УДК 7.034; 7.045
ББК 85.103(3)

Подшивалова Полина Игоревна
Аспирант, кафедра западноевропейского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17
ORCID ID: 0000–0002–6304–9392
ResearcherID: AAA-6967–2022
Scopus Author ID: 57339683100
podshivalovap@mail.ru

Ключевые слова: XVII век, голландская жанровая живопись, голландская репродукционная скульптура, художественное коллекционирование, мастерская Ларсонов, Ян Стен, Питер де Хох, Хендрик ван дер Бурх, Габриэль Метсю

Подшивалова Полина Игоревна

Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-244-267

Для цит.: *Подшивалова П.И.* Репродукционная скульптура в жанровой живописи Голландии второй половины XVII века // Художественная культура. 2022. № 1. С. 244–267.
https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-244-267.

For cit.: Podshivalova P.I. Reproduction Sculpture in Dutch Genre Painting of the Second Half of the 17th Century. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 244–267.
https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-244-267. (In Russian)

Podshivalova Polina I.
PhD Student (in Art History), Department of Western European Art, Faculty of Art Theory and History, Repin Saint Petersburg State Academy of Fine Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034, Saint Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000–0002–6304–9392
ResearcherID: AAA-6967–2022
Scopus Author ID: 57339683100
podshivalovap@mail.ru

Keywords: the 17th century, Dutch genre painting, Dutch reproduction sculpture, Dutch art collecting, Larson's workshop, Jan Steen, Pieter de Hooch, Hendrik van der Burch, Gabriel Metsu

Podshivalova Polina I.

Reproduction Sculpture in Dutch Genre Painting of the Second Half of the 17th Century

Аннотация. Статья посвящена особенностям репродукционной скульптуры мастерской семьи Ларсонов и стратегиям ее воспроизведения в голландской жанровой живописи конца Золотого века. Из рассмотрения культурной ситуации, сложившейся в Голландии в XVII века, следует, что скульптура не играла существенной роли в голландских интерьерах и преимущественно состояла из так называемых beeldekens, или статуэток, которые были вырезаны из недорогих материалов или вылеплены из гипса, свинца и даже воска. Основными и самыми крупными предприятиями в этой отрасли скульптурного производства были гаагская и лондонская мастерские Джорджа и Йохана Ларсонов, которые благодаря разнообразному тематическому репертуару и международным связям получили широкое признание в Голландии и за ее пределами. Другой вывод следует из анализа избранных произведений Х. ван дер Бурха, Я. Стена и Г. Метсю, которые предлагают различную символическую интерпретацию скульптур путто, отлитых из гипса по оригиналам Ф. Дюкенуа. Если в композиционной структуре полотен репродукционный материал Ларсонов выполняет функцию эстетизации фона, то внутри движения сюжета, в зависимости от предметного наполнения, генерирует мотивы любовного томления или безответного влечения. Таким образом, исследование восполняет существенные лакуны в изучении голландской репродукционной скульптуры и особенностей ее интерпретации в жанровой живописи второй половины XVII столетия.

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the reproduction sculpture of the Johan Larson family workshop and the strategies of its reproduction in the Dutch genre painting of the end of the Golden Age. The analysis of the cultural situation in the 17th century Holland indicates that sculpture did not play a significant role in Dutch interiors and was mainly presented by so-called ‘beeldekens’ or figurines that were carved from inexpensive materials or sculpted from plaster, lead, or even wax. The main and largest enterprises in this branch of sculptural production were George and Johan Larson’s workshops in The Hague and London, which, due to a diverse thematic repertoire and international contacts, gained wide recognition both in Holland and beyond. Another conclusion follows from the analysis of the works by H. van der Burch, J. Steen, and G. Metsu, who suggest a different symbolic interpretation of the putto sculptures cast from plaster based on the originals of F. Duquesnoy. If in the compositional structure Larson’s reproductive material performs the function of the aestheticization of the background, then as the plot moves, depending on the content, it generates motives of romantic longing or unrequited attraction. Thus, the present article bridges significant gaps in the study of the Dutch reproductive sculpture of the Golden Age and the peculiarities of its interpretation in genre painting of the second half of the 17th century.

Голландия смотрела на него
как в зеркало. И зеркало сумело
правдиво — и на многие века
— запечатлеть Голландию...
И. Бродский. Рембрандт. Офорты (1971)[1]

Введение

В 1876 году на страницах французского журнала Revue des Deux-Mondes была впервые опубликована искусствоведческая работа Э. Фромантена Les maitres d'autrefois («Старые мастера») — обстоятельное эссе о путешествии, искусстве и странствиях души в Голландии и Бельгии уже известного в Париже писателя. Впрочем, «эссе» в данном контексте — слово, наименее подходящее для определения жанра. За кажущейся образностью и эмоциональностью изложения «Старых мастеров» стоит строго обоснованная методологическая концепция, основанная на приоритете образно-стилистического анализа произведений фламандской и голландской школ живописи XVII века [1]. Фромантен пишет: «Голландская живопись была и могла быть лишь портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, полным, похожим, без всяких прикрас» [7, с. 122]. В XIX столетии данный взгляд отразил мнение эпохи, в XX–XXI веках — обрел широкую теоретическую базу. Одним из первых теоретиков антропологического и структуралистского подходов стал К. Гинзбург, применивший метод «перекрестных улик» к искусству П. делла Франческа. В исследовании голландской живописи методика итальянского историка нашла развитие в трудах А. Ноэля Хьюма, Дж. Бергер Хохштрассера [19], Н. де Марчи и Х. Дж. ван Мигроета [14], Дж. Монтиаса [22; 23], в которых восстанавливаются экономические и культурные связи художников, а также предлагается обоснование влияния визуальной культуры на материальную. С позиции социально-религиозной морали изобразительные мотивы голландского жанрового искусства стали предметом рассмотрения и интерпретации в публикациях

(1) *Бродский И.* Рембрандт. Офорты: 1971 // Иосиф Бродский. Стихи. URL: https://brodskiy.su/rembrandt-oforty/ (дата обращения 10.08.2021).

Э. де Ионга [13], У. Фрэнитса [15] и других нидерландских и американских исследователей.

Настоящая статья, опираясь на методологию обозначенных публикаций, предлагает обоснование возможности и необходимости рассмотрения голландской живописи конца Золотого века в качестве исторического документа, фиксирующего зарождение частного коллекционирования скульптуры в Голландии. Такая постановка проблемы представляется актуальной, так как затрагивает ряд прежде не исследованных в западном и отечественном искусствознании вопросов бытования репродукционной пластики в голландском изобразительном искусстве. Выявление источников заимствования и путей их интерпретации позволит уточнить семантику избранных полотен, а также продемонстрирует вовлеченность скульптуры в повседневную жизнь голландского бюргерства.

Становление и развитие в Голландии частного коллекционирования

Уже с начала XVII века Республика Соединенных провинций со свойственным ей единством национального духа вступала на путь аристократизации вкусов и удовольствий, какую тогда в Европе знавала лишь Франция, Париж — воплощение ее созидательного потенциала. «Придворный» Б. Кастильоне (1528) и «Новый трактат о вежестве» (Nouveau Traite de Civilite) Антуана де Куртэна (1671), поездки по Grand tour и Giro d'Italia становятся в это время для голландцев своеобразным путеводителем в мир высоких моральных ценностей (mores) и знаний (scientiae) [6, с. 724]. Травелоги и путевые записки путешественников из Нижних земель (преимущественно золотой молодежи[2]) содержат занимательные наблюдения за жизнью и культурой разных стран в самом широком смысле этого слова: нравами, повседневным бытом и обычаями, особенностями экономического

(2) Здесь необходимо отметить, что голландские дневники путешествий были написаны в основном детьми состоятельных регентов, оптовиков и высокопоставленных чиновников, тогда как отчеты о поездках от любителей искусства из среднего класса были редкостью.

и политического устройства(3). Интерес к искусству возникает позднее и нарастает в течение всего XVII века: от редких и общих описаний отдельных памятников — к собирательству и даже знаточеству, пришедшим с юга на север и «сверху вниз» — от аристократии к богатой буржуазии. Но то, что в соседних королевствах становится благородным увлечением, в Голландии — частью повседневной жизни всех слоев общества.

Столь плодотворное укоренение общеевропейских тенденций на голландской почве было обусловлено комплексом причин. С одной стороны, развитие протестантского капиталистического общества способствовало увеличению покупательской способности голландцев и, как следствие, росту художественного рынка. С другой — непоколебимая вера в реальность и важность всех земных вещей, которая была прямым следствием глубокой любви к жизни и своему окружению [9]. Все, от мелких крестьян и ремесленников до зажиточных бюргеров, работали напряженно и особенно усердно, чтобы соответствовать «новому видению хорошей жизни» [19, p. 196](4). Нарастающий вектор приобретения и современного культурного обогащения был настолько стремительным и равномерно распространяющимся, что уже к середине XVII века значительная часть семей среднего достатка Амстердама, Лейдена и десятков других городов обладала пусть и скромными, но обязательными домашними живописными коллекциями из нескольких пейзажей, жанровых картин, натюрмортов и семейных портретов [29, p. 39]. Согласно инвентарной описи мирских благ Гертруайт Корнелисдохтер, сделанной нотариусом Я. Шоутсом в 1638 году, интерьер обедневшей к концу жизни вдовы включал «картину-завтрак, другую на бумаге и восемь маленьких картинок», которые, по мнению Хохштрассер, демонстрируют интерес к коллекционированию даже среди самых малоимущих слоев общества [19, p. 195]. «Что же до искусства живописи и любви

(3) Письменная констатация этих аспектов была продиктована практическими соображениями. Знание языков, манер, того, как работает парламент и кем принимаются законы или выносится приговор, полученные в ходе Grand tour, должны были облегчить государственную службу новоиспеченной золотой молодежи.

(4) См.: *De Vries J.* Between Purchasing Power and the World of Goods: Understanding the Household Economy in Early Modern Europe // Consumption and the World of Goods / Ed. by J. Brewer, R. Porter. London: Routledge, 1994. P. 85–132.

к картинам, — пишет П. Манди в 1642 году, — в этом их не превзойдет никто», «Самое красивое в их стране — это дома, особенно в городах. Внутри они еще богаче, чем снаружи, и не гобеленами, а картинами, которые здесь есть даже у самых бедных», — вторит ему Дж. Ивлин [28, p. 70]. И хотя давно установлено, что ценность художественного ассортимента голландцев английские путешественники на порядок завысили, эти растиражированные, часто цитируемые комментарии подпитали представления европейцев о XVII столетии в Соединенных провинциях как о благостном времени, когда владение искусством и другими материальными благами было чрезвычайно демократичным явлением [22].

Однако скульптура на протяжении Золотого века не входила в репертуар *genteel passe temps* («благородного увлечения») и служила скорее дешевой альтернативой живописным полотнам, нежели желанным объектом собирательства [29, p. 39]. Строки Хуана де Хауреги устами Природы дают представление о роли и месте пластики в восприятии эпохи:

> Если ж скульптор скажет мне,
> Будто устает втройне,
> Значит, труд его от века —
> Труд жнеца иль дровосека,
> И в такой же он цене [3, с. 409].

Действительно, из общего числа 733 скульптур, в разное время описанных в инвентарных записях Амстердама между 1600 и 1680 годами, почти 75 процентов работ оценивались примерно в один гульден и меньше, что не составляло даже дневной заработной платы квалифицированного мастера [27, p. 291]. Доктрины кальвинизма о предопределении, отвергавшие культ религиозного искусства, постепенно перевели скульптуру в светский жанр и переместили в интерьеры частных домов и общественных зданий — процесс, названный в 1999 году Э. Гомбрихом «доместикацией» [16, p. 121]. Но даже там, в убранствах бюргерских комнат, произведения мелкой пластики получают сколько-нибудь широкое распространение лишь к середине столетия, когда веяния французской аристократической культуры проникают все активнее и глубже в канву повседневной

жизни тихих голландских городов. Полотна Яна Стена и Хендрика ван дер Бурха, Питера де Хоха и Мишеля ван Мюсхера становятся закономерным отражением этой новой реальности. Во главу угла в них, как и прежде, поставлена фигура бюргера: его жизнь, нравы и предпочтения, но уже в другом амплуа — не прижимистого горожанина, едва ли знавшего правила хорошего тона, но *bourgeois-gentilhomme* — гордого образчика цивилизованного бытия [30, p. 48]. Ориентация на Версаль прослеживается здесь и в манере одеваться по последней моде, и, главным образом, в принципах декорации жилых комнат. Некогда скромные, лишенные внешнего лоска интерьеры П. Я. Элинги и П. де Хоха трансформируются в соответствии с концепцией Большого стиля. Яркие тисненые обои и мраморные полы, золоченые рамы, зеркала и скульптура приходят на смену монохромным пейзажам с национальной тематикой первой трети XVII века. Гипсовые beeldekens, или статуэтки[(5)], зачастую повторявшие античные или ренессансные памятники и работы фламандских скульпторов Ф. Дюкенуа и Ф. де Боссюита, в этом отношении становятся доступной аллюзией на античные включения в убранствах дворцов французской столицы.

Репродукционная скульптура мастерской семьи Ларсонов

Крупнейшим предприятием по изготовлению оловянных и гипсовых слепков в Голландии по праву считалась мастерская семьи Ларсонов. Выходцы из Швеции, Гийом и трое его сыновей, Йохан, Вильям и Ричард, работали в Гааге, а их дядя, Джордж Ларсон, — в Лондоне в середине XVII века. После смерти отца мастерскую в Гааге возглавил Йохан Ларсон, ставший сначала членом Гаагской Гильдии Св. Луки в 1660 году, а спустя три года ее олдерменом (дословно — старшиной, деканом). Тесное международное сотрудничество и налаженная связь между Гаагой и Лондоном стали составляющими успеха и определили

(5) Если в период с 1597 по 1619 год из 87 профессионалов 67 были преимущественно художниками-живописцами, 10 граверами и 3 скульпторами, то уже в 1620–1638 годах число последних возросло до 17, что подтверждает возрастающий спрос на скульптуру в Голландии.

востребованность серийных репродукционных скульптур мастерской Ларсонов в Голландии и за ее пределами. Другим и, вероятно, определяющим фактором явилась ценовая политика компании. Сравнительно дешевый, но широкий ассортимент неизменно находил своего покупателя среди всех слоев общества. Так, к 1664 году, к моменту смерти Йохана Ларсона, в его инвентаре насчитывалось около 275 скульптур, среди которых были как реплики с античных памятников[(6)] («греческой» Венеры, Венеры с яблоком, статуи Вакха, Клеопатры, маленькой Дианы, оловянного Меркурия, Флоры, Нептуна и др.), так и копии мраморных произведений современных фламандских скульпторов Иеронима и Франсуа Дюкенуа [27, p. 292]. Сегодня доподлинно неизвестно, принадлежали ли формы для литья самим мастерам или же были получены в результате сотрудничества с английским скульптором французского происхождения — Юбером ле Сюером (1580–1658). В контексте настоящего исследования важно, однако, лишь то, что ни материал, ни репродукционный характер работ не умаляли рыночной ценности продукции Ларсонов. И с середины XVII века она составляла основу «изобразительного капитала», высвечивающую особый привилегированный образ жизни.

Другим направлением работы мастерской было изготовление оловянной садово-парковой скульптуры. Не пользовавшаяся спросом до 1650 года, она получает распространение в Голландии во многом благодаря масштабному строительству загородных резиденций по образу и подобию дворцов штадтхолдеров. Запись от 1675 года И. вон Сандрарта констатирует это: «В то же время в Нидерландах есть много редких статуй <…>, но больше всего в саду удовольствия Светлого принца Оранского в Гааге, в Рейсвейке и Хонселаарсдейке, от антиквариата до современности» [26, p. 86]. «Современность» и в самом деле составляла достояние Голландской Республики, особенно, что касается аллегорической скульптуры путто или фигур «маленьких детей», которые еще не так давно украшали лишь

(6) По мнению Ф. Шольтена, предполагаемое сотрудничество Джорджа Ларсона с Ле Сюером могло быть источником знаний Ларсонов о технологии литья, а также могло объяснить, как модели Гладиатора и Версальской Дианы в натуральную величину появились в Нидерландах лишь на некоторое время.

приусадебные участки голландских патрициев, а теперь становятся желанным и, главное, ценным приобретением в среде бюргерства. Вклад семьи Ларсонов в развитие этого еще не оформившегося жанра — неоспорим. Множеством новых ансамблей и типов они расширили ассортимент садовой пластики, сделав его востребованным и неоднократно повторяемым на территории Европы.

Скульптура Ларсонов в иконографии сцен ухаживания

Сложный союз пластических искусств с культурно-историческими реалиями во всей полноте отразился в жанровой картине второй половины XVII века. Такова, например, работа Питера де Хоха (1629–1684) «Игроки в кегли в саду» (1663–1666), в которой изображение классического сада во французском стиле выходит на первый план в создании образа голландской аристократической *villeggiatura*. Сам мотив беспечного досуга, в данном случае сцены игры в кегельбан, в живописи того времени восходил к стремлению зажиточных бюргеров во всех деталях запечатлеть мечту о каком-то вечном празднике придворной жизни. Мечту воплотившуюся, но не достигшую французского идеала [8, p. 238]. Помимо изящных поз и жестов, сама обстановка, одухотворенная скульптурой путто, держащего корзину с фруктами, способствует здесь звучанию благородных нот. По нашему мнению, своим прототипом статуя имеет одного из гипсовых путто Ларсона, олицетворяющего осень из серии «Времена года» [27, p. 296] (изображение № 3 на рисунке Эльшольца). Этой же серии, но уже в другой интерпретации, принадлежит и садовая статуя на балюстраде на полотне Франса ван Мириса (1635–1681) «Джентльмен и дама». Картина датируется 1678 годом, что позволяет предположить, что путто с гроздью винограда (вероятно, аллегория Осени), идентичный запечатленному Й. Сигизмундом Эльшольцом (1623–1688) в сборнике Hortus Berolinensis[7] в 1657 году, действительно был произведен гаагским скульптором в середине века по образу и подобию *putto moderno* (термин О. Боселли). Этот тип, введенный в художественный обиход Ф. Дюкенуа в середине 1620-х годов, имеет ряд отличительных черт: ямочки на лице, по-младенчески округлый живот, более изящные и миловидные изгибы тела, нежели у его античного аналога. Репрезентация этих слепков Ларсонов на картинах Де Хоха и Ван Мириса, а также других художников, позволяет говорить об особом месте, которое занимала аллегория времен года в тематических рядах мастерской. Ее широкая востребованность и популярность в организации приусадебных участков в Голландии была во многом продиктована влиянием теоретических трактатов по искусству и главным образом коллекционными профилями голландской элиты, в частности К. Гюйгенса[8].

Эстетизация фона не была, однако, единственной функцией скульптуры в образном строе произведений. Назидание и мораль расширяли ее семантические пределы. Полотно «Терраса» в исполнении Х. ван дер Бурха (1627–1665) демонстрирует это. В центре сюжета — угощение кавалером молодой дамы бокалом вина. Эпизод, на первый взгляд, заурядный и житейский, но лишь на первый взгляд. Не отступая от сложившейся в нидерландской живописи традиции изображения сцен соблазнения, делфтский жанрист не раскрывает всей сути происходящего, но предлагает зрителю намек на некое продолжение безобидного флирта. Ключом к семантической программе становятся компоненты любовно-эротической темы, которые придают действию дополнительные смысловые значения. Из очевидного — изображение музыкальных инструментов на первом плане картины — символа, уверенно вошедшего в позднесредневековую иконографию Любострастия и Похоти и широко употребляемого в голландской живописи XVII века [5, с. 83].

Тонкая связь музыки и любви в Нидерландах имела культурологическую основу. В искушенных кругах зажиточных бюргеров интимные музыкальные собрания были одной из форм организации досуга, способствовавшей, как считалось, налаживанию социальных

(7) Hortus Berolinensis (Берлинская государственная библиотека) составлен и проиллюстрирован придворным врачом и ботаником доктором Й. Сигизмундом Эльшольцем, который дает подробное описание каждой из 48 статуй, украшавших в свое время сад удовольствий Великого курфюрста, простирающийся на острове Кёльн-Шпрее к северу от Резиденцшлосса.

(8) Известно, что четыре путти Ларсона, персонифицирующие зиму, весну, лето и осень, украшали мост, соединяющий дом с садом, в загородной резиденции Константина Гюйгенса в Хофвейке.

Ил. 1. Х. ван дер Бурх. Терраса. 1660. Холст, масло. 106,9 × 87,4 см. Мемориальный фонд Роберта А. Уоллера, Чикагский институт искусств, Чикаго

контактов между противоположными полами: «учись играть на лютне и спинете, ибо струны обладают силой похищать сердца» — гласила голландская пословица того времени [2, с. 68]. В сцене, запечатленной ван дер Бурхом, взят как раз тот момент, когда сладкие вибрации струнных аккордов уже пробудили душевные страсти — любовная встреча произошла. На это указывают ансамбль из красной гвоздики в вазе на балюстраде — символ грехопадения и его искупления в христианском браке — и небольшой скульптуры Купидона, вырезающего лук, идентифицируемой Ф. Шольтеном как репродукция известной работы Ф. Дюкенуа (изображение № 12 на рисунке Эльшольца). Вследствие широкого распространения в Европе и, в частности, в Голландии в XVII–XVIII веках, гипсовые копии *putto moderno* Дюкенуа стали восприниматься даже «более античными, чем сама античность»,

Ил. 2. Ф. Дюкенуа. Купидон, вырезающий лук. 1629. Мрамор. 75 см. Музей Боде, Берлин

о чем позднее сокрушался И. Винкельман[(9)]. Визуальное сходство этого путто Ларсона с эмблемами из сборника П. Корнелиса Хофта *Emblemata amatorial* (1611) подтверждает эротические коннотации сцены на террасе [21].

В то же время смысл исследуемой картины не столь однозначен. За явственной символикой любовного благополучия скрывается дополнительный слой метафорических обозначений, играющих ключевую роль в интерпретации полотна. Дело в том, что голландское искусство углублялось не только в прелести любви, но и тяготы неуместных привязанностей. Достаточно лишь вспомнить произведение Герарда Терборха (1617–1681) «Визит жениха» (1658) — как

(9) См.: *Boselli O.* Osservazioni della scoltura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti. Firenze: Edizioni S.P.E.S., 1978; *Demsey Ch.* Inventing the Renaissance Putto. London: University of North Carolina Press, 2001. P. 200–210.

образные мотивы чикагского полотна вырисовываются яснее. Молодая пара — действительно влюбленные, однако цели молодой зазнобы и кавалера далеки от очевидных. Как ни парадоксально, но красный и белый цвета в нарядах девушек на обоих полотнах — не случайная деталь, но продиктованная альбомами рисунков и стихов Гесины Терборх (1631–1690) закономерность. В них младшая сестра известного голландского художника отождествляла белый цвет с чистотой и невинностью, а красный — с местью и жестокостью [11, p. 81].

Такую трактовку подтверждают образ мужчины, восходящий к известной в Голландии эмблеме Я. Катса, предостерегающей о женском коварстве [12], и скульптура фигуриста на балюстраде, по замыслу Й. Ларсона составляющая аллегорию Зимы в серии «Четыре сезона» (№ 4 на рисунке Эльшольца). Ее образная связь с Амуром на коньках с эмблемы Даниэля Хейнсиуса In Lubrico (эмбл. № 20) из сборника Ambacht van Cupido («Ремесло Купидона», 1616)[10] позволяет интерпретировать путто с полотна ван дер Бурха как пластическую иллюстрацию эмблематического девиза: «любовь подобна бегу по скользкому льду» [18, p. 78][11]. Увиденная в таком аспекте сцена и роль женщины в ней уже не кажется идиллией двух очарованных сердец, а скорее драмой жестокого отвержения в недалеком будущем.

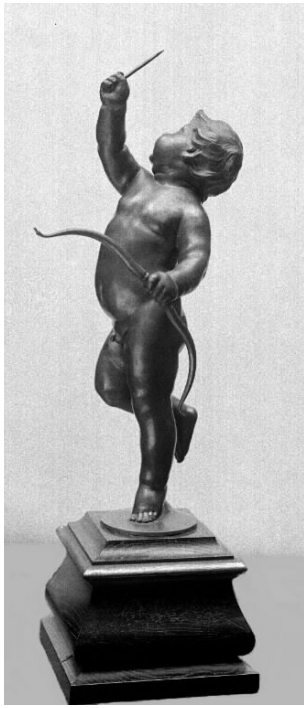
В качестве аргумента эротического подтекста гипсовый слепок Ларсона с работы Дюкенуа появляется и на картине Габриэля Метсю (1629–1667) «Подарок охотника». Фигурка Амура, возвышающаяся на деревянном бюро, подчеркивает любовный характер сцены — очередной вариации на тему ухаживания. На фоне традиционного бюргерского интерьера разыгрывается полная движения благочестивая драма: удачливый охотник (об этом свидетельствует наличие добычи) предлагает битую куропатку молодой женщине, занятой шитьем. В чем именно заключается «благочестивая драма», проливает свет интерпретация данного мотива, предложенная Э. де Йонгом. На основе современных гравюр и литературных произведений он делает выводы, что символическое соотношение птицы с похотью, а голландского глагола vogelen (птица) с половым актом в XVII веке имело под собой непосредственный фундамент [13]. Исходя из этого, жест мужчины уже не кажется нам столь безобидным, а подразумевает глубоко спрятанный эротический мотив. Его поясняют и уточняют ряд деталей, а именно статуя Купидона, снятая обувь и шитье, которые также можно привлечь к области сексуальной символики. Открытым для нас, однако, остается финал: какое же решение примет сама дама. Согласна и греховна или же все-таки праведна. И здесь мы склонны поддержать версию американского искусствоведа Уэйна Фрэнитса [15, p. 227], который в движении женщины к книге, вероятно, Библии, усматривает не нерешительность в плане выбора, но сопротивление

(10) Издание Ambacht van Cupido впервые было опубликовано в 1613 году как часть расширенного издания Emblemata amatoria.

(11) Полная подпись к 20-й эмблеме In lubrico гласит:
Амур изучает игру, изобретенную здесь, в Голландии. / Он пытается ходить по льду на коньках. / Он привязал к своим ногам два острых железных лезвия — / Он думает, что они будут держать его твердо и устойчиво на воде. / Лед скользкий, лезвие упирается в него. Легко упасть. / То же самое и с ухаживанием: те, кому не хватает отточенных навыков, / Быстро потеряют опору, их любовь сведется к нулю.
Та же метафора («любовь подобна бегу по скользкому льду») позже использовалась в эмблемате Дж. Холла «Эмблемы с элегантными фигурами» (Лондон, 1658).

Ил. 3. Аноним по дизайну Й. Ларсона. Зима. 1750. Свинец. 44 × 16 × 19 см. Рейксмузеум, Амстердам

Ил. 4. Г. Метсю. Подарок охотника. 1658–1661. Холст, масло. 51 × 48 см. Рейксмузеум, Амстердам



Ил. 5. Ф. Дюкенуа. Амур. 1609–1643. Бронза. 35 × 11,3 × 13,3 см. Национальная галерея Дании, Копенгаген

коварному предложению. В этом контексте мотивы шитья[12] и снятая обувь меняют свои смысловые коннотации с негативных на позитивные, воплощая уже не эротические метафоры, но добродетель и следование домашнему укладу[13].

Изображение этого же Купидона[14] входит в иконографическую схему сцен любовного томления, или Morbo Virgineo («болезни девственниц»), в произведениях Яна Стена (1626–1679). Репрезентация этой известной в Голландии темы, берущей начало в античной литературе, к концу века претерпела немало изменений, главным образом связанных с трансформацией среды, в которую помещалась мнимобольная [17]. Традиционно драматургия полотен «Любовная болезнь» (1660), «Влюбленная девушка» (1660), «Визит врача» (1663–1665), «Больная девушка» (1663–1665) выстраивается вокруг пациентки и доктора. Но шарлатана и влюбленную девушку, завязанных комичным театральным действием, выдают детали.

> Глаза пустые и не проливают слез, но кажутся переполненными радостью; их веки быстро двигаются. <…> Когда они предаются воспоминаниям о любимом объекте, будь то видение или слух, и особенно если это происходит внезапно, тогда пульс претерпевает изменение из-за душевного расстройства и, следовательно, не сохраняет своей совершенной равномерности или порядка [24, p. 390–391].

Так описывал симптомы любовной тоски византийский врач Павел Эгинский (ок. 625–690). Такие же проявления недуга мы обнаруживаем и у героинь Стена, в частности у больной с полотна «Любовная болезнь» (1660), впервые описанной Николя де Пигажем в 1781 году

(12) Приравнивание мотива шитья в искусстве и литературе XVII века к усердию, домашнему хозяйству и добродетели было настолько распространено, что интерпретация его как эротической метафоры маловероятно.

(13) Уже в античной литературе считалось, что снятая обувь напоминала женщинам о том, что они принадлежат дому. Это наблюдение содержится в книге «Сорок девять законов брака Плутарха». См.: *Pomeroy S.B.* Plutarch's Advice to the Bride and Groom, and A Consolation to his wife: English translations, commentary, interpretive essays, and bibliography. New York: Oxford University Press, 1999.

(14) Популярность данной скульптуры в голландской живописи XVII века, на наш взгляд, может иметь достаточно логичное объяснение. По гравюрам Й.С. Эльшольца удалось косвенно установить, что некоторые современники Йохана Ларсона использовали его гипсовые модели в качестве студийного реквизита.

Ил. 6. Я. Стен. Любовная болезнь. 1661–1663. Холст, масло. 61 × 52,1 см. Старая Пинакотека, Мюнхен

[20, p. 50]. Эротические аллюзии здесь повсюду. Начиная от прямого указания на мнимость заболевания — листа с надписью «Der helpt geen medezyn Want het is minnepyn» («Лекарство бесполезно в борьбе с любовной болезнью») в руках девушки до менее очевидных мотивов: кровати, гипсовой фигурки Купидона и таза с углями на переднем плане, предназначенного для диагностирования беременности.

Не менее красноречив и облик доктора. Он шарлатан, и весь его внешний вид убеждает зрителя в этом. Высокая широкополая шляпа, накидка на спине и большие модные ленты — все это привносит в образ простого обманщика ноты важности и претенциозности. Латинскими и греческими выражениями он внушает страх пациенткам, но не женщине средних лет, скорее всего, служанке. Ведь кто, как не она, понимает, в чем истинная причина изматывающего недуга.

Заключение

Таким образом, во второй половине XVII века в Голландии появилась и широко распространилась тенденция коллекционирования репродукционной скульптуры среди представителей голландского бюргерства. Переведенные в гипс и олово произведения античной и современной фламандской пластики олицетворяли роскошь, которой окружала себя родовая аристократия. Мастерская семьи Ларсонов была первой и самой крупной международной компанией в этой отрасли производства. Благодаря профессиональной организации мастерских, высокому уровню технических стандартов, современному и разнообразному ассортименту, она внесла существенный вклад в развитие техники репродуцирования скульптуры в Голландской Республике в XVII веке.

Другой вывод относительно функции скульптуры в жанровой живописи следует из анализа избранных произведений П. де Хоха, Ф. ван Мириса, Х. ван дер Бурха, Г. Метсю и Я. Стена, которые отразили практику использования статуэток Ларсонов в украшении жилых комнат и садово-парковых участков. Вместе с музыкальными инструментами, восточными коврами и другими предметами, репрезентирующими тему роскоши, они составили основу иконографии нового бюргерского быта. Кроме того, путто Ларсонов служили компонентом любовно-эротической темы, аккумулируя в зависимости от предметного ряда мотивы любовного томления и безответного влечения.

Список литературы:

1 *Акимов С.С.* Эжен Фромантен и изучение голландского искусства XVII столетия во второй половине XIX — начале XX в. // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: Коллективная монография / [Отв. ред. Т.А. Шарыпина и др.]. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 391–406.

2 *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 333 с.

3 Европейская поэзия XVII века / [Сост. И. Бочкаревой и др.]. М.: Худож. лит., 1977. 928 с.

4 *Зюмтор П.* Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта / [Пер. с фр. М.В. Глаголева]. М.: Молодая гвардия, 2001. 389 с.

5 *Соколов М.Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994. 288 с.

6 *Тилкес О.* Истории страны Рембрандта. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 1048 с.

7 Фромантен Э. Старые мастера. М.: Советский художник, 1966. 359 с.

8 *Aono J.* Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2007. № 33 (4). P. 237–257.

9 *Bailey A.* A View of Delft. Random House, 2015. 288 p.

10 *Boers-Goosens M.* Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century // In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias / Edited by A. Golahny, M. Mochizuki, L. Vergara. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 59–72.

11 *Brener C., Tummers J.C., Riddell J., Moore B.* Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century. Washington: National Gallery of Art, 2007. 163 p.

12 *Cats J.* Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden / door J. Catz. Tot Rotterdam: Bij Pieter van Waesberge, boeckvercooper, ano. 1627. 538 p.

13 *De Jongh E.* A Bird's Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth Century Genre Scenes // De Jongh E. Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting. Washington DC: Hurvey Miller Publishers, 2004. P. 22–58.

14 *De Marchi N., Van Miegroet H.* Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century // The Art Bulletin. 1994. № 3. P. 451–464. https://doi.org/10.2307/3046038.

15 *Franits W.* 21 Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of the Seventeenth Century // From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700 / Edited by T. Hermans, R. Salverda. London: UCL Press, 2017. P. 220–233. https://doi.org/10.2307/j.ctt1n2tvhw.26.

16 *Gombrich E.* The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. London: Phaidon, 1999. 304 p.

17 *Gonzalez-Crussi F.* Lovesickness in Art and Medicine // Hektoen International Journal. 2012. Volume 4. Issue 1. URL: https://hekint.org/2017/01/23/lovesickness-in-art-and-medicine/ (дата обращения 18.10.2021).

18 *Heinsius D.* Nederduytsche poemata. Tot Amsterdam: gedruckt by Willem Janßen, 1616. 192 p.

19 *Hochstrasser J.* Imag(in)ing Prosperity: Painting and Material Culture in the 17th-century Dutch Household // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 2000. Vol. 51. P. 194–235.

20 *Hofstede de Groot C.* A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century Based on the Work of John Smith. London: Macmillan, 1908. 664 p.

21 *Hooft P.C.* Emblemata amatoria. Amsterdam: W. Ianszoon, 1618. 171 p.

22 *Montias J.M.* Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1597–1638) // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. 1999. Vol. 50. P. 144–193.

23 *Montias J.M.* How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2003. Vol. 30. № 3/4. P. 217–235. https://doi.org/10.2307/3780917.

24 *Paulus of Aegina*. On Lovers // The Seven Books of Paulus Aegineta / Translated by F. Adams. In 3 vols. Vol. 1. London: Sydenham Society, 1844. P. 390–391.

25 *Powell A.* Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior // Oxford Art Journal. 2010. № 33 (2). P. 143–166. https://doi.org/10.1093/oxartj/kcq016.

26 *Scholten F.* The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters' Studios // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2004. 31 (1/2). P. 54–89. https://doi.org/10.2307/4150578.

27 *Scholten F.* The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland // Studies in the History of Art. 2008. Vol. 70. № 2. P. 290–299.

28 The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia. Vol. 4: Travels in Europe 1639–1647 / Ed. by R.C. Temple. London: Cambridge, Printed for the Hakluyt Society, 1925. 416 p.

29 *Verhoeven G.* Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750 // Eighteenth-Century Studies. 2012. Vol. 46. № 1. P. 29–56.

30 *Wieseman M.E.* Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting. Doornspijk: Davaco, 2002. 542 p.

References:

1 Akimov S.S. Ezhen Fromanten i izuchenie gollandskogo iskusstva XVII stoletiya vo vtoroj polovine XIX — nachale XX v. [Eugene Fromentin and the Study of Dutch Art of the 17th Century in the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries]. *Nacional'nye kody evropejskoj literatury v kontekste istoricheskoj epohi: Kollektivnaya monografiya* [National Codes of European Literature in the Context of the Historical Era: Collective Monograph], ed. by T.A. Sharypina and others. Nizhniy Novgorod, Nizhegorodskij gosudarstvennyj universitet im. N.I. Lobachevskogo Publ., 2017, pp. 391–406. (In Russian)

2 Biderman G. *Enciklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 333 p. (In Russian)

3 *Evropejskaya poeziya XVII veka* [European Poetry of XVII Century]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1977. 928 p. (In Russian)

4 Zyumtor P. *Povsednevnaya zhizn' Gollandii vo vremena Rembrandta* [Everyday Life in Holland During the Rembrandt Era], transl. from French M.V. Glagolev. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2001. 389 p. (In Russian)

5 Sokolov M.N. *Bytovye obrazy v zapadnoevropejskoj zhivopisi XV–XVII vekov: Real'nost' i simvolika* [Household Images in Western European Painting of the 15th-17th Centuries: Reality and Symbolics] Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 288 p. (In Russian)

6 Tilkes O. *Istorii strany Rembrandta* [Stories of the Country of Rembrandt]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 1048 p. (In Russian)

7 Fromanten E. *Starye mastera* [Old Masters]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1966. 359 p. (In Russian)

8 Aono J. Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2007, no. 33 (4), pp. 237–257.

9 Bailey A. *A View of Delft.* Random House, 2015. 288 p.

10 Boers-Goosens M. Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century. *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, eds. A. Golahny, M. Mochizuki, L. Vergara. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 59–72.

11 Brener C., Tummers J.C., Riddell J., Moore B. *Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century*. Washington, National Gallery of Art, 2007. 163 p.

12 Cats J. *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden*, door J. Catz. Tot Rotterdam, Bij Pieter van Waesberge, boeckvercooper, ano, 1627. 538 p.

13 De Jongh E. A Bird's Eye View of Erotica: Double Entendre in a Series of Seventeenth Century Genre Scenes. De Jongh E. *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Washington DC, Hurvey Miller Publishers, 2004, pp. 22–58.

14 De Marchi N., Van Miegroet H. Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century. *The Art Bulletin*, 1994, no. 3, pp. 451–464. https://doi.org/10.2307/3046038.

15 Franits W. Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of the Seventeenth Century. *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, edited by T. Hermans, R. Salverda. London, UCL Press, 2017, pp. 220–233. https://doi.org/10.2307/j.ctt1n2tvhw.26.

16 Gombrich E. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London, Phaidon, 1999. 304 p.

17 Gonzalez-Crussi F. Lovesickness in Art and Medicine. *Hektoen International Journal,* volume 4, issue 1. Available at: https://hekint.org/2017/01/23/lovesickness-in-art-and-medicine/ (accessed 18.10.2021).

18 Heinsius D. *Nederduytsche poemata*. Tot Amsterdam, gedruckt by Willem Janßen, 1616. 192 p.

19 Hochstrasser J. Imag(in)ing Prosperity: Painting and Material Culture in the 17th-century Dutch Household. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), *Netherlands Yearbook for History of Art*, 2000, vol. 51, pp. 194–235.

20 Hofstede de Groot C. *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century Based on the Work of John Smith*. London, Macmillan, 1908. 664 p.

21 Hooft P.C. *Emblemata amatoria*. Amsterdam, W. Ianszoon, 1618. 171 p.

22 Montias J.M. Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1597–1638). Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), *Netherlands Yearbook for History of Art*, 1999, vol. 50, pp. 144–193.

23 Montias J.M. How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2003, vol. 30, no. 3/4, pp. 217–235. https://doi.org/10.2307/3780917.

24 Paulus of Aegina. On Lovers. *The Seven Books of Paulus Aegineta*, translated by F. Adams. In 3 vols. Vol. 1. London, Sydenham Society, 1844, pp. 390–391.

25 Powell A. Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior. *Oxford Art Journal*, 2010, no. 33 (2), pp. 143–166. https://doi.org/10.1093/oxartj/kcq016.

26 Scholten F. The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters' Studios. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2004, no. 31 (1/2), pp. 54–89. https://doi.org/10.2307/4150578.

27 Scholten F. The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland. *Studies in the History of Art*, 2008, vol. 70, no. 2, pp. 290–299.

28 *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia.* Vol. 4: *Travels in Europe 1639–1647*, ed. by R.C. Temple. London, Cambridge, Printed for the Hakluyt Society, 1925. 416 p.

29 Verhoeven G. Mastering the Connoisseur's Eye: Paintings, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750. *Eighteenth-Century Studies*, 2012, vol. 46, no. 1, pp. 29–56.

30 Wieseman M.E. *Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*. Doornspijk, Davaco, 2002. 542 p.