аста, в „Плодах и раковинах“ 1630 г., мы снова находим традиционную композицию — тарелку, в данном случае иранскую, с яблоками, персиками и виноградом, исполненными в желтовато-розовых и сиреневых тонах. В третьей большой картине „Плоды, букет цветов и попугай,“ та же композиция еще осложняется (табл. 27). Здесь берется мотив высыпанных из плетеной корзины плодов, столь известный во фламандском искусстве, с играющими на борту попугаями, с рассыпанными по столу фруктами и ракушками, со свисающими вниз ветками красных вишен, и с букетом цветов — гвоздик и тюльпанов, исполненных еще совсем в стиле Брейгеля и Босхарта. Предметы написаны суховато, но живые красные и желтые тона сочно выступают на коричневом фоне. В этих ранних вещах есть много обаяния. Они удовлетворяют не столько с художественной стороны, сколько трогают наивной простотой передачи и желанием показать возможно большее количество предметов в их

у Ост-Индской компании в Батавии, то в Аравии и Персии, где находился при дворе шаха и налаживал торговые сношения с Китаем. Свои торговые дела он сильно запутывал и даже по ним судился. Книга его по искусству (Lof der Schilderkunst) доставила ему широкую известность.

яркой окраске и разнообразии форм. Появление ящериц, бабочек и сидящей на ветке птички предваряют подобные мотивы в картинах де Хема, Миньона и Хейсума и ведут к развитию особого рода живописи насекомых и пресмыкающихся среди редких растений и трав в произведениях странного фантаста голландской живописи Отто Марсеуса ван ден Скрика¹ (Otto Marseus van den Schrieck, род. в 1619/20 гг. в Нимвегене, ум. в 1678 г. в Амстердаме, путешествовал по Италии, Англии и Франции), поселившегося в конце жизни под Амстердамом и отдавшего всецело изучению мира растений и животных, а также и его ученика Маттиса Витхоса (Mathias Withoos, род. в 1627 г. в Амерсфорте, ум. в 1703 г. в Хорне), представленного интересной картиной „Цветы, еж и лягушка“ 1660 г. с голубовато-зелеными колючими растениями на фоне темного, освещенного заревом неба.

Одним из ярких представителей нового направления является уже упомянутый нами Франсуа Рейкхальс, редкий оригинальный мастер, картины которого долго приписывались Франсу Хальсу младшему. Раскрытая в настоящее время сложная монограмма художника дала возможность приписать ему еще несколько значительных картин в музеях Берлина и Будапешта, представляющих ближайшую аналогию к картине Эрмитажа.

„Плоды и омары на столе“, помеченные монограммой и 1640 г., являются одним из редчайших образцов его живописи (табл. III). На деревянном столе плотно свалены вместе тяжелые красные омары и спелые полновесные плоды — персики, груши и виноград. Справа на корзине небрежно поставлено блюдо с ветчиной, сзади на темно-сером фоне вырисовывается фарфоровая серо-синяя китайская ваза, серебряный кувшин тонкой ювелирной работы и огромная металлическая кружка, на поверхности которой так же, как и на остальных предметах мерцают блики от красных панцырей омаров. Серый блеск металла, желто-зеленые тона плодов и красные морских животных сливаются в исключительную по звучности и насыщенности гамму.

¹ См. картину в запасах Эрмитажа „Цветы, бабочки и змея“. Инв. 3438.

Если у Класа и Хеды предметы кажутся легкими, а композиция строится с расчетом на впечатление от каждой отдельной вещи, то здесь предметы лежат непринужденно, в них чувствуется тяжесть, точно прижимающая всю массу к столу. Эти особенности следует отнести к фламандским влияниям, связанным либо с происхождением мастера, либо с непосредственным знакомством его с антверпенскими натюрмортистами.

Мы так мало имеем сведений о Рейкхальсе и касаются они исключительно отрывочных упоминаний о его местопребывании, и с другой стороны так мало знаем о его подлинных работах, что говорить о развитии его искусства еще не приходится. Наряду со скромными мотивами кухонной утвари, относящимися, повидимому, к раннему периоду его творчества, нас поражает зрелость его больших картин с роскошными сосудами, предвещающая композиции де Хема, Кальфа и Рустратена. Несмотря на сочность и разнообразие красок Рейкхальс в известной мере сохраняет в своих картинах темноватую однотонность и в этом отношении даже приближается к голландским художникам монохромного направления. При всей своей исключительной оригинальности мастер никаким образом не может считаться декоративным художником и, повидимому, эта особенность препятствовала распространению его монументальных картин.

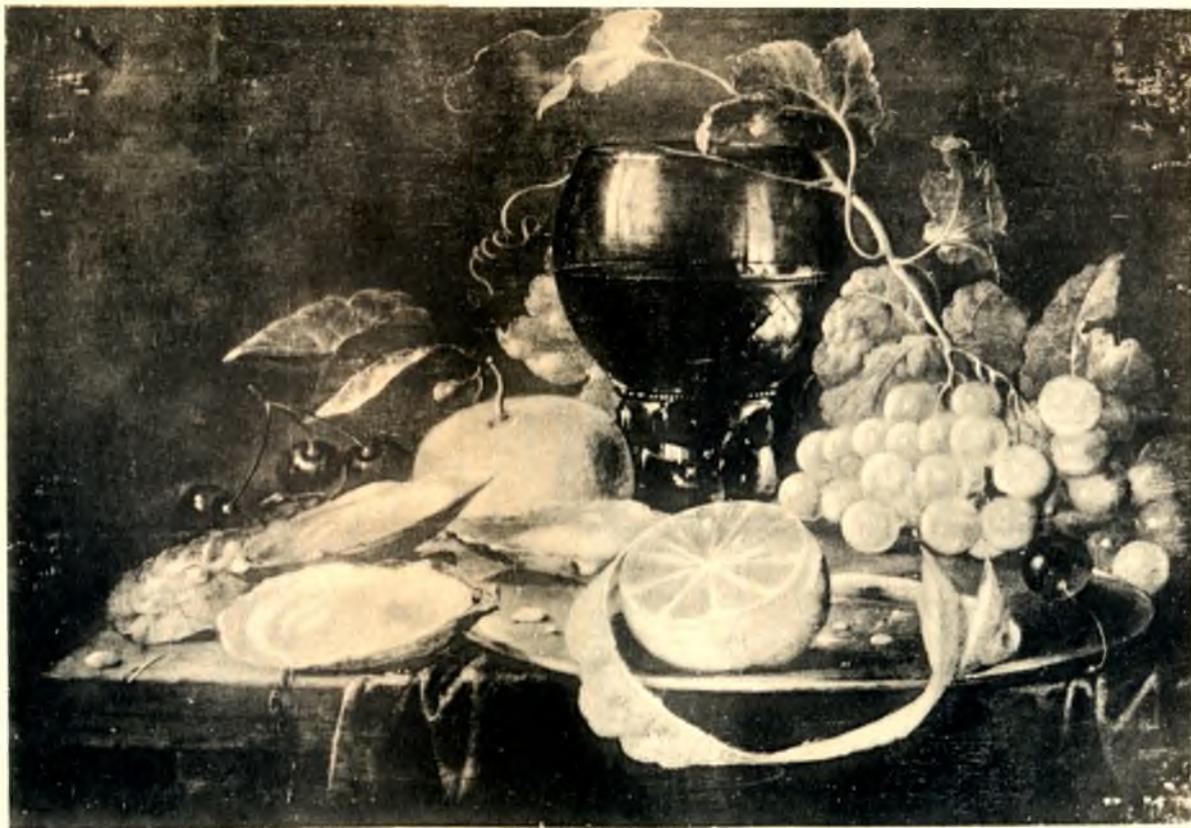
VII

Прежде чем перейти к главному представителю живописи цветов — Ян Давидсу де Хему, — здесь уместно остановиться на вопросе о культивировании цветов в Голландии в XVII веке. Коренилось оно отчасти в общем увлечении естествоведением, получившим широкое признание в это время и имевшим видных представителей в голландских университетах. Разведение редких пород, наблюдение над их свойствами, скрещивание различных видов, производимое при университетах в специально устроенных ботанических садах, и составление гербариев способствовало развитию этой новой отрасли знания. Кафедры ботаники в Голландии выдвигают ценных

специалистов. Профессор Лейденского университета де Бондт работает над изучением строения растительной ткани, его сын вывозит из Индии множество новых видов трав и цветов. Ботаник того же университета Питер Паув отправляется по нескольку раз в году, окруженный своими учениками, в поля и собирает растения, изучая их строение и свойства. „Все линии Апеллеса являются тяжелыми бревнами в сравнении с тончайшими линиями природы“, говорит известный зоолог Сваммердам, подчеркивая этими словами свое беспредельное восхищение перед совершенством строения живой ткани.

Но интерес к миру растений коренился также и в эстетических потребностях общества. Неудовлетворенность естественными природными данными своей страны, при отсутствии лесов и при необходимости вести упорную борьбу за узкую полосу родной земли от неустанного натиска моря, вызывали желание преодолеть монотонность пейзажа и создать хотя бы на отдельных кусках подобную югу богатую растительность.

Ботанические сады появились в Голландии под влиянием Италии, где они развились в XVI веке. В средние века сады уже были известны в Европе, но устраивались преимущественно при монастырях ради разведения лечебных трав. При дворах итальянских князей они приобрели главным образом декоративное значение, которое и сохранилось за ними во Франции и в Англии. В Голландии создался несколько иной тип, имевший целью разведение редких сортов растений, цветов и плодов. Одним из пропагандистов новой формы сада был Ян Вредеман де Врис — художник, скульптор и архитектор, долго живший в Италии (табл. 28). В 1568 г. он издал труд о садах — „*Hortorum Vividariorumque elegantes*“ с планами их устройства еще по итальянскому образцу и с перечнем наиболее распространенных растений. Позднее Эразм в своих „*Colloquia*“ посвятил главу описанию небольшого сада, снабженного богатым подбором цветов, среди которых были помещены пчелиные ульи и клетки с птицами. Целью такого сада было, как он выражался, „освежение истинного духа“. В 1614 г. Криспин де Пасс в „*Hortus Floribus*“ издал рисунки садов ко всем временам года с формами



IV. Корнелис де Хем. Десерт. Эрмитаж.

клумб, с рисунками цветников, с указаниями на способы культивирования отдельных пород.

Голландский сад представлял собою плоский партер, разбитый на клумбы в форме геометрических фигур, с густо посаженными в них цветами и бортом изумрудной травы по краям цветников. Дорожки были усыпаны песком и мягким щебнем белого, розового и желтого цвета. Мраморные статуи и колоннады украшали аллеи, сквозные галереи и беседки, увитые ползучими растениями, служили убежищем от солнца. Бассейны, фонтаны и проведенные на различном уровне каналы обильно снабжали водою самые отдаленные части. Особое оживление придавали садам расставленные на дорожках в разных местах деревянные фигуры садовников, пастухов, пастушек и солдат в ярких костюмах, указывавших направления и приглашавших посетителей бережно относиться к разведенным редким сортам. Для украшения цветников употреблялись также металлические шары, вносившие оживление в плоскостную разбивку сада. Голландцев интересовало не столько обилие различных пород, сколько разнообразие видов одного и того же рода, и это приводило к развитию высокой культуры отдельных растений, достигавших здесь совершенно исключительного подбора.

Одним из известнейших ботаников своего времени был поселившийся в Голландии француз Шарль де л'Экюз или, как его здесь звали, Клузиус. Он объехал различные страны, был в течение нескольких лет садоводом при дворе германского императора Максимилиана II, вывез из Испании ценный гербарий, книгу Garcia de Orta, и прославился в Лейдене в качестве самого замечательного ботаника своего времени. Оливье де Серр, большой знаток цветов конца XVI века, писал о нем: „Выращивать редкие породы цветов мы научились у Шарля де л'Экюза, разводившего их в огромном количестве с изумительной заботой в садах Лейдена в Голландии, куда он перевез сорта из Индии и других далеких стран, и за эту милую особенность получил название „Отца цветов“, как впрочем и за свои достойные всяческих похвал добродетели“.

Среди более поздних любителей природы мы знаем и Генри Мунтинга, потратившего все состояние на культивирование редчай-

ших растений в своем саду, в Гронингене, приобретенном после разорения владельца городским муниципалитетом и насчитывавшем до 15000 растений. Амстердамские ботаники Ян Коммелин и его племянник Гаспар составили описание своего сада „Hortus Amsterdamus“, в котором среди новых видов упоминается впервые культура кофе. Любовь к миру растений простиралась и на голландские колонии вплоть до мыса Доброй Надежды, и в Новом Амстердаме мы находим образцово устроенные ботанические сады, культивирующие редкие в Европе породы южных растений и плодов.

В голландских садах разводятся и фруктовые деревья, и ароматические травы, и цветы, прежде всего цветы — ландыши, незабудки, фиалки, маргаритки, гвоздики, гладиолы, розы, гиацинты и особенно тюльпаны. С последними сортами цветов связано любопытное для своего времени явление, особого рода психоз, охвативший голландское общество, когда предметом поголовного увлечения была культура этого цветка.

Луковица тюльпана появилась в Голландии в середине 1570 г. Она была вывезена из Турции посланником императора Фердинанда при дворе султана Сулеймана Великого — Аягером де Бусбеком, увидавшим впервые цветок в Адрианополе в 1544 г. и взявшим его с собою в Вену. Цветок быстро распространился по средней Европе. В 1561 г. он был уже включен в историю растений Кордуса, в 1629 г. в „Рае“ („Paradisus“) Паркинсона упоминается уже до 140 видов тюльпана, а в начале XVIII века число сортов их в Турции повышается до 800.

Спекулирование луковицами этого цветка, своего рода „тюльпаномания“, было одним из видов биржевой игры различными предметами, начиная от табака, чая, кофе, пряностей, хлеба и леса вплоть до цветов, гравюр и картин. Рядом с тюльпанами высоко ценились также гиацинты и розы, культура которых была доведена до большого совершенства. Наивысшего напряжения это явление достигло между 1632—1636 гг., когда оно приняло особенно острые формы. Цена на луковицы тюльпана достигала от 2000 до 4000 флоринов, но бывали случаи, когда за один экземпляр платили до 30000 флоринов. В эту азартную игру были втянуты лица различ-

ного пола и возраста, различных социальных слоев и профессий. Среди них встречаем и таких лиц, как художник ван Гойен, бешено предававшийся этой биржевой игре. Нередко случалось, что люди, с трудом скопившие большие средства, подвергавшие свою жизнь опасности в путешествиях по далеким морям, спускали в короткое время все состояние, вступая в борьбу за обладание редкими луковицами этого цветка. Увлечение это длилось в Голландии до конца века и было прекращено лишь правительственными мерами, вызвавшими даже борьбу с его разведением. К этому времени мода на тюльпаны была перенесена в Турцию и вызвала здесь аналогичное явление, но в еще более острой форме. Только в Голландии успех имели белые и пестрые тюльпаны круглой формы, тогда как в Турции нравились больше красные и желтые сорта.

Такого рода явление имело только одну положительную сторону — оно привлекало внимание к развитию утонченной культуры этого цветка, рядом с которой повышалась и культура разведения других растений и плодов, так ярко запечатленная на голландских картинах.

Наконец еще два слова о плодах. На разведении их в Голландии мы останавливаться здесь не будем. Еще Декарт о них писал: „Вы любите смотреть, как зреют плоды в ваших садах и чувствовать себя среди изобилия“, отмечая этим высокую культуру плодоводства в Голландии. Отметим здесь, что южные сорта — лимоны, апельсины, персики и виноград — привозились в большом количестве из южных колоний, остальные разводились на месте, но в культуру их вносилось не меньше заботливости, чем в культуру цветов. Для плодовых деревьев, так же, как и для цветов, устраивались первые в Европе оранжереи, их так же бережно пересаживали на лето в сады, ими не менее гордились, предлагая во время десерта в ценнейших чашах на богатых скатертях и в часы отдыха после деловых бесед.

VIII

Главным представителем натюрморта с цветами и плодами был мастер, в живописи которого на первый план были выдвинуты

прежде всего декоративные стороны. С именем Яна Давидса де Хема (Jan Davidsz de Heem, род. в 1606 г., ум. в 1683/84 г.; с 1628 г. до 1632 г. в Лейдене, с 1632 г. до 1635 г. в Утрехте, с 1636 г. до 1667 г. в Антверпене, с 1667 г. до 1672 г. в Утрехте, с 1672 г. до 1684 г. в Антверпене) мы вступаем в новую стадию развития голландского натюрморта, резко противоположную направлению Гаарлема. Мастер, как видно из его биографии, много времени провел во Фландрии, и это наложило заметный отпечаток на всю его художественную деятельность, нередко рассматриваемую только в пределах истории фламандского искусства. Блеск металла и прозрачность стекла заменяется у де Хема яркой красочностью цветов и фруктов. Он любит их свежей сочностью, как самым ценным свойством природы. Сплетая в тяжелые гирлянды и загромождая столы полновесными яркими плодами, он дает возможность ощущать пышное многообразие растительных богатств, вызывает в зрителе представление о совершенстве их форм и богатой красочности.

Художественное развитие де Хема в настоящее время выясняется все отчетливее. Ранний утрехтский период, протекавший после ученичества у отца Давида и, возможно, Балтасара ван дер Аста, слагался отчасти и под влиянием Бартоломеуса Астейна и фламандца Босхарта. Период этот подвергается некоторому сомнению, так как не решенным остается вопрос, можно ли отнести к 1620 гг. картины, написанные по фламандской схеме, — а именно, тарелку с плодами и разложенные спереди предметы. Напротив того, лейденский период выясняется все больше и больше. С одной стороны устанавливается влияние художников Гаарлема — Питера Класа, Хеды и Флориса ван Схотена, с другой, подчеркивается влияние Рембрандта, идущее от лейденских натюрмортистов — его учителя Давида Балби, Питера Поттера, Стенвейков, а также со стороны друга де Хема, ученика Рембрандта — Яна Ливенса. В лейденский период мастер интересуется композицией *vanitas* и исполнением книг, которые нередко повторяет и по переселении в Антверпен. Там, наконец, фламандские влияния в лице Даниэля Сегерса одерживают окончательную победу, и в лице де Хема вырабатывается

мастер, ассимилирующий эти влияния с живописными традициями голландской школы.

Ян Давидс де Хем представлен в Эрмитаже двумя произведениями самого мастера и несколькими картинами его учеников и последователей. Подписная картина „Цветы в вазе“ относится к антверпенскому периоду расцвета и написана под влиянием Даниэля Сегера (табл. 29). Эти белые, алые розы и гвоздики, синие, малиновые ирисы и среди них пестрые тюльпаны так естественно собраны в букет и вместе с мелкими полевыми цветами и острыми листьями растений опущены в стеклянный сосуд. Упругие стебли высоко поднимают чашечки цветов, давая почувствовать, как корни их впитывают в себя живительную влагу. Причудливые узоры цветов, наклон и изгиб трав на темном фоне наблюдаются с поразительным знанием жизни растений, чувствительной нежности их ткани. К мраморному постаменту склоняется пышный тюльпан и зеленый горошек, тонкий стебель жимолости изгибается, украшенный мелкими цветами. Краски каждого растения достигают изумительной точности и интенсивности, а вся пестрая гамма объединяется тонким синеватым налетом, повышающим красочную силу каждого цветка и не уменьшающим в то же время прозрачности.¹ „Плоды“ относятся к расцвету деятельности художника — к 1655 году — и вместе с другими подобными картинами предваряют его пышные столы, заваленные горами плодов, цветов и утвари, как мы видим на картинах в собраниях Брюсселя, Лондона, Берлина и др. (табл. 30). На низкой скамье у угла здания среди тяжелых кистей винограда, отливающих синими и красными бликами, лежит надрезанная дыня, большие стебли кукурузы, персики и орехи, апельсины и сочное крепкое яблоко. Повыше композиция замыкается металлическим ведром, наполненным спелыми сливами. Внизу у края помещен огромный лимон и ветви тутового дерева с цветками. В левой стороне картины всей этой наискось расположенной группе противопоставляется светлокорич-

¹ Сопоставление в одном букете сортов, не всегда расцветавших в одно и то же время, приводит к мысли, не вкладывался ли в сопоставление их какой-нибудь иносказательный смысл, что было бы вполне допустимо при наличии еще многих пережитков средневековой идеологии.

невая ваза с розоватыми поблекшими розами, под которой на голубой тарелке краснеет яркая земляника. На фоне высится причудливая скала. Багряная полоса заката тянется над равниной. Всю картину мягко моделирует оранжевая золотистая дымка, заставляющая вспомнить Рембрандта, без которого вряд ли было возможным передать подобную интенсивность света. Де Хем, видимо, сознает всю тонкость неуловимых красочных рефлексов на своих цветах и плодах, и сам, наслаждаясь этой внешне понятой красотой, доводит это любование до того, что обращает уже меньше внимания на все окружающее пространство. И если мы можем что-либо поставить художнику в вину, то это только трактовку им пространства, так как, именно, воздуха нехватает так безупречно в композиционном отношении построенным картинам де Хема. По богатству и разнообразию форм в натюрмортах де Хема видно, что он впитывает в себя влияние Сегерса и Снейдерса, но вместе с тем не теряет и своих голландских корней, так как принцип выравнивания красочных и световых эффектов и соподчинения, а не противопоставления их, применяется им в полной мере.

Третья картина „Десерт“, под вопросом приписанная нами в 1926 г. ван Альсту, снабженная подписью де Хема, должна быть возвращена кругу этого художника, если не ему самому.

Картины Альста, как впоследствии удалось убедиться, отличаются значительно более ярким и чеканным исполнением предметов, гораздо большим блеском, чем этот натюрморт. Композиция картины, состоящая из кубка на высокой, украшенной скульптурой ножке, с изящно из него спускающейся лентой лимона, с перламутровой раковиной, с высокой солонкой и редисками на тарелке, кажется задуманной более декоративно, чем это делал обычно де Хем. Эти особенности заставляют рассмотреть этот натюрморт отдельно, тем более, что в нем весьма оригинальным образом сливаются оба характерные типа Утрехта и Амстердама (табл. 45).

Ян Давидс создал огромную школу учеников и последователей. Кроме его сыновей — Корнелиса и Давида, в его манере писали его ученики Абрахам Миньон, Мария ван Остервик, Хендрик Схок, Якоб Мареллус, а также М. Симонс, А. Коземанс, Г. де Клерк,

Ругге, М. Верстилен, Э. ван ден Брук и А. Бенедетти. Этому последнему мы приписываем в запасах Эрмитажа картину „Десерт“ (инв. № 8182). Кроме того подражали ему Жак де Клау, Питер де Ринг, Иоханн Ханнот, Иоанн Потек, ван Сон, Кессель, Гиллеманс и многие другие. Среди них прежде всего следует упомянуть о произведениях его сына Корнелиса де Хема (Cornelis de Heem, род. в Лейдене в 1631 г., в 1660/61 г. жил в Антверпене, в 1676 г. в Гааге, умер в Антверпене в 1695 г.). Ему следует приписать маленький „Десерт“ с кубком, двумя лимонами, с веткой светлого винограда и красными вишнями, отражающимися в оловянной тарелочке. Сероватые устрицы, на которых повисли капли прозрачной влаги, выписаны с исключительной виртуозностью. Какая-то лучистость пронизывает всю эту маленькую картину, а влажная ткань плодов передана с тонким пониманием особенностей их строения. Здесь не чувствуется больше матовая внешняя красочность де Хема. Умение передавать живое вещество углубляется и намечается новый фактор — свет, пронизывающий и оживляющий материю (табл. IV).

Близок к Корнелису де Хему и числившийся долго за Яном Давидсом натюрморт „Омар и фрукты на столе“, который мы предлагаем приписать Питеру де Рингу (Pieter de Ring, род. в 1615 г. в Лейдене, вступил в гильдию в 1648 г., умер там же в 1660 г.) на основании сравнения с картинами в галереях Дрездена и Антверпена. Композиция картины построена по-новому: на темнозеленом бархате лежит огромный омар, блюдо с светлыми ветками и кистями винограда, а слева поодиночке расположены три спелые полные персика, из которых один разломан пополам, и его мягкая сочная ткань до полной иллюзорности передана мастером. Сочетание красок очень удачно. На мягком бледнозеленом тоне красиво выделен матовый красный цвет омаров, удачно выбран мотив открытого окна с пейзажем вдали. Чувствуется воздух, свежей струей вливающийся в комнату и окутывающий прозрачностью душистые плоды (табл. 31).

Упомянем еще „Плоды“, повидимому, с поддельной подписью Яна Давидса де Хема, относящиеся к кругу его учеников. Синие сливы, яблоко, абрикосы, вишни и красная смородина скомпанованы

тесно возле бокала на углу стола, написаны ярко и красочно, но манерой раскладки и исполнения выдают гораздо более слабого мастера.

Наконец, сюда же следует отнести и две картины Абрахама Миньона (Abraham Mignon, род. в 1640 г. в Франкфурте, умер в 1679 г. в Ветцларе) — немца по происхождению, ученика Мареллуса и де Хема, так близко подражавшего иногда своему учителю что картины обоих мастеров в период ученичества Миньона почти не отличали друг от друга. Художник не обладает тонкостью и красочностью де Хема, в композициях своих он более наивен и прост. Представлен он парными „Плодами“ и „Цветами“, удачно скомпанованными, но жестковатыми по колориту и еще более лишенными воздуха, чем картины его учителя. На первой из них яркий свет падает на большую дыню с виноградом, на полосатые зеленые тыквы и персики, на корзину со спелыми фруктами, оставляя в тени гнездо птицы с яйцами, ящик с принадлежностями для уженья, к которому привязан пучок окуней и плотиц; реполов, лягушки, мертвая ящерица и различные насекомые оживляют группу, удачно освещенную на темном фоне грота (табл. 32). Подписной „Букет цветов“ более наряден, чем у де Хема. Белка обмотала ножку каменной, украшенной барельефами вазы, покачнула ее и раскинула во все стороны красные тюльпаны, маки и гвоздики. Струи воды с брызгами выливаются через край на нежно голубые цветы, стручки гороха небрежно спадают на каменный постамент. Бабочки, насекомые, муравьи и улитки введены в картину, как обычные развлекающие детали. Как ни пышен этот прекрасный букет, предпочесть ему все же хочется более простой, безыскусственный и вместе с тем более душистый и свежий букет де Хема (табл. 33).

IX

Иной тип голландского натюрморта развивается в Гааге — этой резиденции генеральных штатов и центре дипломатических сношений Голландии. Близость прекрасного Схевенингского берега

располагает художников к написанию марин и к созданию здесь особой отрасли живописи — картин с изображением рыб и морских животных. Эта живописная отрасль имела в то время в Голландии ряд представителей, среди которых Питер ван Норт, Изаак ван Дейнен и Якоб Гиллиг пользовались большой известностью. Характеризовать этот ранний период можно одной чрезвычайно интересной картиной неизвестного мастера начала XVII века „Лавка“ (табл. 34). Несмотря на явное влияние произведений Артсена и Бекелара, картина эта кажется нам произведением голландской школы. У перегруженного разной живностью стола пожилой крестьянин любезничает с молодой женщиной, одетой в коричневое платье и остроконечный белый воротник. На столе видны зайцы, пестрого оперения утки, разного рода большие и малые рыбы, то сваленные на стол, то положенные в бадьи и корзины, и большая груда овощей, из которой торчит пучок крупной моркови. Позади виден гладкий серый фон, часть которого отделена квадратом окна и включает в себе другую композицию. В просторном помещении, увешанном картинами, разыгрывается домашняя сцена: навстречу вошедшему хозяину весело бросается собака; молодая хозяйка стряпает обед, снимая пену в котелке, повешенном над огнем жаровни. В картине много свежести и яркого ощущения красок, несмотря на преобладание в ней коричневых темных тонов. Особенно сочно и рельефно выступает цвет синей шапки крестьянина, живые краски камбалы и серо-синие уток. Характеристика лиц не уступает исполнению предметов и ставит эту картину на видное место среди ранних голландских произведений этого рода.

С Гаагой частично связано имя Питера де Пюттера (род. в начале XVII в. в Миддельбурге, в 1626 г. жил в Гааге, умер в 1659 г. в Бевервике) — учителя и родственника Бейерена, главного мастера этой отрасли. В Эрмитаже имеются две картины Пюттера, из них первая — „Рыбы“ — для него особенно типична. Возле круглого глиняного кувшина, выпуклость которого выделена густыми сочными мазками, плотно сложены вместе небольшие золотистые рыбы (табл. 35). Схематичность в передаче и некоторая сухость не вредят общему впечатлению от картины. Мастера тянет

к монохромному направлению, а близость к Фландрии дает себя чувствовать в манере накладывания жирных плотных мазков.¹

Главным представителем этого направления был один из самых замечательных голландских натюрмортистов — Абрахам ван Бейерен (Abraham van Beijeren, род. в 1620/21 г. в Гааге, между 1638 и 1661 гг. жил несколько раз в Лейдене, в 1640 г. записан в гильдию св. Луки в Гааге, в 1656 г. упоминается там же, как основатель нового объединения художников, в 1657—1661 гг. в Дельфте, в 1672 г. — в Амстердаме, в 1674 г. числится в списках гильдии в Алькмааре, умер после 1674 г.). Бейерен не только идет дальше своего учителя в этой области, но и в остальных видах натюрморта может сравниться с де Хемом и Кальфом. Рыб своих Бейерен пишет обычно на сероватом или коричневом фоне, передавая влажную ткань мягкими красноватыми красками, любясь гибкостью их тела и скользкой поверхностью их чешуи. Картины такого рода известны нам между 1636 и 1666 гг., но большинство из них написано в 1650-х гг. Эрмитаж обладает двумя, правда, не лучшими, но характерными образцами, позидимому, относящимися к периоду расцвета. Первая из них „Рыбы на берегу“ написана на фоне морского берега в бледных серо-розовых тонах, вторая „Рыбы в корзине“ — на фоне стены в более ярком коричневом тоне (табл. 36).

Значительно интересней третья подписная картина „Морской улов“. На скалистом берегу из корзины на землю свалена обильная морская добыча. В центре выделяется большая зеленоватая рыба, скользкое тело которой изгибается на покато́й поверхности почвы. Над нею вниз головой свисает камбала, слева вместе сброшены крабы, устрицы, морские звезды и ракушки, справа в корзине — куски нарезанной семги и небольшие рыбки. В глубине за дюнами на фоне облачного неба виден морской залив с парусными лодками. Живая окраска животных, яркий блеск их кожи, с вспыхивающими в разных местах белыми и красными бликами, тонкая

¹ В запасах Эрмитажа хранится вторая подписная картина Пюттера „Живина рыбака“, несколько пострадавшая от поздних записей.

передача лоснящейся чешуи привлекает внимание к каждой отдельной детали, а просвет в освещенное солнцем море обогащает композицию ощущением открытого пространства (табл. 37).

Бейерен был уроженцем Гааги, но только часть своей жизни провел на родине. Мы постоянно встречаем его скитающимся по разным городам Голландии, то в Лейдене и Гааге, то в Дельфте, Амстердаме и Алькмаре, вечно нуждающимся в деньгах и гонимым судьбою. Совсем непонятно, что тонкий мастер, как он, в стране, где сотни посредственных мастеров находили своим произведениям сбыт, не был признан своими современниками и погиб в полной неизвестности. Из жизни мастера известны случаи, когда сам он расплачивался за костюм картинами, оценивая их от 6 и до 22 гульденов за штуку. Имя Бейерена было забыто в течение трехсот лет, картины его приписывались то ван Борсуму, то А. ван Беку и продавались за бесценок. Только с 1860-х гг. интерес к художнику снова проснулся, и произведения мастера стали ценными украшениями европейских музеев.

Но Бейерен известен также не только как художник моря и его фауны. Он является непревзойденным мастером пышных столов с плодами и цветами, богатство и красочность которых не имеет себе равных в голландской живописи. На темнолиловом плюше или коричневом бархате, в драгоценной утвари и китайских вазах тесно расположены спелые персики, апельсины и виноград; на плоских тарелках поданы окорока ветчины, омары, дикая дичь или рыбы; в раковинах наутилуса, в кувшинах в серебряной оправе или в венецианском стекле налито пенистое десертное вино. Приподнимая доску стола на значительную высоту, резко ломая складки скатерти или салфетки и нагромождая в кажущемся беспорядке предметы друг на друга, художник дает богатейшие сочетания лиловых, красных, коричневых, синих красок, заливая потоками золотистых лучей это сложное построение предметов. „Закуска“, помеченная монограммой Бейерена, принадлежит к числу небольших, но очень тонко написанных произведений, на первый взгляд близких к Кальфу, но в то же время существенно от него отли-

чающихся.¹ Свет не столько падает на предметы, сколько озаряет их теплом рассеянных лучей, смягчая нежные, но интенсивные краски, и красно-оранжевую скатерть, по которой осторожно протянута синяя ленточка золотых часов, и светлый виноград, и тарелку с крабом и креветками, и, наконец, круглую серебряную чару с резными ручками, на вогнутой поверхности которой играют золотистые рефлексy. Лимон опущен в кубок с вином, спираль кожицы, крутясь и изгибаясь, живописно свешивается вниз над тарелкой (табл. 38).

При всех высоких качествах эта картина далеко не исчерпывает значения Бейерена, как исключительного живописца. В этом отношении гораздо более показателен „Десерт“ в Музее Изобразительных Искусств имени Пушкина в Москве, произведение исключительно высокого качества, исполненное в редких для мастера холодных серебристо-серых красках.

Творчество Бейерена интересно еще и в том отношении, что он впервые стремится привести к известному синтезу различные типы голландского натюрморта, объединяя в одно целое то, чего достигли Хеда, де Хем и Кальф. В перегруженности его столов, сплошь заваленных роскошными сосудами, кубками и плодами, в пышных складках бархата и плюша, уложенных с мастерством только ему присущим, натюрморт празднует свою победу над многообразной красочностью внешнего мира, воспринятого художником сквозь призму высокой эстетической оценки.

Х

Прежде чем перейти к новой стадии развития натюрморта в Амстердаме, именно здесь уместно остановиться на значении, отводимом предметам неодушевленного мира в жанровых картинах Голландии этого времени. В живописи любого голландского города в период 1640—1670-х гг. отмечается исключительный интерес

¹ Близкая к ней картина имеется в Мюнхенской Пинакотеке.

к изображению предметов домашнего обихода. Но художественное значение их в картинах разное, вещь вводится не только ради характеристики представленной сцены, но зачастую по ряду иных чисто живописных соображений. Если пересмотреть типичные произведения лучших голландских художников, станет ясным, до чего сложен бывает расчет художника в распределении, выборе и окраске вещей. Здесь намечаются в основном следующие приемы. С одной стороны предмет вводится в картину, как неотъемлемая принадлежность сюжета, и в том случае он выполняет некоторую чисто утилитарную функцию. При этом его форма, величина, цвет и освещение зависит от фигур, с которыми этот предмет связан. Манера исполнения подчиняется манере исполнения фигур, форма приравнивается к их величине, окраска всецело зависит от общего тонального замысла. Эта, если можно так выразиться, „активная“ связь предмета с фигурами ясно ощущается в картинах Метсю и Мириса. В „Завтраке“ Габриэля Метсю внимание привлекают не только фигуры, но и угощение. Серебристые и перламутровые блики на блюде с устрицами вспыхивают и на серебряной оправе бокала и на одежде, серьгах и волосах молодой женщины. Изгиб рога становится композиционно необходимым завершением группы (табл. 39). В его же картине „Больная и врач“ введены предметы, необходимые для пояснения сюжета. Контраст между синеватым оттенком лица молодой женщины и цветом ее платья воспринимается при этом резко, благодаря наличию звучного тона на черном горшке, смело поставленном на первом плане.

Тот же прием, но еще с большей последовательностью, проводится у Франса Мириса. Поднос с устрицами в картине „Завтрак“, отливающий теми же голубоватыми стальными тонами, как и одежда кавалера в черном кафтане и голубых чулках, композиционно неотъемлем от его фигуры. В построенном на резких красочных контрастах „Утро голландской дамы“ живая сцена с собачкой разворачивается на фоне комнаты, в которой туалетный стол с зеркалом играет очень большую роль. Оба художника с одинаковой тщательностью выписывают не только формы вещей, но и все детали вплоть до тонкой стеклянной коробочки и нитки жемчуга

на столе. Степень реальности человека и вещи одна и та же. Осязательность материала доведена до полной иллюзорности благодаря приемам освещения, вскрывающим исключительно поверхностные слои предметов.

У Яна Стена мы находим иной прием. Обычно в его картинах вещи сливаются настолько с общим коричневым тоном, что мы их с трудом выделяем даже в наиболее видных местах. Но в ряде случаев значение их подчеркивается весьма своеобразным способом. В картине „Угощение“ (табл. 40) на первый план выдвинут стол с тарелкой, вафлями и кувшином. Но не они привлекают внимание зрителя, а отдельно положенный кусочек мела, на гранях которого играют яркие светящиеся блики. В картине „Игра в трик-трак“ освещенная трубка в руке кавалера и воткнутая спереди палка придают композиции не только остроту, но и оживляют действие. Наконец, в картине „Пьяницы“ впечатление от уснувшей в свободной позе женщины усиливается при виде откинутой на середину комнаты черной туфли, вызывающе брошенной художником на первый план. В этих произведениях вещь не сливается с фигурами в одно целое, а носит характер нового штриха в картине, усиливающего остроту восприятия всей композиции.

Иной живописный прием мы находим у Питера де Хоха и Терборха. Питер де Хох сравнительно мало интересуется живописью неодушевленного мира. Он вводит вещи только по мере надобности, исчерпывая художественное построение сочетанием фигуры и помещения. Но к передаче людей он зачастую подходит так, будто имеет перед собой не человека, а вещь. Облик спиной поставленной девушки в картине „Концерт“ может сравниться с чашечкой ириса или тюльпана на высоком стебле или со стройным стволом молодого дерева, поставленным в качестве кулисы на первом плане. Реальность этого образа чисто пассивна и лишена какого бы то ни было эмоционального оттенка.

В живописи Герарда Терборха стирается грань между передачей человека и вещи. Терборх вводит обычно два-три предмета в свои картины, но эти предметы всегда ему художественно необходимы. При этом выбор его останавливается на вещах простых,

но в то же время не обыденных. То ли это черная фляга и рядом с ней ложчатая белая тарелка в „Бокале лимонада“, то ли это поставленный на красной скатерти дельфтский кувшин с голубым узором, в котором так пленительно выписана голубая фигурка зайчи́ка, в картине „Деревенский почтарь“ (табл. 41), то ли это плоски и белая трубка в картине „Скрипач“, место для каждого предмета тщательно выбрано, в расчет приняты и спокойные линии его формы, его окраска, моменты композиционные, ритмические и световые. Краски этих вещей никогда не отличаются яркостью, но в исполнение их художник вкладывает не меньшее внимание, чем в изображение фигур, и так же обволакивает их чуть завуалированной полупрозрачной средой. В сущности говоря, ведь и людей Терборх передает, если можно так выразиться, „натюрмортно“, и они живут в его картинах в каком-то бездумном состоянии, отделенные от нас какой-то гранью, точно это не люди, а образы неясных безмятежных сновидений. Психика этих людей совсем не интересует художника. Его привлекает момент их видения, один лишь зрительный момент. Люди эти не страдают, не радуются, а просто живут, живут бездумно, тихо, как цветы, возвращенные заботливо в садах или редкие растения в оранжереях. Разве тонкая фигурка молодой нарядной женщины в темном платье (см. „Женский портрет“) не подобна изображению цветка, лепестки которого заменены тонкими изгибами ленточек и кружев на рукавах, а блески узора в брошке и серьгах и мерцание искр на золотистых полосах платья не превращены художником в капли свежей росы? Разве в картине „Бокал лимонада“ сюжет картины значит больше, чем блеск и тени в складках атласа на платье молодой женщины? Все художественное мировоззрение Терборха вытекает из этого чисто пассивного любования окружающим, из его восприятия мира в формах особой опэтизированной реальности.

Еще дальше в этом направлении идет Вермэр. Больше, чем кто-либо другой, он понимает могучую силу вещей. В отличие от Терборха он зачастую переносит на них акцент, делая их носителями активного начала в композиции. К этим пышно изломанным персидским коврам, к приподнятым складкам выдвинутого на передний план

занавеса, к этим иногда в преувеличенном масштабе взятым стульям, столам, клавесидам или спинетам, он приковывает внимание зрителя, чтобы затем увести его взгляд в просторную пустоту комнат, где в озаренной солнечным светом атмосфере разворачивается безмолвная незатейливая сцена. Художественное равноправие вещи и человека, их качественное единство в сознании мастера таким образом полностью осуществляется.

Наконец, Рембрандт. Многогранное восприятие действительности приводит Рембрандта к тому, что живописную сторону вещей он воспринимает с точки зрения более расширенного понимания реальности, чем это делают другие голландские мастера. В исполнении вещей он нередко выходит за пределы того, что обычно понимается, как реальное, и создает новые декоративные формы, далеко не всегда совпадающие с обычным понятием декоративности. То, что с точки зрения искусства античности или ренессанса могло бы считаться отклонением от установленного канона прекрасного, и даже показаться в известной мере его нарушением, под кистью Рембрандта превращается в живое одухотворенное начало, воздействующее своей могучей стихийной силой. Вещи Рембрандта лишь частицы, вернее комки того текучего, вибрирующего вещества, которое он ощущает, как единое великое начало всех вещей, а потому не столько внешний вид, форма, в которую они отлиты, притягивает его глаз, сколько внутренняя сущность, проявленная в богатейшем разнообразии, зачастую в отдельности далеко несовершенных, форм.

Если взять хотя бы одну деталь на картинах Эрмитажа — венчик полевых цветов и расцветший посох во „Флоре“ 1634 г. — станет понятным, каким образом формы растений и цветов, написанные только ему свойственной живописной манерой, становятся всем существом своим отличными от форм других голландских натюрмортистов и приобретают выразительность не столько яркостью окраски и завершенностью форм, сколько какой-то внутренней крепостью, ощущением живительных соков, питающих каждую ткань и дающих им способность к произрастанию, словом, совокупностью качеств, исчерпывающихся в слове „жизнь“. И действительно,

48



У. Ян Янс Трек. Закуска. Эрмитаж.

в полном смысле слова перед нами живые цветы! И как бледнеют перед ними пышные искусственные букеты де Хема и Хейзума с их нарочитым подбором цветов, с изящными стебельками и тонкими изгибами лепестков! (табл. 42).

Изображает ли Рембрандт одежды, скатерти и ковры, они не кажутся исполненными из обычного шелка, бархата и других ценных материй, а какой-то богатейшей парчой, на которой повисли влажные золотые капли, как в картине „Давид и Авесалом“. Разве тяжелый полог в „Данае“, ткани на ложе и красноватая, затканная золотом скатерть на столе не дают представление о каких-то сказочных тканях, не существующих в действительности? И разве ветхие обшлага на рукавах старика отца не кажутся ценными серебряными нарукавниками, а те же лохмотья в „Блудном сыне“ не превращаются кистью художника в ценнейшее в природе вещество? У Рембрандта нет желания вызвать ощущение привычного качества материала. Он всегда обогащает его новыми свойствами, восприятие которых повышает в зрителе психологический смысл изображенного, глубоко волнует его, так как в намерение художника входит не столько зрительное любование, сколько глубокое переживание изображенной им действительности. Властная стихийность его кисти приводит к единству все впечатления окружающего мира.

Влияние искусства Рембрандта развивается в различных направлениях. Иные художники воспринимают его просто внешне и выражают это в нагромождении ценной утвари на картинах, заимствуя такие детали скорее от учителя Рембрандта — Питера Ластмана. Типичными примерами таких подражаний являются груды серебряных и золотых сосудов в картинах „Великодушие Сципиона“ Яна Викторса (1640 г.) и „Жертвоприношение Иеровама“ Гербрандта ван ден Экхоута (1656 г.), где они приобретают почти бутафорский характер.

Другие художники значительно тоньше понимают свою задачу и, пользуясь светотенью Рембрандта, находят путь к совершенно новой передаче вещей. К такого рода произведениям следует отнести „Неодушевленные предметы“ Христофа Паудисса, немец-

кого художника (род. в 1618 г. в Нижней Саксонии, умер во Фризинге в 1666/1667 гг.). На деревянном столе, вплотную приставленном к серой стене, слева в тени стоит глиняный кувшин, а справа, на освещенной стороне, лежит длинная трубка, кусок хлеба, лист помятой печатной бумаги и обрывок написанных нот. Пучок луковиц, повязанная тряпочкой баночка, две ложки и деревянная маслобойка висят на стене. Живописность предметов, тончайшая разработка теней на бледносером фоне, нежные розовые и желтоватые оттенки в пучке луковиц — все это поражает исключительной высотой исполнения. Но сверх того, невыразимая прелесть этой картины кроется в воздухе, в вибрациях его, как светового эфира, проникающего во все уголки данного художником пространства и определяющего его объем и краски, тени и рефлексы на предметах (табл. 43).

XI

Останавливаясь в дальнейшем на произведениях художников Амстердама, следует отметить, что в этом главном торговом центре Голландии с его знаменитой биржей, с огромным притоком людей самых разнообразных национальностей произошло слияние уже рассмотренных нами типов натюрморта и создались новые, более отвечающие вкусам пестрого состава его населения. С одной стороны монохромный натюрморт находит здесь своего представителя в лице Яна Янса Трека (Jan Jansz Treck, род. в 1606 г. в Амстердаме, умер в 1653 г. там же, ученик Яна Янса ван Эйля), но выработанный им тип „Завтрака“ оказался не совсем тождественным тому, который мы наблюдали в Гаарлеме. Мы имеем в виду „Закуску“, в предшествующем издании этой книги считавшуюся произведением неизвестного мастера и лишь предположительно приписанную Треку. В настоящее время мы с уверенностью подтверждаем эту атрибуцию на основании сопоставления ее с картинами музеев Берлина и Амстердама. В строгом спокойствии оливковых и коричневых тонов чинно выделяется несколько предметов, исполненных

в мягкой живописной манере с большой сдержанностью и простотой: высокий бокал, металлический кувшин, стеклянный кувшинчик, булочка на оловянной тарелке, устрицы, нож и спрокинутое блюдо так просто и без затей исполнены вместе на темнозеленой скатерти. Вкус художника безупречен и в компоновке предметов и в сочетании темных коричневых, зеленых и серых красок (*табл. V*).

Этой картине уступают две маленькие „закуски“ — более упрощенные композиции того же типа, предназначавшиеся, повидимому, не столько для комнат высокого ценителя искусства или богатого коммерсанта, как картины Кальфа или Бейерена, а для скромного жилища голландского горожанина. Картины эти не лишены большой привлекательности. Композиция их построена обычно в высоту и в состав ее входят простые предметы. Более ранним примером можно считать небольшую картинку жанрового художника Питера ван ден Боса (Pieter van den Bosch, род. в 1613 г., умер после в 1663 г., Амстердам) „Закуска“ с лежащей на оловянной тарелке вкусной булочкой и парой белых редисок на синей бархатной скатерти, более поздним — „Завтрак с селедкой“, считавшийся прежде произведением неизвестного мастера и предположительно относимый в первом издании этой книги к картинам Барендта ван дер Меера. На самом деле картина оказалась принадлежащей близкому к ван дер Мееру Виллему ван Альсту (род. в 1625/26 г. в Дельфте, в 1645—1656 гг. во Франции и Италии, в 1657—1683 гг. в Амстердаме) — известному мастеру пышных завтраков и битой птицы, как в этом можно убедиться при сравнении с картиной галереи Дрездена (№ 1831). На малиновой плюшевой скатерти мягко выделяются серебряные чешуйки селедки, золотистая булочка и синий виноград, еле заметный на темном фоне картины (*табл. 44*). Этот мастер вместе с ван дер Меером и Кальфом был создателем самых пышных изысканных натюрмортов Голландии, в которых спокойные формы серебряной утвари Класа и Хеды были заменены богатой сервировкой и не менее дорогими плодами и вином. Китайские вазы, венецианское стекло, оправленное в причудливые формы серебра, рог или раковины наутилуса, особенно хорошо известные по мастерской друга Рембрандта — Лютмы, богатые бархатные скатерти или

персидские ковры, редкие изысканные, привезенные из южных колоний плоды — вот предметы, всецело вытеснившие более скромную утварь раннего голландского натюрморта.

Под воздействием изменившихся условий хозяйственной жизни страны в эпоху постепенной утраты Голландией ее первенствующего положения, во всех областях голландской культуры наблюдаются существенные перемены. Все виды голландской живописи постепенно перерождаются в новые, соответственно процессу быстрой аристократизации высших слоев голландской буржуазии. В эти последующие десятилетия Голландия дает еще много талантливых мастеров, безусловно владеющих художественными средствами, но во многих отношениях уступающих мастерам предшествующих поколений. Такие художники, как Бейерен, Кальф, ван дер Меер стоят на вершине развития голландского искусства, и как ни прекрасны картины следующих за ними мастеров, при всех высоких качествах ван Альстов и Хейзумов, черты виртуозности, технического блеска и законченности форм оставляют зрителя иногда неудовлетворенным, точно желающим от себя добавить еще что-то к этим мастерски законченным произведениям.

Одним из самых выдающихся мастеров голландского натюрморта был амстердамец Виллем Кальф (Willem Kalf, род. в 1621 или 1622 г. в Амстердаме, умер там же в 1693 г.). Он развился не столько под влиянием своего учителя Хендрика Пота, сколько под воздействием своих предшественников — Трека, Рейкхальса и, главным образом, Рембрандта. Сведения о жизни художника более чем скудны. Знаем мы только, что он был тонким ценителем искусства и весьма образованным человеком, что с 1651 г. он занимал должность капитана гильдии и дружил с Питером Кодде, и что с 1650-х гг. подпал под сильное влияние Рембрандта. Произведения раннего периода, скромные натюрморты с небольшим количеством предметов, исполненные еще в монохромной серо-коричневой гамме, как и редкие у него пейзажи в стиле ван Гойена, отсутствуют в Эрмитаже. Напротив того, зрелый период представлен не многими, но очень характерными произведениями.

Две редкие миниатюрные картинки, написанные чисто импровизационно, дают понятие об излюбленных мотивах — уголках двора и кухни, по характеру исполнения напоминающих подобные картинки Декана. Аналогичные примеры имеются в музее Роттердама. Яркие брызги золота рассыпаны на дне опрокинутого медного котелка на обеих картинках Эрмитажа: на одной из них, в „Уголке двора“ ведро с пучком редьки лежит у колодца, откуда крестьянин вытягивает воду (табл. 47); на другом — „Уголке кухни“ то же ведро с другими предметами положено у боченка подле старушки, стряпающей обед (табл. 46). Здесь уже ясно чувствуются художественные задачи Кальфа: яркий свет оживляет предметы на фоне темного пространства, согревая их теплом золотистых лучей. Это влияние Рембрандта, начинающее сильнее звучать с 1640-х гг., становится решающим в жизни Кальфа, так как только свет преобразует его плоды и кубки, вливает в них жизнь, а краски получают могущественную силу и яркость от скрытого источника огня.

Так выглядят плоды в дельфтской чаше „Десерт“ — эти полновесные обожженные жаром сгустки первичной материи. Какой магической силой начинают жить эти апельсины, сливы и персики, вещество которых насквозь пронизанное лучами, неожиданно ощущается в ткани очищенного лимона! Складки белой скатерти так ослепительно залиты светом, который бежит по ленте лимона и вспыхивает на положенном слева подле круглого кубка персике. Свет скользит по пестрому узору мягкого ковра и еле мерцает в причудливых извилинах роскошного кубка. Это лучший натюрморт Эрмитажа и одно из прекраснейших произведений мастера! (табл. 1).

Композиция его весьма характерна и повторяется Кальфом на других картинах: резко наклоненная чаша с плодами противопоставляется вертикали сосуда, тогда как сбоку предметы располагаются под прямым к нему углом. Широкий формат Хеды и де Хема заменяется расположением предметов в высоту, более типичным для позднего голландского натюрморта, все предметы сдвигаются ближе друг к другу, но количество их уменьшено по сравнению с картинами де Хема и Бейерена.

В запасах Эрмитажа хранится, считающаяся издавна копией, типичная композиция Кальфа „Десерт“ (инв. 3462), повторение картины находящейся в Амстердаме, с богатой утварью и плодами на темнооливковом фоне. Блеск золота и серебра, переливы рефлексов в причудливых изгибах рисунка на сосудах в соединении с красочностью плодов дают исключительно нарядное впечатление. Картина исполнена настолько мастерски, что только некоторая тяжеловесность кисти художника может заставить считать ее близкой по времени копией, дающей, однако, правильное представление об особенностях живописи этого замечательного мастера.

Эта блестящая и наиболее интересная линия развития голландского натюрморта заканчивается в Амстердаме в творчестве Ю р и а н а в а н С т р е к а (Jurian van Streck, род. в 1632 г., в Лейдене или Амстердаме, умер в 1678 г. в Амстердаме), о жизни которого у нас нет никаких сведений. В Эрмитаже хранится его картина, по оригинальности построения указывающая на новый подход художника к более углубленной передаче мира вещей.

В „Закуске“ введен новый живописный мотив палевой занавески, небрежно перекинутой через металлический прут, как бы приглашающей зрителя взглянуть на угол стола у колонны, где на коричневой плюшевой скатерти с золотой бахромой и жемчужной каймой пластно составлены несколько предметов: уютный дельфтский кувшин, бокал с красным вином, ветка сапельсином, часы с неизменно голубой ленточкой и тарелка с селедкой, орехами и пучком лука, зелень которого мягко свисает вниз. На белой салфетке у края мраморного стола удачно положен острием вперед нож, замыкающий вместе с зеленью лука всю композицию картины (табл. VI).

Если для Кальфа характерным фактором был яркий, а для Бейерена рассеянный свет, то у Стрека световая гамма сменяется, если можно так сказать, теневой. Стрек ставит свои столы в малоосвещенных комнатах, и прелесть вещей познает в градациях теней различной интенсивности, в сизой дымке, окутывающей их тонко проработанную поверхность.

Не уступает ему и произведение его сына Хендрика ван Стрека (1659—1713)—подписная картина „Негр у стола с плодами“ (табл. 48). Держа поднос в руках, молодой слуга оборачивается на угол стола, куда невольно приковывается и взгляд зрителя: лишь отблески света мерцают на чудесной голубой грани графина, на тарелках и чаше с плодами, на красных узорах восточного ковра и на косо поставленной скрипке. Вся пышность голландского натюрморта замирает в этой прекрасной картине и превращает зрительное любование в звуковое восприятие предметов. Предчувствуются уже „сумерки“ голландского искусства, оглядка назад в прекрасное прошлое большого искусства. Еще шаг, и раздадутся заключительные фразы скорбных *memento mori* Яна ван дер Хейдена — достойное завершение единственной в своем роде и полноценной линии развития.

На творчестве Стрека можно сказать заканчивается наиболее интересный период развития голландского натюрморта. Все, что мы находим в дальнейшем, является либо парафразой пройденного пути, либо виртуозным завершением отдельных видов, наиболее удовлетворявших вкусам голландского общества в период аристократизации ее буржуазии.

Как на одну из редких монументальных картин этого времени следует указать на „Новый рынок в Амстердаме“ 1666 г. — Бартоломеуса ван дер Хельста (Bartolommeus van der Helst, р. в 1613 г. в Гаарлеме, один из основателей Амстердамской гильдии художников, умер в 1670 г. в Амстердаме), являющийся параллелью к большим „лавкам“ Снейдерса, но отличающийся от них спокойными уравновешенными формами, темноватыми красками и простым построением композиции. В этой картине еще раз звучат старые традиции голландского натюрморта — безыскусственность в исполнении предметов, ясность и объемность форм и гармоничность в передаче целого. Подле огромной распяленной туши полная старуха катит тачку с большими кочанами светлой и темной капусты, с корзинами свеклы и картофеля. Фигура ее точно повторяет формы круглых увесистых предметов. Слева дети раздувают бычий пузырь, превращенный кистью художника в огромную жемчужину, отливаю-

шую голубоватым цветом. Действие происходит на фоне городской площади, исполненной в темных тонах (табл. 49). Оригинальность темы композиции невольно заставляет сопоставить ее с большими многофигурными портретами художника и отметить тот факт, что он счел возможным придать простой обыденной сцене столь величественный характер. Здесь снова чувствуются крепкие основы здорового мировоззрения голландской буржуазии, сумевшей выковать и в жизни, и в искусстве глубоко самобытное восприятие окружающего.

Переходя к дальнейшему развитию натюрморта в Голландии следует отметить, что типы „десерта“ и „завтрака“ начинают постепенно уступать место изображению букета цветов или груды плодов, а также охотничьей добычи, в искусной компоновке которых приобретают славу отдельные мастера.

Одним из них был Ян ван Хейзум (1682 — 1749, Амстердам), произведения которого являются до сих пор желанным украшением каждого музея. Две парные его картины, исполненные по заказу лорда Уольполя, с конца XVIII века входят в состав картинной галереи Эрмитажа. Ученик своего отца, натюрмортиста Юстуса, Ян Хейзум в искусстве писать цветы и фрукты значительно его превзошел. В свое время он был весьма знаменитым художником, носил название „феникса живописи“, работал при европейских дворах и получал баснословные деньги за свои произведения. В настоящее время картины его удовлетворяют нас значительно менее, чем натюрморты предшествующего поколения голландских мастеров. Внешняя декоративность и мелочная выписка деталей, сочетания ярких зеленых и светлооранжевых тонов, как и перегруженность композиции оставляют нас довольно равнодушными. Тем не менее мастерство Хейзума нельзя не признать исключительным. Поражают и эмалевые краски на светлом фоне пейзажа, и тонкая передача строения цветов, где не упущен ни один лепесток, ни одна росинка, где не забыт ни один волосок в строении листа. Мастер был безгранично влюблен в природу, относился свято к своему искусству и в момент работы не допускал к себе посетителей, которые могли бы отвлечь внимание от близкого ему дела. Учеников он не имел и считал



VI. Юриан ван Стрек. Закуска. Эрмитаж.

невозможным учить тому, чему научить могла бы только природа.

Из этих двух картин в „Цветах и фруктах“ 1723 г. гряда светлого и темного винограда, персиков, слив, орехов и гранатов — свалена на мраморном пьедестале у желтой глиняной вазы, украшенной античным рельефом. Куст махровых маков и гвоздик, роз и пышных желтых цветов подымается сзади, а упавшая ветка срезанного винограда переплетается со светлыми плодами. На фоне в глубине видна густая зелень сада (табл. 50). На второй картине — в „Цветах“ 1722 г. на фоне сада поставлен пышный букет — белые розы, синие тюльпаны, маки, анемоны, настурции и другие цветы. В глубине виден парк с пальмами и золоченой вазой, в котором чуть заметна маленькая фигурка молодой женщины, сидящей неподалеку от мраморной группы Аполлона и Дафны. Гнездо с яйцами и ветка настурций лежат на мраморном пьедестале, а справа тонко исполненная бледнорозовая роза с бутоном свешивается вниз.

Глядя на нее невольно вспоминаешь рассказ о том, как мастер не мог закончить одну из своих картин только потому, что необходимая для его букета золотисто-желтая роза не расцвела в течение лета и ему оставалось ждать ее до следующего года.

И все же следует отметить, что как ни прекрасно исполнены эти пышные нарядные картины, им хочется предпочесть произведения де Хема с их относительно меньшей декоративностью. К тому же и в них не устраняется отмеченный нами недочет де Хема: изображение пространства и, главным образом, воздушной среды явно не стоит еще на должной высоте.

И подбор цветов, и декорация фонов не оставляют сомнения в том, что эти картины предназначались для новой голландской знати, вкусы которой ориентировались главным образом на французское искусство. Внешняя декоративность, надуманность в распределении предметов, соединение сортов иногда и не расцветавших в одно и то же время и, наконец, манера исполнения гладкими аккуратно наложенными мазками — все эти особенности явились прямым доказательством утраты прежнего непосредственного ощущения растительного мира.

Из последователей Хейзума могла бы сравниться с ним только художница цветов Рахель Рейсх (Rachel Ruisch, 1664—1750), картины которой отличаются тонким исполнением и изысканным подбором красок.

Более поздние подражатели, долго сохраняя еще блестящую технику, постепенно впадают в рутину. Произведения их кажутся бездушными и сухими, все обаяние их исчезает, и эта богатая живописная отрасль голландского искусства начинает постепенно замирать к XIX веку.

XII

Остается сказать еще несколько слов о натюрморте в тесном смысле слова, о живописи битой дичи, развившейся в Голландии во второй половине XVII века. Выражение „натюрморт“ обозначало сперва только этот вид. Появилось оно в самом начале XIX века в журнальных статьях и приняло значение термина только в „Dictionnaire de l'Académie française“ в 1835 г., вытеснив более употребительное в XVIII веке голландское выражение „stilleven“.

Расцвет этой живописной отрасли, как и изображение так наз. „птичников“, получает объяснение в том же изменении характера быта голландского общества, в аристократизации его верхов. Желание запечатлеть свои охотничьи подвиги и свое „живое“ хозяйство вытекало из жизни знати, из сложившихся новых привычек, новых потребностей и развлечений. Главные мастера этой живописной отрасли Вэникс и Хондекутер неоднократно приглашались для украшения загородных вилл подобного рода картинами, то портретными изображениями редких животных и птиц, привезенных из колоний или выращенных на родине, то запечатлеванием охотничьей добычи, то, наконец, чисто декоративной передачей животных и птиц на фоне парка подобно тому, как это делали Депорт и Удри во Франции. Оба эти художника работали и для представителей высшей знати: Хондекутер — для штатгальтера Вильгельма III во дворце Лоо, Вэникс — для палатина Иогана Вильгельма во дворце Бенсберг близ Дюссельдорфа.

Живопись битой дичи появилась в Голландии несколькими десятилетиями позже, чем во Фландрии, но раз появившись, она продержалась, как новый жанр в течение нескольких десятилетий. Мотив повешенного вниз головой зайца или птицы стал одной из любимых тем. Художника привлекало изображение беспомощно вытянутого тела и опрокинутой назад головы, мягкой шерсти и распластанных крыльев на фоне богатого парка с колоннадами, фонтанами и статуями.

К более раннему времени относятся картины Матюса Блума (Mathäus Bloem, работал в Амстердаме в 1642—1659 гг.). На одной из них, в „Битая дичь“ 1653 г. — белый лебедь с раскинутыми крыльями и вниз висящей головой декоративно расположен на прилавке рядом с битыми утками. Пестрая индейка висит над ними, снизу собака обнюхивает добычу (табл. 51).

В „Охотничьих трофеях“ тот же лебедь лежит рядом с головой оленя, шкура которого спускается вниз. Охотничьи принадлежности лежат на ступеньке, на веревках висят индейки, тетерев и куропатки. Обе картины исполнены в резких контрастах света и тени, в противопоставлении белых и коричневых красок. Тяжесть мертвого тела передана естественно, изгиб шеи лебедя рядом с головой оленя дает композиции выразительные сильные линии.

К более поздним известнейшим представителям этого рода живописи относятся Хондекутер и Вэникс. Из них первый — Мельхиор де Хондекутер (Melchior de Hondecoeter, род. в Утрехте в 1636 г., в 1659—1663 гг. в Гааге, с 1663 до смерти в 1695 г. в Амстердаме), ученик своего отца — пейзажиста Гисберта и Яна Батиста Веникса, запечатлел в своих „птичниках“ это увлечение голландцев редкими породами домашней птицы и привезенными из колоний пеликанами, павлинами, фламинго и фазанами, украшавшими сады и парки. Ему принадлежит картина „Битый заяц с утками“ с удачно введенным мотивом собаки, бросающейся на кошку (табл. 52), и „Охотничьи трофеи“ 1682 г. с привязанной к дереву козой, с висящими бекасами, с оленем и павлином и, наконец, с маленькой лающей собачкой, придающей картине еще большую оживленность. Краски картин гармоничны, какая-то матовость смягчает

их тона, рисунок точен и выразителен и поражает знанием строения тела животных (табл. 53).

Кстати отметим и „птичники“ Хондекутера с пеликанами, павлинами, индийскими курами и другими привезенными из колоний птицами, исполненные в сочных красках и прекрасно моделировачные светом.

„Охотничьи трофеи“ и „Битый заяц“ Яна Вэникса (род. в 1640 г. в Амстердаме, с 1664—1668 г. в Утрехте, 1700—1712 г. в Дюссельдорфе, умер в 1719 г. в Амстердаме)—этого „феникса живописи“, по выражению Хоубракена—дают представление об этих популярных картинах, обычно украшающих картинные галереи Европы (табл. 54).

Среди представителей этого рода живописи особой известностью пользовался уже упомянутый нами Виллем ван Альст, картины которого с изображением битой птицы имеются в Музее Изобразительных Искусств имени Пушкина в Москве.

Нам остается отметить еще „Битую дичь“ Фердинанда Боля (род. в 1616 г. в Дордрехте, умер в 1680 г. в Амстердаме), исполненную с виртуозным знанием светотени и вместе с тем, несмотря на явное влияние Рембрандта, поражающую своим холодным тоном.

Наконец, „Мертвый лебедь“ монограммиста D. G. выделяется редкими приемами исполнения и оригинальным расположением добычи. Грудь птицы разработана очень живописно, до полной иллюзорности передана пушистость белых, отливающих перламутровым блеском, перьев. Эта своеобразная живописность и расположение на фоне светлоголубого неба предвосхищает картины XIX века, с которыми это произведение связано ближе, чем с нарядными картинами Хондекутера и ярко контрастными Блума.

XIII

Как ни хороши эти поздние картины, мы ценим в них больше декоративность и краски и несомненно не влагаем в них того содержания, которое вкладывали их современники. Нам ближе углубленное созерцание предметов, восприятие гармоничности форм, свой-

ственное более раннему периоду. Там за внешним покровом вещи сильней ощущался общий ритм жизни, больше передавалась непосредственная смена впечатлений окружающего. С момента прекращения прогрессивной роли голландской буржуазии, прекратилась прогрессивная роль ее искусства. Из всех отраслей натюрморта только цветы и битая дичь вызвали длительное подражание. Наиболее интересно претворились фламано-голландские традиции только во Франции, в произведениях Моннуайе, Депорта и Удри. В остальных странах развитие не дало существенно новых явлений. Напротив того, в дальнейшем связь с живой действительностью постепенно утрачивается и в эпоху романтизма XIX века мы встречаем только эпигонов этого искусства, занявшихся, вместо живых наблюдений природы, изучением естественной истории, превративших цветы в гербарии и вполне оправдавших присвоенное им название „художников естественной истории“ („*peintres d'histoire naturelle*“).

Против всей этой группы художников, во главе которой стоял Симон Сен-Жан (*Simon Saint-Jean*, 1808—1860) и прозвучали слова протеста Бодлера¹. За ним последовали Теофиль Готье и Бюрже (Торе), открыто выступившие с нападками на термин „натюрморт“. Слова их стали в настоящее время классическими: „Есть освященное выражение, которое нам очень претит, но которое мы должны употреблять, так как все его понимают: это „*nature morte*“, как будто природа не всегда живая?“²

Бюрже, не предлагая нового термина, пишет по этому поводу: „*Nature morte*“ абсурд. Разве цветы не живут? У них есть дыхание и здоровье: то они веселы и радостны, то печальны и вянут, они беспрестанно двигаются и поворачиваются к солнцу... Нет в природе натюрморта! Все живет и движется, все вдыхает и выдыхает, все ежеминутно изменяется. Все вбирает в себя и отдает нечто окружающему миру, постоянно изменяя его, как и себя

¹ *Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques. Paris, 1890, p. 60.*

² *Th. Gautier. Les Beaux Arts en Europe. Sec. série. Paris. 1856, p. 121.*

³ *W. Burger. Musées de la Hollande, t. II, p. 317.*

самого. Вино в этом хрустальном бокале испаряется на солнце и уходит в невидимое. Золотой ларчик теряется рядом с восточным ковром, на котором он стоит, дамасская сабля привлекает атомы сырости и покрывается ржавчиной, а впоследствии эти ножны ржавчины сточат и весь стальной клинок. Все меняется, ничто не остается без движения“.¹

В настоящее время говорить о непригодности термина „натюр-морт“ уже поздно. Он до того потерял буквальное значение и вошел в жизнь, что менять его на иное слово вряд ли было бы целесообразно. Слова Теофиля Готье и Бюрже дороги нам не протестом против термина, а призывом к новым источникам творчества. Ими подчеркивалось желание разорвать связь с безжизненной рутинной и закоренелыми традициями мещанского искусства. Важную роль в этом отношении сыграл в свое время импрессионизм, пришедший к запечатлеванию отдельных никогда не повторимых в жизни мгновений. В свете новых исканий стали возможны и трепещущие в волнах светового эфира плоды Монэ и Ренуара, и душистые розы Манэ, и обожженные солнцем подсолнечники Ван Гога, и, наконец, прочувствованные в своей монументальности, объемные плоды Сезанна.

В настоящие дни, когда искусство подошло к углубленной передаче реального, следует отдать должное этим художественным направлениям и от них перейти к искусству XVII века. В творчестве старых голландцев можно будет легче всего почерпнуть не только живописные приемы, но раскрыть творческий смысл и основания, в силу которых это искусство стало нужным не только для современников, но и для людей, пришедших на смену через несколько столетий.

КРАТКИЙ КАТАЛОГ
ГОЛЛАНДСКИХ НАТЮРМОРТОВ
ЭРМИТАЖА

Отсутствие в тексте упоминания о местонахождении картины
указывает на ее принадлежность Эрмитажу

АЛЬСТ. Виллем ван Альст. Willem van Aelst.
1625/26—16783.

1. Закуска. Х. 57 × 48,5. Табл. 44.

Инв. 1019. Голландской школы XVII в.

Картина была приобретена в конце XVIII века.
Из Гатчинского дворца в 1925 г.

АНГЕЛЬ. Филипп Ангель. Philips Angel.
1616—после 1683 г.

2. Кухня. Д. 25,5 × 41,5. Табл. 26.

Инв. 825. Кат. 1916 г. — № 979.

Поступила до 1859 г.

АСТ. Балтасар ван дер Аст. Balthasar van der Ast.
Ок. 1585 — после 1656 г.

— 3. Раковины. Х. 31 × 39.

Инв. 3033.

Из собрания П. П. Семенова (кат. № 14) в 1910 г.

- 4. *Плоды и раковины*. Д. 45 × 60.
Подп. В. v. d. Ast. 1630.
Инв. 3423.
Из собрания П. П. Семенова (кат. № 13) в 1910 г.
- 5. *Плоды, букет и попугай*. Д. 107 × 34. *Табл. 27*.
Подпись: В v d. Ast
Инв. 8472
Из Музейного Фонда в 1939 г.

БЕЙЕРЕН. Абрахам ван Бейерен. Abraham van Beeyeren.
1620/1621 — после 1674.

6. *Закуска*. Д. 43 × 55. *Табл. 38*.
Монограмма — АВ.
Инв. 980. Кат. 1916 г. № 1362.
Поступила до 1859 г.
- 7. *Рыбы в корзине*. Д. 97 × 75. *Табл. 36*.
Инв. 3549.
Приобретена от Тюляхтина в 1923 г.
- 8. *Рыбы на берегу*. Х. 101 × 82.
Инв. 2821.
Из собрания П. П. Семенова (кат. № 38^{bis}) в 1910 г.
- 9. *Морской улов*. Х. 168 × 109. *Табл. 37*.
Подп. — А. Beeyeren
Инв. 5201.
Из Музейного Фонда в 1920 г.

БЕНЕДЕТТИ? (Андрис Бенедетти — Andries Benedetti).

10. *Десерт*. Х. 50 × 63,5.
Инв. 8182, — Ян Давидс де Хем.
Из Антикварного магазина в 1936 г.

БЛУМ. Матеус Блум. Mathäus Bloem.
Раб. 1642—1659.

11. *Битая дичь*. Х. 171,5 × 136,5. *Табл. 57*.
Подп. М. Bloem fecit 1653.
Инв. 1108. Кат. 1916 г. — № 1335.
Поступила в 1770-х гг.
- 12. *Охотничьи трофеи*. Х. 219,5 × 188,5.
Инв. 1110. Кат. 1916 г. — № 1336.
Поступила в 1770-х гг.

БОЛЬ. Фердинанд Боль. Ferdinand Bol.
1616—1680.

13. Б и т а я д и ч ь. X. 93 × 83.

Подложная подпись: Rembrandt F. 1645.
Инв. 1445.

Из Гатчинского дворца в 1920 г.

БОС. Питер ван ден Бос. Pieter van den Bosch.
1613 — после 1663.

14. З а к у с к а. Д. 38 × 34.

Инв. 2872.

Из собрания П. П. Семенова (кат. № 63^{bis}) в 1910 г.

ВИТХОС. Маттиас Витхос. Mathias Withoos.
1627—1703.

15. Ц в е т ы, е ж и л я г у ш к а. Д. 78 × 65.

Подпись: M. Withoos f. 1660
Инв. 3006.

Из собрания П. П. Семенова (кат. № 599) в 1910 г.

ВЭНИКС. Ян Вэникс. Jan Weenix.
1640 — 1719.

16. О х о т н и ч ь и т р о ф е и. X. 209 × 166.

Инв. 1109. Кат. 1916 г. — № 1348.

Поступила в 1770-х гг.

— 17. Б и т ы й з а я ц. X. 111 × 94. Табл. 55.

Подпись — Weenix f. 1691.

Инв. 1030. Кат. 1916 г. — № 1347.

Поступила в 1770-х гг.

ГЕРАРДС. Яспер Герардс. Jasper Geerards.

Фламандский мастер, раб. в сер. XVII века.

18. З а в т р а к. Д. 74 × 58. Табл. 20.

Подп. — Jasper Gerards fecit.

Инв. 3431.

Из собрания П. П. Семенова (кат. № 169) в 1910 г.

ГИЛЛЕМАНС. Ян Паувель Гиллеманс. Jan Pauwel Gillemans.
1618—1675.

19. „Суета-сует“. X. 97 × 140.
Подп. — Gillemans pinxit. 1654.
Инв. 4629.

Поступила в 1929 г.

ГИСБРЕХТС. Францискус Гисбрехтс. Franciscus Gysbrechts.

Раб. во 2-й пол. XVII века (член гильдии в Лейдене
в 1674 г.).

20. Завтрак. X. 56 × 44. Табл. 21.
Подпись: F. G.
Инв. 7742.

Из Академии Художеств в 1931 г.

КАЛЬФ. Виллем Кальф. Willem Kalf.

1621/1622—1693.

21. Десерт. X. 104 × 88. Табл. 1.
Подп. — W. Kalf.
Инв. 2822.

Из собрания П. П. Семенова (кат. № 244) в 1910 г.

- 22. Уголок кухни. X. 17 × 13,5. Табл. 46.
Инв. 946. Кат. 1916 г. — № 1370.
Парная к следующей.

Из собрания Кроза в 1772 г.

- 23. Уголок двора. X. 17 × 13,5. Табл. 47.
На пороге двери подпись: Kalf.
Инв. 945. Кат. 1916 г. — № 1371.
Парная к предыдущей.

Из собрания Кроза в 1772 г.

- (копия) 24. Десерт. X. 85 × 64.
Инв. 3462.

Из собрания В. П. Зурова в 1915 г.

КЛАС. Питер Клас. Pieter Claesz.

1597/1598—1661.

25. Трубки и жаровня на столе. Д. 49 × 63,5. Табл. 16.
Монограмма: P. C. 1636.
Инв. 5619.

Из собрания В. Н. Аргутинского-Долгорукого в 1920 г.

- 26. Завтрак с крабом. Д. 50,5 × 71,5. Табл. 17.
Монограмма: Р. С. 1644.
Инв. 5621.
Из Музейного Фонда в 1920 г.
- 27. Завтрак с ветчиной. Д. 39,5 × 60,5. Табл. II.
Монограмма: Р. С. 1647.
Инв. 1046. Кат. 1916 г. № 1836.
Приобретена от В. П. Костромитинова в 1895 г.
- 28. Завтрак с рыбой. Х. 80,5 × 67.
Монограмма: Р. С. 1653.
Инв. 3493.
Из собрания В. П. Зурова в 1915 г.
- 29. Завтрак с опрокинутым кувшином. Д. 106 × 86,5.
Табл. 18. Инв. 5617.
Из собрания Репнила в 1923 г.

МИНЬОН. Абрахам Миньон. Abraham Mignon.
1640—1679.

- 30. Цветы в вазе. Х. 87 × 68. Табл. 33.
Подпись: А. Mignon f.
Инв. 1050. Кат. 1916 г. — № 1359.
Парная к следующей.
Поступила в 1790-х гг.
- 31. Плоды. Х. 89 × 70. Табл. 32.
Инв. 1052. Кат. 1916 г. — № 1358.
Парная к предыдущей.
Поступила в 1790-х гг.

ПАУДИСС. Христоф Паудисс. Christoph Paudiss.
1618—1666/1667. Немецкий художник.

- 32. Неодушевленные предметы. Х. 62 × 46,5. Табл. 43.
Подпись: Cristofel Paudiss. 1660.
Инв. 1035. Кат. 1916 г. — № 1356.
Поступила в 1790-х гг.

ПЮТТЕР. Питер де Пюттер. Pieter de Putter.
Род. в нач. XVII века — 1659.

- 33. Рыбы и кувшин на столе. Д. 42 × 63. Табл. 35.
Инв. 2779.
Из собрания П. П. Семенова (кат. № 437) в 1910 г.

- 34. Хижи́на рыба́ка. Д. 54×76 .
Подп.: Pieter de Puter
Инв. 6056.
Из собрания О. Э. Бразз в 1925 г.
- РЕЙКХАЛЬС.** Франсуа Рейкхальс. François Rijkhals.
Род. в нач. XVII века — 1647.
35. Ку́хня. Д. $45,5 \times 40$.
Монограмма: RH 1638
Инв. 2488.
Картина была приобретена до 1859 г.
Из Гатчинского дворца в 1926 г.
- 36. Пло́ды и ома́ры на столе. Д. 70×118 . Табл. III.
Монограмма: FR 1640
Инв. 3775.
Из собрания П. П. Семенова (кат. № 190 F. Hals) в 1910 г.
- РИНГ.** Питер де Ринг. Pieter de Ring.
1615—1660.
37. Ома́ры и фрукты на столе. Д. 74×106 . Табл. 31.
Инв. 3465 — Ян Давидс де Хем.
Из собрания В. П. Зурова в 1915 г.
- СКРИК.** Отто Марсеус ван ден Скрик. Otto Marseus van den Schrieck.
1619/1620—1678.
38. Цвeты, бабочка и змеи. X. 72×62 .
Инв. 3438.
Из собрания П. П. Семенова (кат. 483) в 1910 г.
- СТРЕК.** Юриан ван Стрек. Jurian van Stræck.
1632—1678.
39. Закуска. X. $54,5 \times 41,5$. Табл. VI.
Инв. 1034. Кат. 1916 г. № 1357.
Поступила в 1770-х гг.
- СТРЕК.** Хендрик ван Стрек. Hendrik van Stræck.
1659—1713.
40. Негр у стола с плодами. X. 119×95 . Табл. 48.
Подпись: H de S" v — ff 1656
Инв. 1044 — Юриан ван Стрек.
Картина поступила в Эрмитаж до 1859 г.
Из Гатчинского дворца в 1920 г.

- ТРЕК. Ян Янс Трек. Jan Jansz Treck.
1606—1653.
41. Закуска. Д. 62 × 49. Табл. V.
Инв. 5602. Голландской школы XVII века.
Из Академии Художеств в 1931 г.
- ХЕДА. Виллем Клас Хеда. Willem Claesz Heda.
1594—1680/1682.
42. Завтрак с омаром. Х. 116 × 118. Табл. 19.
Подпись: Heda
Инв. 5606.
Из Музейного Фонда в 1920 г.
- 43. Завтрак с паштетом. Д. 53 × 76.
Дата: 1652 Инв. 3033.
Из собрания П. П. Семенова (кат. № 194) в 1910 г.
- ХЕЛЬСТ. Бартоломеус ван дер Хельст. Bartolommeus van der Helst.
1613—1670.
44. Новый рынок в Амстердаме. Х. 201 × 220. Табл. 49.
Подпись: B van der Helst 1666 f.
Инв. 867. Кат. 1916 г. — № 776.
Из собрания Гоцковского в 1763 г.
- ХЕМ. Ян Давидс де Хем. Jan Davidsz de Heem.
1606—1683/1684.
45. Цветы в вазе. Х. 87,5 × 67,5. Табл. 29.
Подпись: J. D. De Heem f.
Находилась в собрании кн. Голицына.
Инв. 1113. Кат. 1916 г. — № 1355.
Поступила до 1859 г.
- 46. Плоды и цветы. Х. 95 × 124,5. Табл. 30.
Подпись: J. D. De Heem f. A^o 1655. На вазе с розами
надпись: Renix.
Инв. 1107. Кат. 1916 г. — № 1353.
Поступила в 1770-х гг.
- (его круга)
47. Плоды. Д. 40 × 32.
Инв. 2859.
Из собрания П. П. Семенова (кат. 194^{bis}) в 1910 г.
- —

48. Д е с е р т. X. 66,5 × 52,5. Табл. 45.
Инв. 1036. Кат. № 1375.

Картина считалась прежде произведением Н. Верендаля
или А. Миньона.

Поступила в 1770-х гг.

ХЕМ. Корнелис де Хем. Cornelis de Heem.
1631—1695.

49. Д е с е р т. Д. 25,5 × 37,5. Табл. IV.
Инв. 3727 — Ян Давидс де Хем.

Из Академии Художеств в 1922 г.

ХЕЙЗУМ. Ян ван Хейзум. Jan van Huysum
1682—1749.

50. Ц в е т ы в в а з е. X. 79 × 60.
Подпись: Jan van Huysum fecit 1722.
Инв. 1051. Кат. № 1379.
Парная к следующей.

Гравирована в сборнике Уольполя Р. Ирлом (Richard
Earlom) черной манерой в 1778 г.

Из собрания лорда Уольполя в 1779 г.

- 51. Ц в е т ы и ф р у к т ы. Д. 81 × 65,5. Табл. 50.

Подпись: Jan van Huysum fecit 1723
Инв. 1049. Кат. № 1378.
Парная к предыдущей.

Гравирована в сборнике Уольполя Р. Ирлом (Richard
Earlom) черной манерой в 1781 г.

Из собрания лорда Уольполя в 1779 г.

ХОНДЕКУТЕР. Мельхиор де Хондекутер. Melchior de Hondecoeter.
1636—1695.

52. Б и т ы й з а я ц с у т к а м и. X. 104,5 × 86. Табл. 52.
Инв. 1029. Кат. 1916 г. № 1338.

Поступила между 1773 и 1783 гг. Ян ван дер Мер.

- 53. О х о т н и ч ь и т р о ф е и. X. 167 × 149,5. Табл. 53.

Подпись: M. Hondecoeter A° 1682.
Инв. 1111. Кат. 1916 г. — № 1342.

Поступила в 1790-х гг.

НЕИЗВЕСТНЫЕ ХУДОЖНИКИ. Голландской школы XVII века.
Неизвестный художник начала XVII века.

54. Рыбная лавка. Д. 103×169 . Табл. 34.
Инв. 7193.

Из „антикварного магазина“ в 1933 г.

Неизвестный художник 1-й половины XVII века.

55. Хлев. Д. $47,5 \times 37$. Табл. 25.
Инв. 6027.

Из собрания О. Э. Браза в 1925 г.

Неизвестный художник 1-й половины XVII века.

56. Книги. Табл. 22.

Инв. 6317. — Питер Стенвейк.

Из Музея Изобразительных Искусств им. Пушкина в Москве
в 1930 г.

Неизвестный художник 2-й половины XVII века.

57. Битый лебедь. Х. $147,5 \times 185$.
Монограмма: D. C. Инв. 3663.

Из Академии Художеств (кат. № 550) в 1922 г.

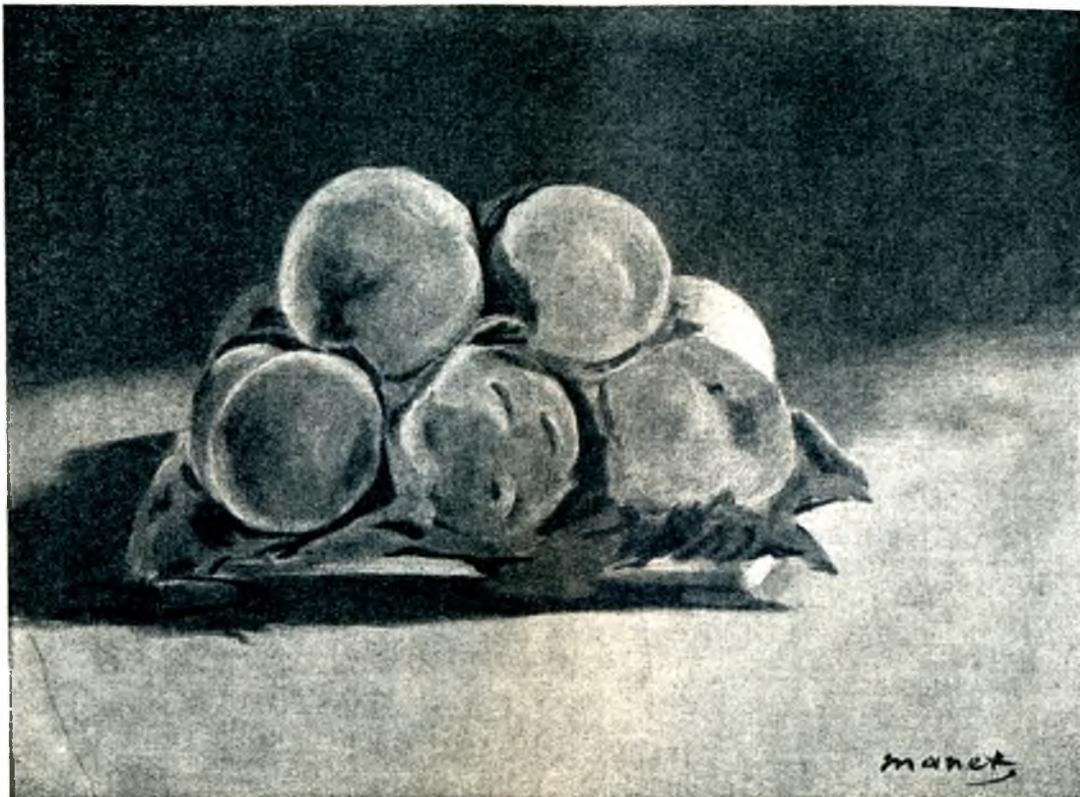
БИБЛИОГРАФИЯ

- Dr. W. Bode. Meisterwerke der holländischen und flämischen Malerschulen. Leipzig, 1921.
- Dr. A. Bredius. Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. München.
- Dr. A. Bredius. Die Meisterwerke der Königlichen Gemälde-Galerie im Haag. München.
- Dr. W. Bode. Die Grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Schwerin. 1891.
- Dr. C. Hofstede de Groot. Sammlung Schubart. München
- Dr. W. Martin. De Hollandsche schilderkunst in den XVII eeuw.
- A. E. Bye. Pots and Pans. Princeton. London, 1921.
- Ralph Warner. Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of the XVIIth and XVIIIth centuries. London, 1928. La nature morte hollandaise. Introduction de E. Zarnovska. Bruxelles, 1929.
- Dr. W. Martin. Über den Geschmack des holländischen Publicums im XVII Jahrh. „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, 1908, H. 2.
- R. A. Peltzer. Die Darstellung von Dinanderies auf niederländischen Bildern „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, 1911, IV.
- Б. Виппер. Проблема и развитие натюрморта. Изд-во „Молодые силы“, Казань. 1922.
- А. А. Трубников. Художники зверей и мертвой природы. „Аполлон“ 1911, № 9.
- Я. Тугендхольд. Проблема мертвой природы. „Аполлон“, 1912, № 3—4.
- М. И. Щербачева. Голландский натюрморт. Комитет популяризации художественных изданий. Ленинград, 1926. Текст этой брошюры в переработанном виде использован в настоящей книжке.
- Э. Мишель. Амстердам и Голландия. „Вестник изящных искусств“, 1890, т. VIII.
- Richardson Wright. The story of gardening. London, 1934.
- Arthur Mangin. Les jardins. Histoire et description. Tours, 1867.
- Wasmuth's Lexikon der Baukunst. Tönflan Band, s. 227, 234. Berlin. 1930.

- Romanow, N. I. Dutch still—life paintings in the Moscow Museum of Fine Arts. Art. in America, october 1932.
- В книге д-ра В. Маргина указаны еще следующие сочинения по натюрморту:
- Dr. A. P. A. Vorenkamp: Bijdrage tot de Geschiedenis van het Hollandsch Stilleven. Leidsche dissertatie. 1933.
- Dr. G. Knuttel. Wzn het Nederl. Stilleven. „Moderdeelingen v. d. Dienst v. Kunsten sind Wetenschappen te's Gravenhage“. 1926, II.
- Dr. W. Martin. Tentoonstelling von stillebens de Rotterdam. „Bulletin Ned. Oud. heidk. Bond“, 1909, 145.
- H. Wichmann. Meister des Stillebens. Leipzig, E. A. Seeman.
- Catalogus der stilleven tentoonstelling in den Kunsthandel Goudstikker. Amsterdam, 1933.
-



1. П. Сезанн. Натюрморт. Эрмитаж.



2. Э. Манэ. Персики.



3. Э. Манэ. Цветы.



4. В. Ван-Гог. Стул.



5. В. Ван-Гог. Башмаки.



б В. Т р ю б н е р. Ц в е т ы .



7. М. Слегот. Цветы.



8. Л. Коринт. Цветы.



9. Л. Коринт. Битая дичь.



10. А. Матисс. Натюрморт.



11. Ж. - Б. - С. Шардэн. Натюрморт.



12. Петрус Кростус. Эпизод из жизни св. Элигия. *Лувр.*



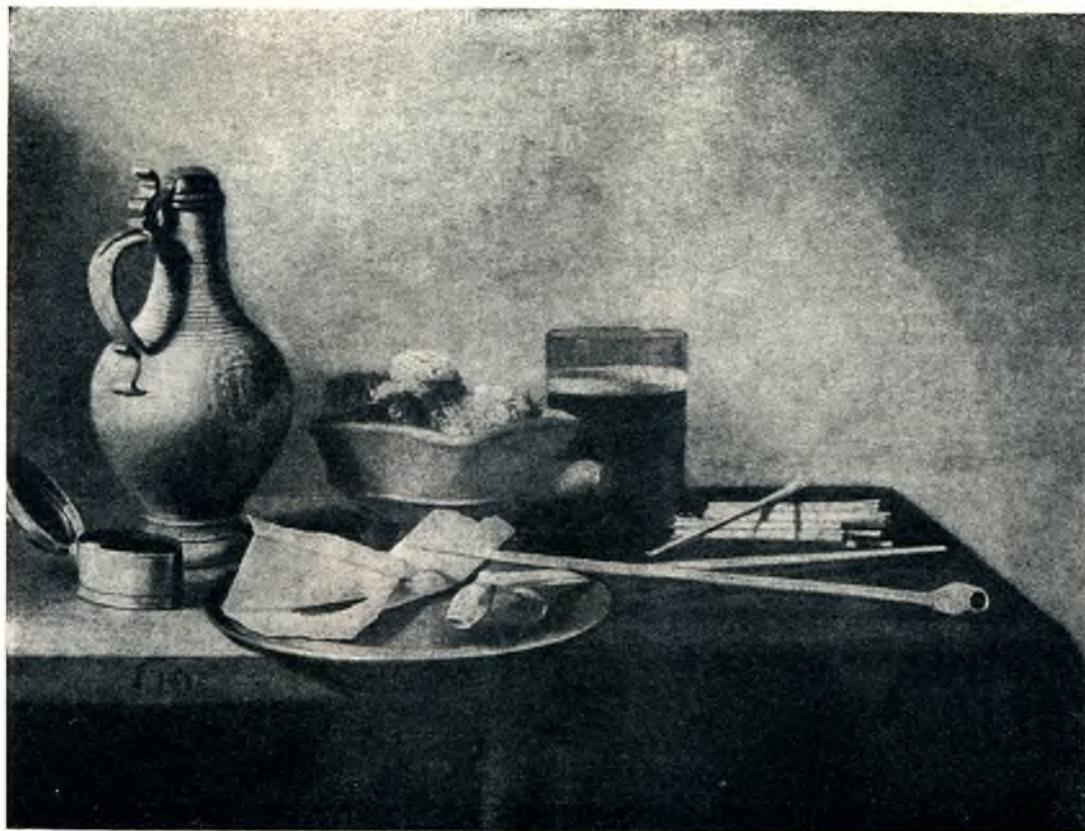
13. Маринус Роймерсвале. Монахи. Эрмитаж.



14. Франс Снейдерс. Фруктовая лавка. Эрмитаж.



15. Якоб Адрианс Дюк. Веселое общество. Деталь. Эрмитаж.



16. Питер Клас. Трубки на столе. Эрмитаж



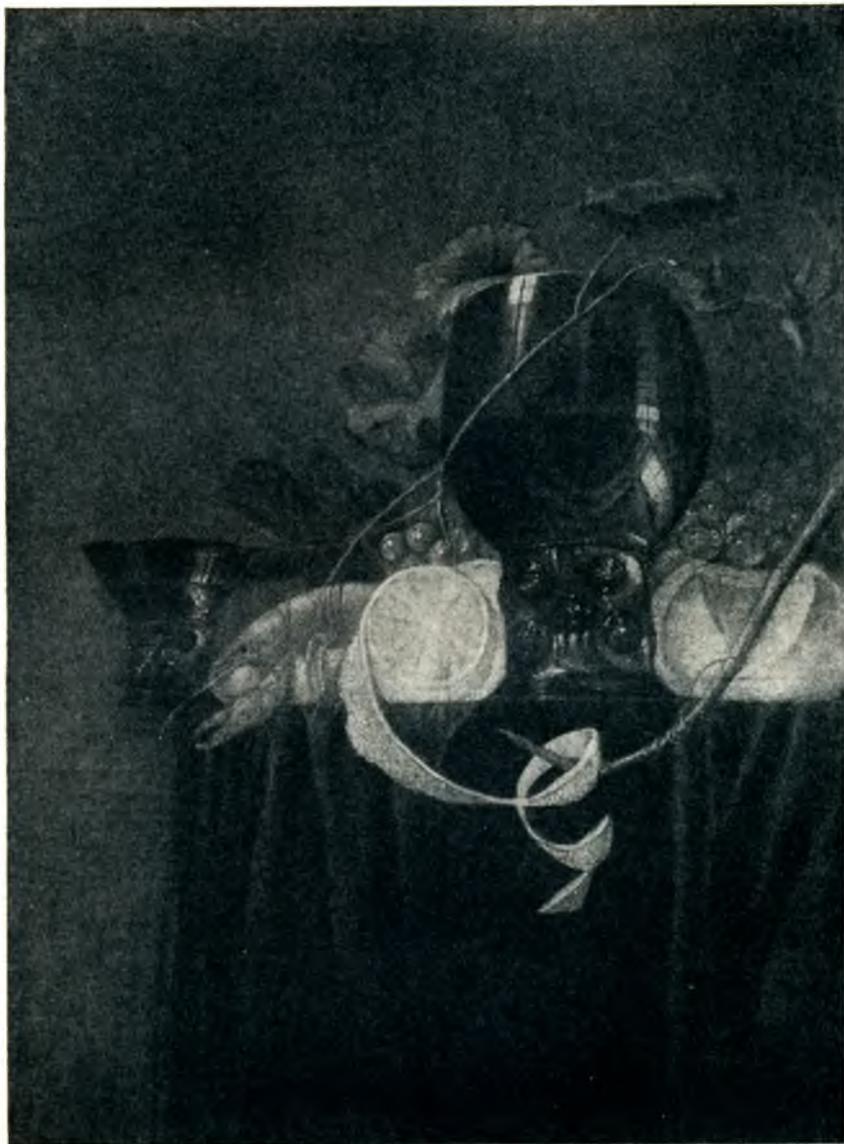
17. П и т е р К л а с. З а в т р а к с к р а б о м. Э р м и т а ж.



18. П и т е р К л а с. Завтрак с опрокинутым кувшином. Эрмитаж.



19. Виллем Клас Хеда. Завтрак с омаром. Эрмитаж.



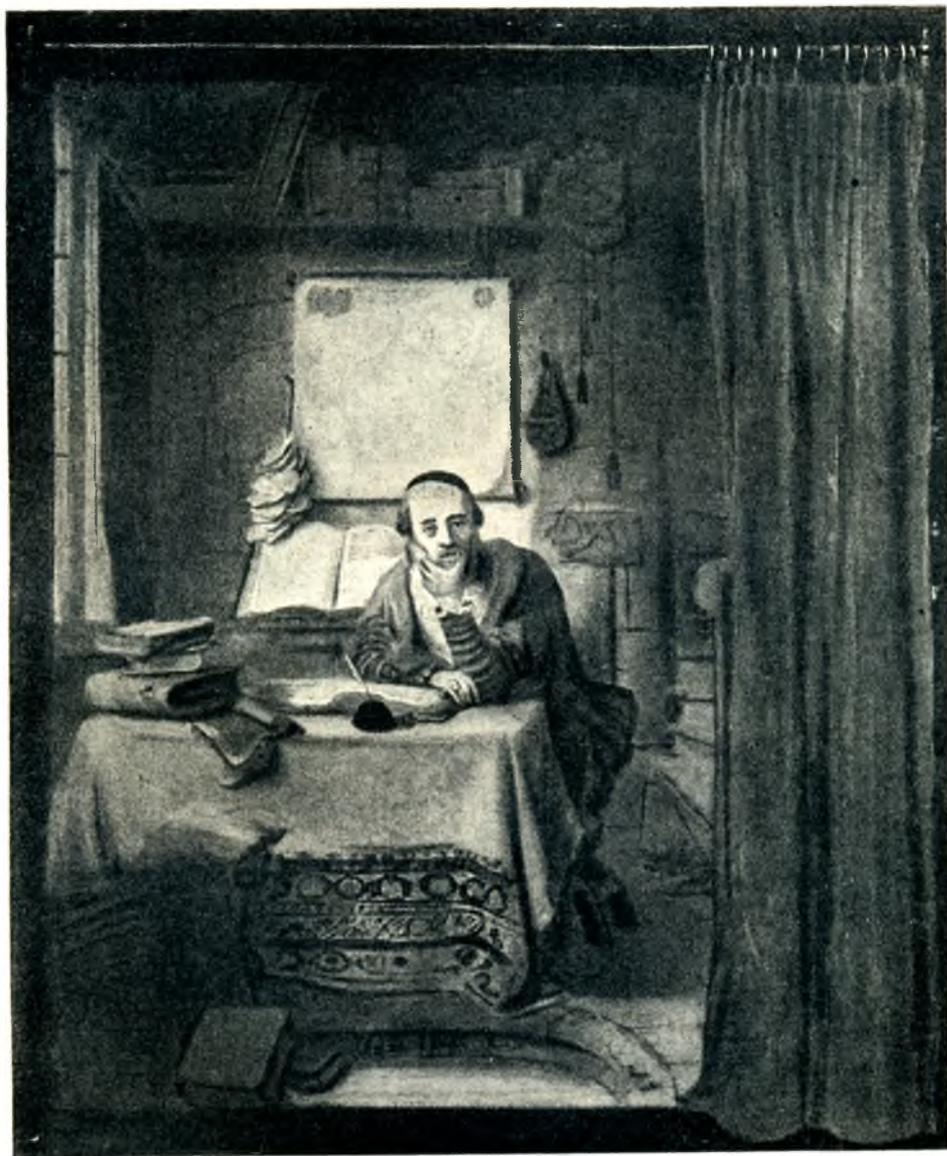
20. Яспер Герардс. Завтрак. Эрмитаж.



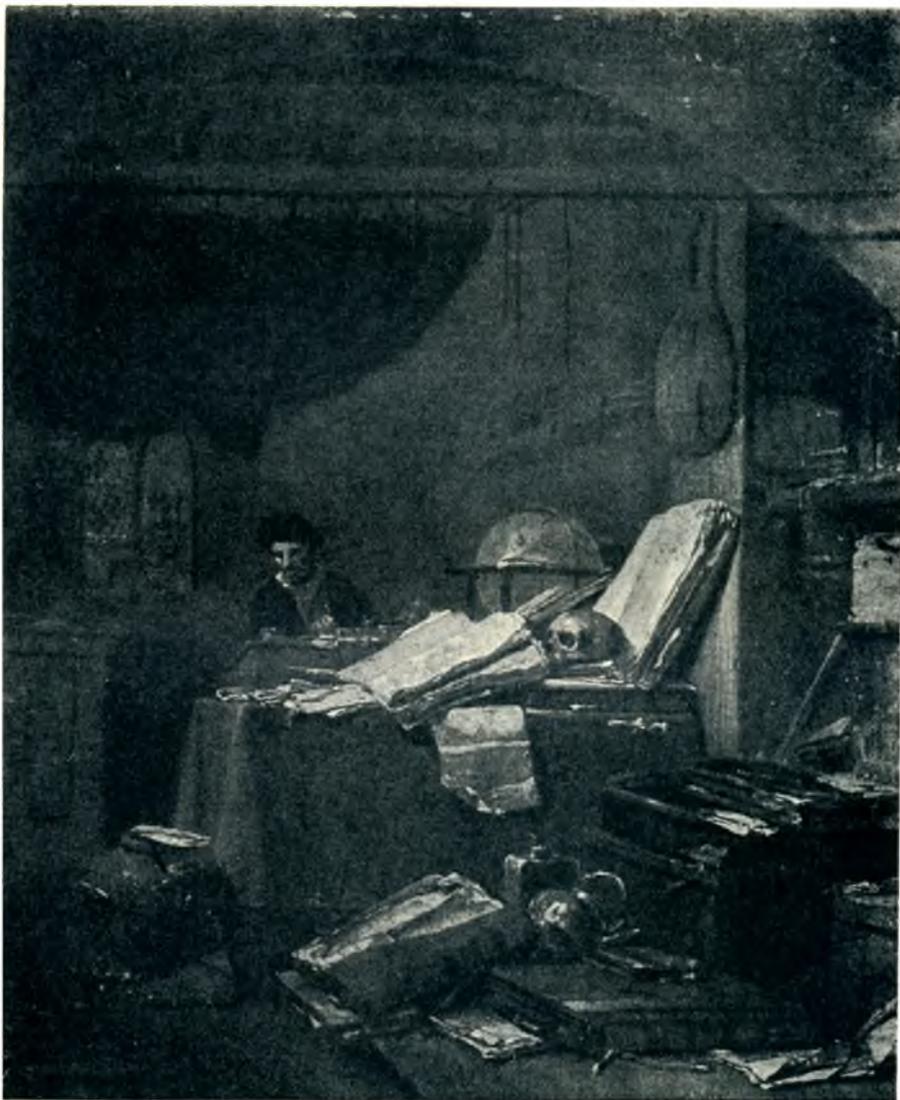
21. Францискус Гисбрехтс. Завтрак. Эрмитаж.



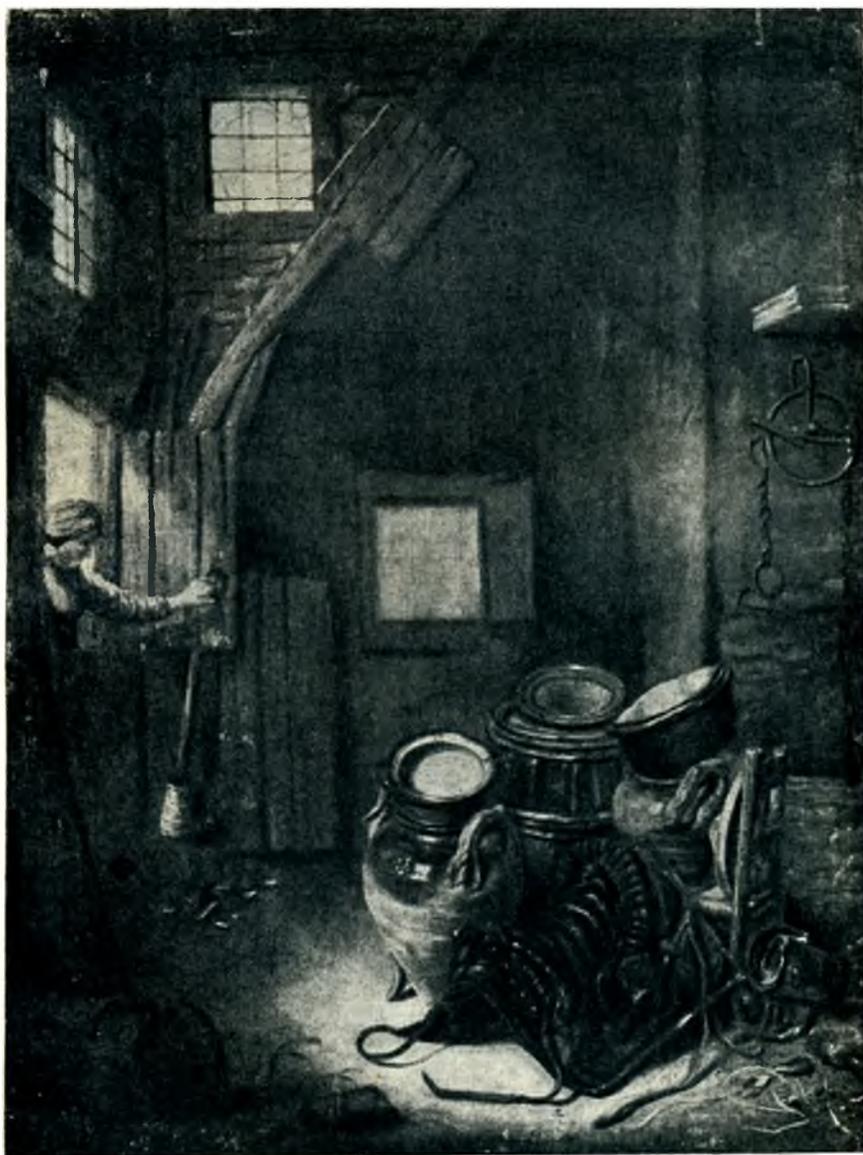
22. Неизвестный художник. Книги. Эрмитаж.



23. Гербрандт ван ден Экхоут. Ученый. *Эрмитаж.*



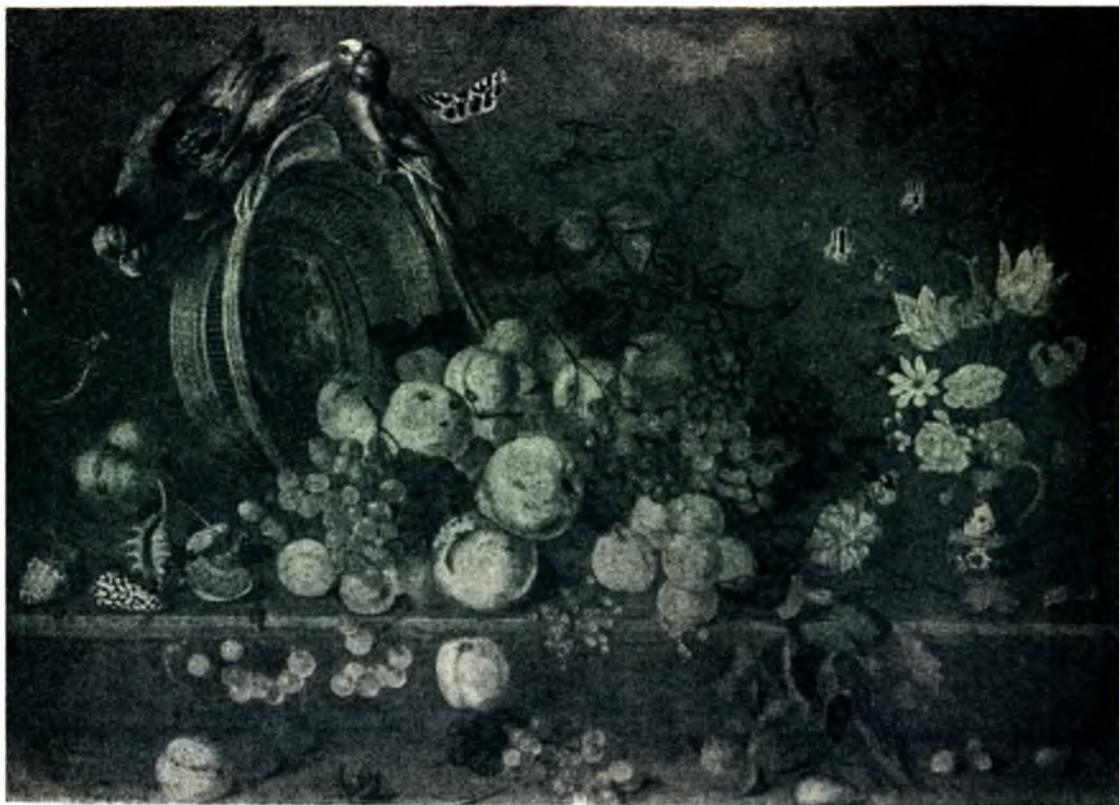
24. Томас Вейк Ученый. Эрмитаж.



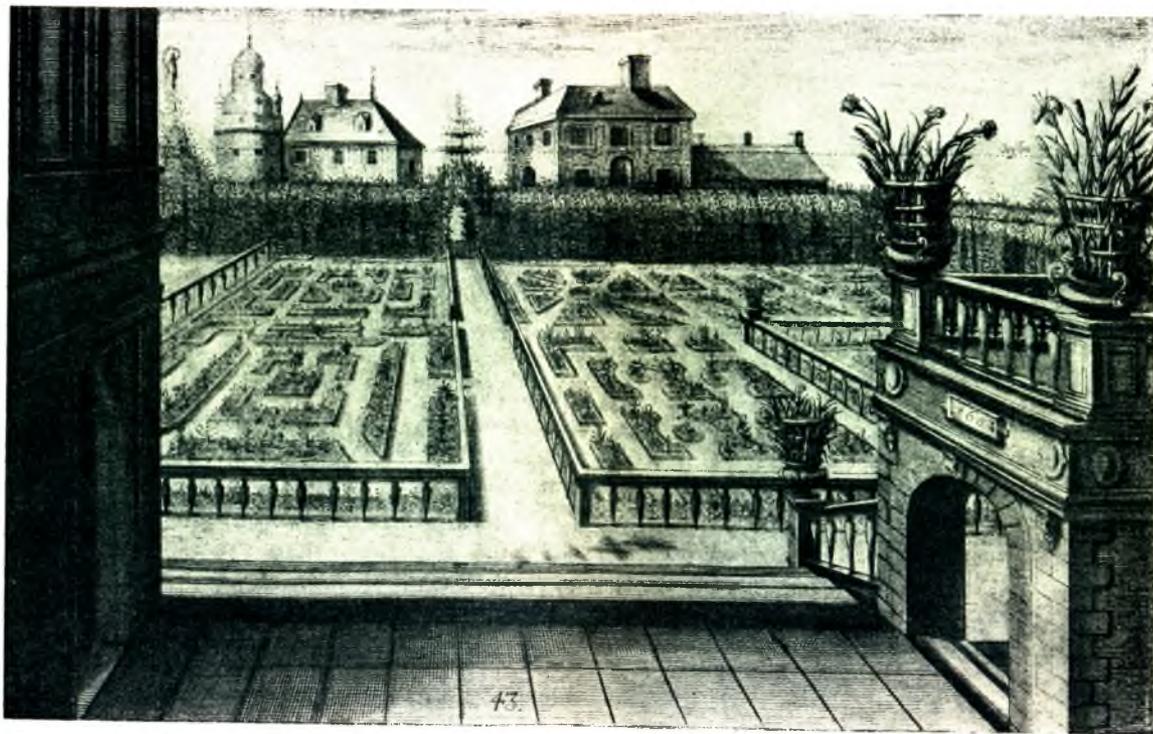
25. Неизвестный художник. Хлев. Эрмитаж.



26. Филипп Анжеаль. Кухня. Эрмитаж.



27. Балтасар ван дер Аст. Плоды, букет и попугай. Эрмитаж.



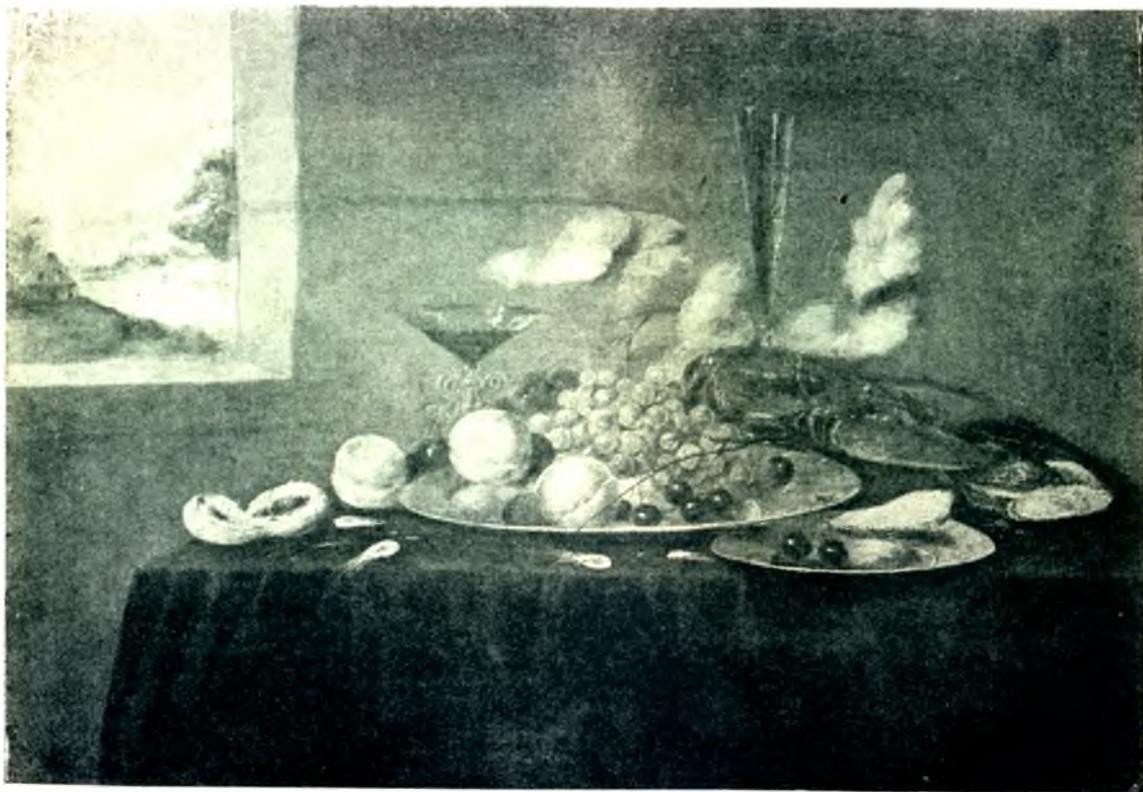
28. Ян Вредеман де Врис. Голландский сад.



29. Ян Давидс де Хем. Цветы в вазе. Эрмитаж.



30. Ян Давидс де Хем. Плоды. Эрмитаж.



31. Питер де Ринг. Омар и фрукты на столе. Эрмитаж.



32. Абрахам Миньон. Фрукты. Эрмитаж



33. Абрахам Миньон. Цветы. Эрмитаж.



34. Неизвестный художник. Лавка. Эрмитаж.



35. Питер де Пюттер. Рыбы. Эрмитаж.



36. Абрахам ван Бейерен. Рыбы в корзине. Эрмитаж.



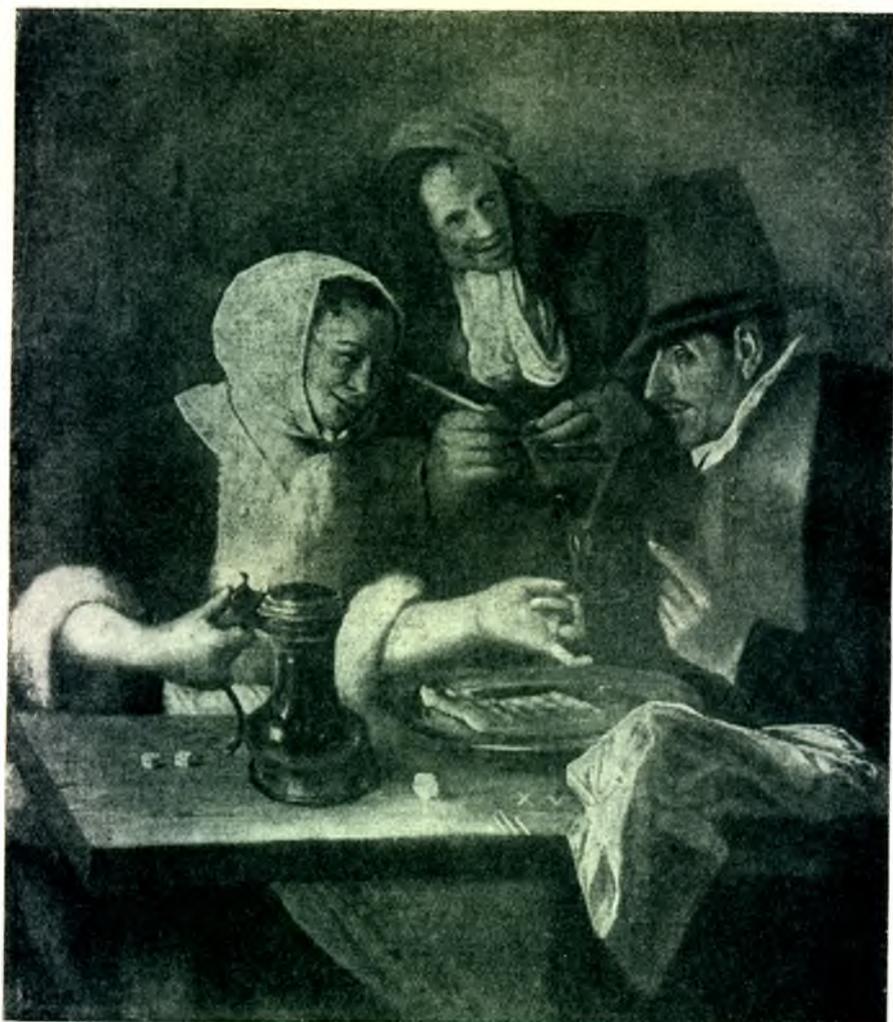
37. Абрахам ван Бейерен. Морской улов. Эрмитаж.



38. Абрахам ван Бейерен. Закуска. Эрмитаж.



39. Габриэль Метсю. Завтрак. Деталь. Эрмитаж.



40. Ян Стен. Угощение. Эрмитаж.



41. Герард Терборх. Деревенский почтарь. Деталь. Эрмитаж.



42. Рембрандт. Флора. Деталь. Эрмитаж



43. Христоф Паудисс. Неодушевленные предметы. Эрмитаж.



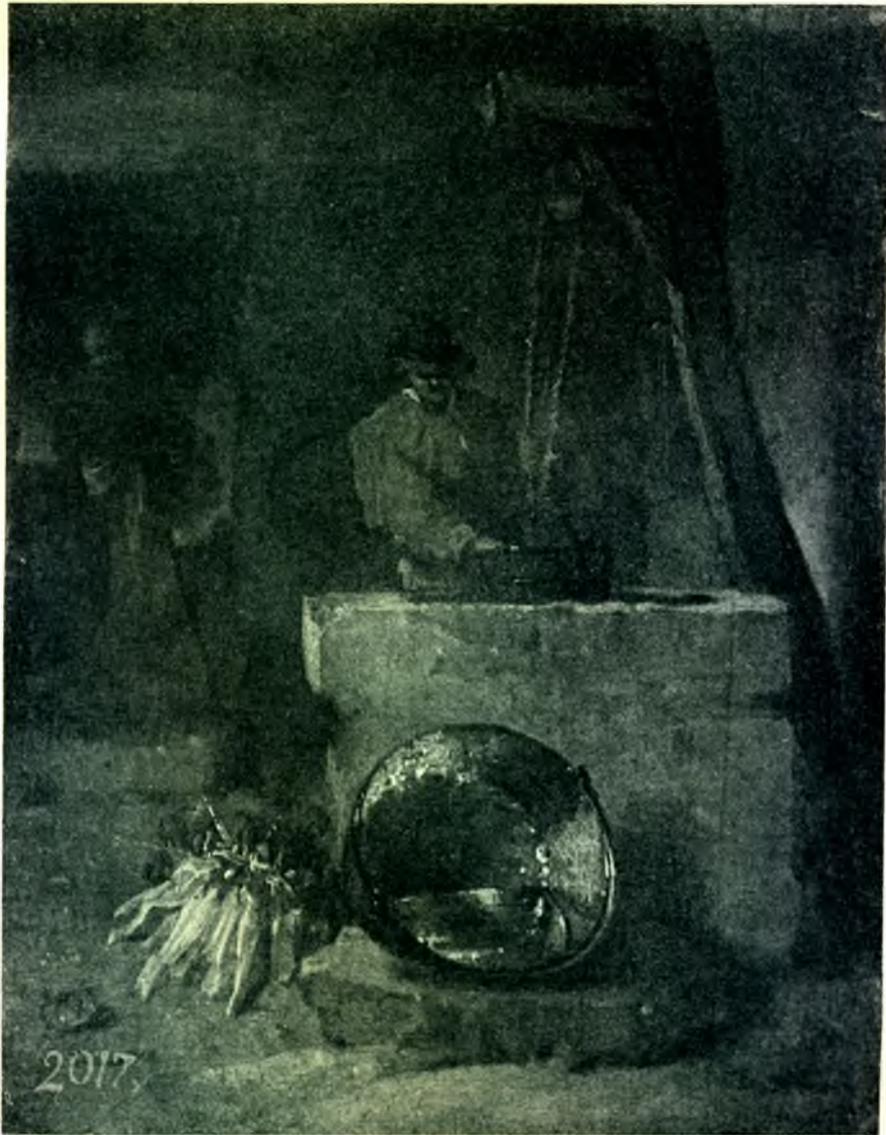
44. Виллем ван Аьст. Закуска. Эрмитаж.



45. Круг Я. Д. де Хема. Десерт. Эрмитаж.



46. Виллем Кальф. Уголок кухни. Эрмитаж.



47. Виллем Кальф. Уголок двора. Эрмитаж.



48. Хендрик ван Стрек. Негр у стола с плодами. Эрмитаж.



49 Бартоломеус ван дер Хельст. Новый рынок в Амстердаме.
Эрмитаж.



50. Ян ван Хейзум. Цветы и фрукты. Эрмитаж.



51. Матеус Блум. Битая дичь. Эрмитаж.



52. Мельхиор де Хондекутер. Битый заяц с утками. Эрмитаж.



53. Мельхиор де Хондекутер. Охотничьи трофеи. Эрмитаж.



54. Ян Вэникс. Битый заяц. Эрмитаж.