

## **Интерпретация фламандской скульптуры в голландской жанровой живописи XVII в. Миграция образов**

Статья посвящена проблеме интерпретации фламандской скульптуры XVII в. (Ф. Дюкенуа, Ф. ван Боссюита и А. Квеллина) в голландской жанровой картине. На примере избранных произведений Ж. Доу, В. ван Мириса и Я. Веникса затрагивается широкий круг проблем, связанных с поиском источников античных форм и мотивов и их визуальной и символической трактовкой. Автор приходит к выводу, что апроприация фламандских рельефов и круглой скульптуры велась в живописи второй половины XVII в. несколькими путями: в качестве эстетизирующего фона в жанровой сцене; компонента темы *ragagone*; любовно-эротического дискурса голландского барокко.

*Ключевые слова:* голландская жанровая живопись рубежа XVII–XVIII вв.; фламандская скульптура XVII в.; Жерар Доу; Ян Веникс; Виллем ван Мирис; Античность; голландский классицизм

**Polina Podshivalova**

## **Interpretation of Flemish Sculpture in Dutch Genre Painting of the 17th Century. Migration of Images**

The article is devoted to the problem of interpretation of 17th century Flemish sculpture (F. Duquesnoy, F. van Bossuet and A. Quellin) in a Dutch genre painting. On the example of selected works of J. Dou, W. van Mieris and J. Weenix, a wide range of problems related to the search for sources of antique forms and motifs and their visual and symbolic interpretation are touched upon. The author comes

to the conclusion that the appropriation of Flemish reliefs and round sculpture was carried out in the painting of the second half of the 17th century in several ways: as an aesthetic background in a genre scene; paragone theme component; component of the amorous and erotic discourse of the Dutch Baroque.

*Keywords:* Dutch genre painting at the turn of the 17th–18th centuries; Flemish sculpture of the 17th century; Gerard Dou; Jan Weenix; Willem van Mieris; antiquity; Dutch classicism

До сегодняшнего дня в зарубежной историографии проблема интерпретации фламандской скульптуры XVII в. в голландской жанровой живописи рассматривалась опосредованно, в рамках изучения картин отдельных мастеров. Однако этот исследовательский пласт представляется чрезвычайно плодотворным, так как затрагивает обширный корпус проблем, связанных с особенностями освоения Античности в Голландии во второй половине XVII в. [8; 24; 31]. Данная статья ставит задачей проследить основной путь и механизмы миграции скульптурных образов Ф. Дюкенау, А. Квеллина и Ф. ван Боссюита в пространство живописных произведений и определить их функцию в самом движении сюжета.

В середине XVII в. всплеск интереса к античному искусству среди «художников низкого жанра» был продиктован неоклассическими идеями, пришедшими из Франции вместе с трактатами<sup>1</sup> и модой на все «французское» [6, с. 778]. Помимо композиционных ходов и сюжетных линий, заимствованных из художественного наследия Древнего Рима, в живопись проникают и новые объекты изображения – элегантные и благородные, отвечающие всем наставлениям теоретиков «голландского классицизма» [34]. «Только предметы, обладающие красотой (*schoonheid*) и добродетелью (*deugd*), достойны представления; только они позволяют художнику создать некую „античную“ красоту, которую он считает необходимой для хорошей живописи», – писал в своем трактате один из его представителей Ж. де Лэресс [29, р. 20–28]. Симптоматично, что именно в это время на картинах Ж. Доу, Ф. и В. ван Мирисов, П. ван дер Верфа, Я. Веникса и многих других появляются изображения античной и антиклизированной

скульптуры, которая как бы «снабжает» традиционные сцены из жизни среднего класса дополнительными культурными коннотациями, иными словами, служит особой формой европеизации. В выборе цитируемого материала ведущей была «повествовательно-репрезентативная тенденция», и тем не менее отдельные детали коррелировали с общей программой полотна, выполняя функцию комментария [3, с. 62].

Среди наиболее распространенных «эндогенных» источников познания античной археологии была современная классицизирующая скульптура, главным образом фламандская, авторства Ф. Дюкенуа, А. Квеллина и Ф. ван Боссюита. Во многом это обусловливалось самой спецификой пластического метода мастеров, заложенной в Риме и ориентированной на вполне определенный набор узнаваемых классических мотивов и тем<sup>1</sup>. Особенно полюбившимися голландской публике были скульптуры путти, восходящие к античному литературному репертуару. В силу своей художественной убедительности они воспринимались современниками и их потомками даже «более античными, чем сама Античность» [13, р. 200–210].

Другим фактором, непременно способствовавшим укоренению скульптурных образов Ф. Дюкенуа (1697–1643) и его круга на голландской почве, была их доступность и широкое распространение в Республике. Благодаря развитию репродукционных техник они далеко перешагнули узкие региональные границы, множеством нитей связав современность с прошлым и будущим. Мастерской семьи Ларсонов в этом процессе была уготована особая роль. Будучи крупнейшим предприятием по изготовлению оловянных и гипсовых слепков в Голландии, она интегрировала обширный массив классических и современных статуй в культурный обиход широких слоев общества [32; 30, р. 54–60]. По гравюрам Й.-С. Эльшольца нам удалось идентифицировать как минимум двух путти Дюкенуа, переведенных Ларсонами в гипс: «Купидона, вырезающего лук» (1629) и «Амура» (между 1609 и 1643), которых отличает совокупность характерных черт, присущих *putto moderno* (термин, введенный О. Боселли, в отношении путти Дюкенуа и Н. Пуссена)

(ил. 1, 2). В первую очередь это ямочки на лице, по-младенчески округлый животик и в целом более пропорциональное соотношение частей тела, нежели у античного прообраза – *putto antico* [10, p. 125; 22]. С момента своего появления в Голландии «младенцы» Дюкенуа вызывали неподдельный интерес публики, главным образом как предмет художественного коллекционирования. Ярким примером этого явления служит жанровая живопись Голландии второй половины XVII в.

В сюжетную канву голландских полотен гипсовые копии «Купидона, вырезающего лук» и «Амура» традиционно вовлекались в качестве элемента бюргерского интерьера, возвышающегося на деревянном бюро. Однако функция эстетизации фона не была единственной в символической структуре жанровых картин. Анализ ряда полотен показывает, что путти Ф. Дюкенуа служили слагаемым эротического кода голландского барокко. В одном случае аккумулируя тему любовного томления, как на картинах Я. Стена: «Любовная болезнь» (1660), «Влюбленная девушка» (1660), «Визит врача» (1663–1665), «Большая девушка» (1663–1665), в ином – генерируя мотив безответного влечения, питающий скрытый сюжет полотен Г. Метсю «Подарок охотника» (1658–1661), Х. ван дер Бурха «Терраса» (1660), Я. Стена «Фантастический интерьер с Яном Стеном и семьей Геррита Схоутена» (ок. 1659–1660) и др. (ил. 3).

Более сложную визуальную интерпретацию в живописи получают рельефы Дюкенуа на тему вакханалии путти. Особенно известный и распространенный среди них – «Восемь путти с козой» (ок. 1626–1630), навеянный римским рельефом саркофага из коллекции В. Джустиниани<sup>2</sup> и текстами Филострата и Вергилия из «Георгик» (ил. 4). Эволюция сюжета «путти с козой» в истории искусства была непосредственно связана с восприятием итальянскими гуманистами ритуала жертвоприношения Бахусу как распутного действия, в котором ясность разума затмевалась безудержным весельем и обильными возлияниями. Дюкенуа, сохраняя иносказательный подтекст античного повествования, изображает момент, когда восемь путти ведут козу – расхитительницу виноградников к жертвенному

алтарю. В Нидерланды подготовительные гипсовые и терракотовые слепки с рельефа попали благодаря Ж. Дюкенуа, который в 1643 г. после смерти брата перевез из Рима в Брюссель все эскизы к памятникам (графические и в материале). Мрамору в значительной степени соответствуют бронзовые копии, а также менее детализированные барельефы *trompe l'oeil* на полотнах представителей лейденской школы живописи второй половины XVII в.

Наиболее раннее воспроизведение рельефа составляет композиция Ж. Доу (1613–1675) из коллекции Венского художественно-исторического музея «Врач-шарлатан» (*ил. 5*). Ее возникновение в 1653 г. было определено наметившейся в творчестве художника тенденцией к изображению благородных аспектов повседневности. И хотя тема шарлатанства берет свое начало еще в ранней нидерландской живописи Брейгеля и Босха, во второй половине столетия она обретает новую среду и новых героев для развития. Уже не Лубберт Дас становится ее главным действующим лицом, а зажиточные бюргеры, чаще молодые женщины, сраженные стрелой Купидона. Считалось, что на полотне Доу изобразил практикующего врача, определяющего беременность девушки на основании уроскопии<sup>3</sup>. Глобус и учебник анатомии в этом контексте исследователи обычно причисляли к символам его мастерства, одновременно символизирующим краткость земных мгновений. Однако ряд деталей в весьма претенциозном облике лекаря доказывают обратное – перед нами шарлатан<sup>4</sup>. В XVII в. феномен нетрадиционных медицинских практик был широко распространен в Европе, главным образом как отклик на эпидемию бубонной чумы, охватившую Голландию в 1624–1625, 1635–1636 и позднее – в 1664–1666 гг. [11, р. 143]. Недостаток квалифицированных специалистов привел к спросу на услуги разного рода химиков и шарлатанов, которые отсутствие знаний скрывали под броским нарядом и научными каламбурами на латинском языке. На наш взгляд, на полотне Доу изобразил как раз такого персонажа – местного Доктора (*Il Dottore*), выражаясь языком Комедии дель арте. На нем бархатный берет, накидка, из-под которой выглядывает расстегнувшийся кафтан, подхваченный

узорчатым поясом. Ключом к прочтению образа главного героя служит рельеф Дюкенуа, помещенный на каменную нишу. Еще в 1963 г. Я. Эмменс усматривал в нем олицетворение «обманчивости человеческих желаний», потому как коза, символизирующая похоть, «снова и снова может быть обманута внешностью, обманчивой имитацией, которая является маской» [14, р. 163–167]. Соотнесение трактовки нидерландского исследователя с общим содержанием произведения позволяет утверждать, что скульптурный декор – своеобразный комментарий, указывающий на псевдомедицинскую деятельность изображенного.

Необходимо отметить, что тема обмана была крайне важна для психологии творчества Доу. С. ван Хоогстратен развил эту мысль, написав, что «законченная картина подобна зеркалу природы, так что вещи, которых нет, кажутся существующими, как результат допустимого, занимательного и достойного похвалы обмана» [26]. Исследуя собственную роль обманщика, лейденский мастер прибегает к приему риторического противопоставления. На одноименном панно 1652 г. он изображает рядом с шарлатаном высунувшегося из окна художника с палитрой (автопортрет, судя по всему) как метафору сравнения иллюзорности живописи и лженауки [20, р. 19]. На картине из Вены прямые коллизии смыслов отсутствуют. Однако рельеф Дюкенуа и наброшенный на него орнаментальный ковер, воспроизведенные с такой зрительной правдой и такой живой осязательностью, могут рассматриваться в качестве аллюзии на художника с палитрой на роттердамском полотне и служить таким образом антитезой плутовству kwakzolvers (гол. ‘продавец медицинских препаратов сомнительного происхождения’).

В контексте настоящего исследования важно и то, что противостояние иллюзии и реальности на полотне отсылает зрителя к прославленной голландскими теоретиками и живописцами античной истории о триумфе Паррасия, с которым Ф. Энджел и Д. Траудениус любили сравнивать лейденского живописца [19; 27, р. 3, 33]. При таком ракурсе рельеф Дюкенуа становится неотъемлемым компонентом темы *ragone*, или спора искусств об их взаимных

преимуществах, восходящей к народной средневековой литературе тенциона [24]<sup>5</sup>. Во второй половине XVII в. примеры так называемых сравнений составили иконографический извод жанра *trompe l'oeil*, который лишней раз убеждал зрителя в верности принятого Природой решения в стихотворении Х. де Хауреги:

Но, о средствах говоря,  
Мастерице светотени –  
Живописи – предпочтенье  
Я отдам (Скульптура зря  
Смотрит на меня в смятеньи).

[4, с. 409]

Подобная постановка темы во многом оправдывает появление рельефов фламандского мастера в серии автопортретов Доу, который видел в них, вероятно, не столько ряд всплывающих из Античности семантических ассоциаций, сколько фон, способный придать действительности подчеркнуто-идеализированный характер.

Рельеф Дюкенуа «Восемь путти с козой» не всегда дословно цитировался художниками. Сюжет с козой и путти они часто расцвечивали другими жанровыми деталями, меняющими исходное толкование. На наш взгляд, наглядными примерами этого явления могут служить произведения Виллема ван Мириса (1662–1747) «Молодая женщина в окне с дичью» (1715), «Магазин домашней птицы» (1727), «Торговец дичью» и др., как видно из названий, так или иначе связанные с темой охоты и ее достижениями. И это неслучайное совпадение.

Сюжет «Торговца дичью» (1710–1720) из собрания Лувра – на первый взгляд ничем не примечателен (*ил. б*). Эта заурядная сцена, вероятно, могла быть подсмотрена художником на одной из рыночных площадей Голландии: молодой торговец предлагает битого петуха девушке. В полотне прослеживается родство с более ранними картинами Метсю «Подарок охотника» (1658–1661) и «Продавец птиц» (1662), которые восходят к известной голландской гравюре «Продавец птиц» (1595–1610). На листе Г. ван Брина по рисунку

Н. Янса Клока изображены женщина со служанкой, пришедшие за дичью к старику, сидящему перед клеткой с петухом и битой уткой (ил. 7). Из подписи ясно, женщина хочет купить птиц, но они уже проданы «постоянному покупателю»:

Hoe duur dees vogel vogelaer? hy is vercocht» waer?  
aen een waerdinne clear» die ick vogel tgeheele Jaer.

Согласно Де Йонгу, вся двусмысленность разговора заключена в слове «vogel» ('птица'): «die ick vogel tgeheele Jaer», которое в контексте данного предложения буквально означает: «с кем я занимаюсь любовью круглый год» [12, p. 22]. И хотя пикантные детали вроде фаллических символов на картине Ван Мириса отсутствуют, изображение торговца и покупательницы – прямая смысловая аллюзия на гравюру Ван Бриана. Подтверждает это образ птичьей клетки, который на протяжении XVII в. в эротическом дискурсе Голландии рассматривался как метафора любовной ловушки: (эмблемы Я. Катса «Радость сквозь плен» и Д. Хейнсиуса «Я связал себя»). В этом контексте рельеф под оконным проемом, вдохновленный композицией Дюкенуа, вполне может быть воспринят как ключ к повествованию. Изображение на нем антонимичных образов – козы (распутство) и собаки (эмблема Босхиуса «Защищает и предостерегает об опасности», 1702) служит ссылкой на популярную в Голландии морализирующую тему борьбы пороков и добродетелей, заимствованную из «Психомехики» Пруденция [2; 7]. Ван Мирис оставляет финал открытым, однако дальнейшее развитие сцены становится более очевидным при сопоставлении с «Подарком охотника» Метсю. Если у последнего соблазненная охотником девушка все же тянется к Библии, а слой метафорических обозначений в форме мотивов шитья и снятой обуви только подчеркивает ее желание остаться на пути истинном, то Ван Мирис наделяет героиню кокетливой улыбкой и озорным взглядом, которые могут свидетельствовать об уже произошедшей потере невинности.

Рельеф Дюкенуа «Триумф священной любви над мирской», созданный в 1630 г. для украшения сада одной из римских вилл

семьи Дория-Памфили, также широко вошел в иконографию жанровых сцен (ил. 8). История, представленная на мраморе, была вдохновлена «Эклогам» Вергилия (37 г. до н.э.) и повествовала о трех эпизодах борьбы любви духовной и мирской. В силу своих смысловых коннотаций скульптура зачастую интерпретировалась художниками как метафора коллизий любви (например, на полотне Ж. Доу «Горничная у окна», ок. 1660) и служила пояснением основного лейтмотива. Другая функция – создание античного фона – не столько подключала идеальное измерение, сколько актуализировала парадоксальную близость с культурой Франции. В таком значении рельеф появляется на полотне Яна Веникса (1642–1719) «Молодая женщина с цветами» (1710) (ил. 9). Интерес к античному искусству художник перенял у Джованни Баттиста Веникса, проведенного в Италии долгие 5 лет жизни. Согласно записям А. Хоубракена и Я. ван Гула, Ян Младший, в отличие от отца, в Италии не был, что, впрочем, не помешало ему воспроизводить виды древних руин и памятников с должным мастерством и вдохновением [27, р. 89; 21, р. 78]. Среди источников Веникс более отдавал предпочтение французским увражам, нежели современной фламандской скульптуре. Избранное для анализа полотно – редкое исключение. На фоне очертаний регулярного парка изображена молодая женщина, одетая в парчовое платье по французскому фасону. Собирая цветы и плоды, она остановилась у битой дичи, оставленной у подножия каменного постамента. Рельеф Дюкенау на нем возникает как реминисценция античной скульптуры и создает в совокупной семантике предметного ряда соответствующую замыслу обстановку. Судя по всему, сцена не предполагала назидательного толкования и, как и большая часть произведений Веникса, воспринималась современниками исключительно в декоративном ключе. Причина смены морализирующих коннотаций эстетическими лежала в основе самой культурной ситуации в Голландии. Начиная со второй половины XVII в. дворянство и новоиспеченная торговая аристократия стремились угнаться за экспрессом парижской моды. Не всегда успевая за ним, она видела в живописи инструмент претворения в жизнь желаемых социокультурных интенций [8; 33].

Аналогичную функцию выполняет антикизированный памятник и на «Семейном портрете Дидерика ван Лейдена, его жены Софии Дины де Ровере и их детей: Питера Корнелиса, Яна и Адриана Помпеусов», написанном В. ван Мирисом в 1728 г. (*ил. 10*). Картина соответствует канону голландского парадного портрета, сложившегося в Республике во второй половине XVII в. под влиянием итальянских композиций середины XVI столетия. Семья лейденского бургомистра представлена в полный рост на фоне богато обставленной комнаты, напоминающей роскошь французских дворцовых интерьеров – через просторную лоджию, украшенную колоннадой и античной скульптурой в стенных нишах, открывается вид на возделанный сад, дышащий пряными благоуханиями кипарисов. Ваза в форме античного кратера, изображенная на заднем плане картины, восходит к одной из четырех садовых ваз, созданных Ван Мирисом в период с 1702–1704 гг. по заказу лейденского коллекционера и торговца тканями П. де ла Курта. Сохранилось подробное описание ваз, а также пять из одиннадцати рисунков. Эскиз вазы с полотна – в их числе (*ил. 11*). Сцена с морским божеством изображена на плоском фризе, как и в случае самых известных садовых ваз того времени, таких как «La Guerre» и «La Paix» в Версале, которыми де ла Курт восхищался во время визита в Париж в 1700 г. [16, р. 43–44]. В данном случае рецепция Античности на полотне Ван Мириса носит синтетический характер. Роль проводника между художником и классической древностью как в формальном, так и в символическом отношении выполняет классицистическая лексика фламандской скульптуры, прежде всего в версии Фрэнсиса ван Боссюита (1635–1692).

Боссюит – фламандец по рождению, но отечеством души признавший Францию, постигал язык древности в Риме при непосредственном изучении антиквариата и современных итальянских скульптур. В 1727 г. Маттиас Пул выгравировал и опубликовал 69 листов с его работами в книге «Кабинет скульптуры, вырезанный и вылепленный из слоновой кости известным скульптором Фрэнсисом ван Боссюитом» («Beeld-snijders kunst-kabinet door den vermaarden beeldsnijder Francis van Bossuit in yvoor gesneden

en geboetseert»), которая послужила голландским живописцам XVIII в. весьма серьезным подспорьем в освоении Античности. Первое обращение Ван Мириса к наследию фламандского скульптора датируется 1696–1702 гг., когда он выполнил по меньшей мере 13 рисунков с оригинальных статуй из коллекции Питера и Петронеллы Оортманс де ла Куртов. Интерес к произведениям Боссюита был, очевидно, связан не только с поиском путей апроприации классического искусства, но и с опытом преподавания в Лейденской академии, основанной в 1694 г. совместно с Карелом де Моором и Якобом Торенвлиетом [8, р. 244]. Судя по сохранившимся штудиям, Ван Мирис адаптировал позы и жесты гипсовых слепков и скульптур к фигурам на своих исторических и жанровых картинах. В «Лютнистке», датированной 1711 г., элегантно одетая женщина, сидящая и настраивающая лютню, демонстрирует поразительное сходство по своей позе и профилю с греческой Венерой. Своим прототипом, в соответствии с предписаниями Лэреса, она имеет одноименную скульптуру Ф. ван Боссюита, которая неоднократно использовалась Ван Мирисом в качестве шаблона для различных фигур. Этот женский тип фигурирует на полотнах «Вирсавия» (1708), «Заброшенная лютня» (1710), а также на «Рыночном прилавке» (ок. 1730) в качестве молодой покупательницы [8].

Под влиянием композиций Доу Виллем также привлекал рельефы из репертуара Боссюита в качестве декоративного элемента подоконной ниши. Наиболее часто копируемый сюжет – триумф Бахуса – служил образчиком эротического сленга, наряду с изображением битой дичи, птичьей клетки и музыкальных инструментов (*ил. 12*). Символика последних вошла в иконографию любострастия и похоти и широко употреблялась в голландской живописи золотого века. Главное, позволяющее интерпретировать эти изобразительные мотивы в таком ключе, состоит, как кажется, в стремлении Ван Мириса завуалировать, хотя бы отчасти, откровенный смысл любовных сцен. Полотна «Скрипач и служанка в окне» (1699), «Трубач» (1700), «Продавец птиц» (1733) и др., имеющие в основе сюжета морализирующие истории, – лучшее тому подтверждение (*ил. 13*).

Ученик Дюкенау Артус Квеллин (1609–1668) был широко известен в Голландии главным образом как оформитель убранства Ратуши на площади Дам в Амстердаме. Его рельефы, бронзовые статуи и люнеты проникли в визуальную культуру голландских городов благодаря репродукционным гравюрам Ю. Квеллина (1619–1687), оказав значительное влияние на искусство лейденских живописцев. Среди них был и Доу, почти не выезжавший за пределы родного города. На полотне «Девушка у окна» художник воспроизводит люнет с четырьмя путти, двумя львами и перевернутыми рогами изобилия из северной части восточной галереи мэрии (ил. 14, 15). Как и в случае со скульптурой Дюкенау, он апроприирует фрагмент в качестве архитектурного декора стены, перенося смысловую нагрузку оригинала на полотно. Если в семантической системе ратуши люнет служил отсылкой к богатству города через «добычу» его торговцев, то в образном строе «Девушки у окна» он вполне может рассматриваться как символ плодородия, но уже в значении фертильности главной героини. Другие слагаемые: щегол, клетка в виде домика со ступенчатым фронтоном и гроздь винограда в руках девушки, также являясь компонентами любовно-эротической темы в культуре Голландии, указывают на профессиональное предназначение запечатленной как куртизанки.

Таким образом, изучение художественного материала, объединенного изображениями рельефов и скульптур Дюкенау, Боссюита и Квеллина, позволяет с большей полнотой судить о поэтике времени, уточняя место и роль Античности в ней. Развитие идей голландского классицизма, последовательно отраженных впоследствии Ж. де Лэрессом в «Большой книге живописи» («Groot Schilderboek», 1707), подготовило почву для появления в Голландии группы источников антикизированных форм и мотивов, которую, наряду с увражами французских и итальянских гравюров, составила скульптура фламандских мастеров. В качестве основных каналов интеграции произведений Дюкенау и его круга в голландскую жанровую живопись автор выделяет репродукционную скульптуру, представленную на рынке преимущественно семьей Ларсонов, а также гравюру.

Из анализа картин Ж. Доу, В. ван Мириса и Я. Веникса следует еще один вывод относительно основных путей интерпретации скульптурных изображений: как античного фона, придающего действительности идеализированно-нормативный характер; как смыслообразующего компонента темы *ragagone* и, наконец, как слагаемого эротической темы в Голландии раннего Нового времени. Положительные и негативные коннотации скульптуры в каждом отдельном случае чередуются, функционируя в системе предметного мира.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Все три скульптора посещали Италию. Ф. Дюкенуа прибыл в Италию в 1618 г. и не расставался с ней вплоть до своей смерти в 1643 г. В 1635–1639 гг. в его мастерской в Риме практиковался А. Квеллин. Ф. ван Боссюит находился в Риме с 1655 по 1680 г.

<sup>2</sup> Античный саркофаг с соответствующим украшением находился в коллекции В. Джустиниани, для которого Ф. Дюкенуа работал в Риме.

<sup>3</sup> На картине Доу красноватый цвет жидкости в колбе предполагает, что врач проводил тест на беременность. В XVII в. для этой цели мочу иногда смешивали с красным вином – реакция, которая изменяла внешний вид белков мочи, наблюдалась у беременных женщин.

<sup>4</sup> В данном случае автор придерживается атрибуции Венского художественно-исторического музея (<https://www.khm.at>) и П. Хехта. [23, р. 188].

<sup>5</sup> Ф. Энджел говорил о живописи как о лучшем виде искусства, потому что среди прочего она «гораздо более универсальна», «способна имитировать природу гораздо более точно». Его описание технических возможностей живописи чрезвычайно значимо в контексте понимания концепции Доу и его последователей, стремившихся воспроизвести как можно больше различных текстур (см.: Angel P. Lofder schilderkonst. Leiden, 1642).

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. Альбом. М. : Сов. художник, 1984. 176 с., ил.
2. Бидерман Г. Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996. 333 с.

3. Головин В. П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь. М. : Издательство Московского университета, 1985. С. 62.
4. Европейская поэзия XVII в. М. : Худож. лит., 1977. 928 с.
5. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Н. Мазур ; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб. ; М. : Новое издательство, 2018.
6. Тилкес О. История страны Рембрандта. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 1048 с.
7. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкалара. М. : Крон-Пресс, 1996.
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). P. 237–257.
9. Bellori G. P. Giovan Pietro Bellori : the lives of the modern painters, sculptors and architects : a new translation and critical edition. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
10. Boselli O. Osservazioni della scultura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti / ed. Phoebe Dent Weil. Florence : Studio per Edizioni Scelte, 1978.
11. Curtis D. Was Plague an Exclusively Urban Phenomenon? Plague Mortality in the Seventeenth-Century Low Countries // *Journal of Interdisciplinary History*. 2016. No 47. P. 139–170.
12. De Jongh E. Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen // *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden : Primavera pers, 1995. P. 21–254.
13. Demsey C. Inventing the Renaissance Putto. London : UNC Press Books, 2001.
14. Emmens J. A. Natuur, onderwijzing en oefening: bij een drieluik van Gerrit Dou // *Album discipulorum*. G. van Gelder, ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag. Utrecht : Dekker & Gumbert, 1963. P. 125–136.
15. Emmens J. A. Eins aber ist nötig' – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Kuchenstücken des 16. Jahrhunderts // *Album Amicorum* J. G. van Gelder. Hague : Nijhoff, 1973. P. 46–47.
16. Fock C. W. Willem van Mieris als ontwerper en boetseerder van tuinvazen // *Oud Holland*. Vol. 87. No 1 (1973). P. 27–48.
17. 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 / ed. by Theo Hermans and Reinier Salverda. London : UCL Press, 2017. P. 220–233.

18. *Frantz N. P.* Material Culture, Understanding, and Meaning: Writing and picturing // *Journal of the American Academy of Religion* 66(4). 1998. P. 791–816.

19. *Fucci R.* Parrhasius and the art of display: The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting / *Arts of Display / Het vertoon van de kunst*. H. Perry Chapman, Frits Scholten, and Joanna Woodall, eds. *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 65. Leiden : Brill, 2015.

20. *Gaskell I.* Gerrit Dou, His Patrons and the Art of Painting // *Oxford University Press*. Vol. 5. No 1982. P. 15–23.

21. *Gool J., van.* De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunst en schildere. Gravenhage : Gedrukt voor den autheur, 1750.

22. *Hansen M. S.* The Infant Christ with the “Arma” Christi: François Duquesnoy and the Typology of the Putto // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 71. Bd., H. 1, 2008. P. 121–133.

23. *Haskell F. and Penny N.* Taste and the Antique. New Haven and London : Yale University, 1981.

24. *Hecht P.* Art Beats Nature, and Painting Does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken // *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 29. 2002. No 3/4. P. 184–201.

25. *Hecht P.* Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses // *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 21. No. 1/2. 1992. P. 85–95.

26. *Hoogstraten S.* Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt. Rotterdam : Davaco Publishers, 1678.

27. *Houbraken A.* De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. 1718–1721. Vol.1. Amsterdam : Gedrukt voor den autheur, daar de zelve ook te bekomen zyn, 1718.

28. *Kemmer C.* In Search of Classical Form: Gerard de Laireesse's “Groot Schilderboek” and Seventeenth Century Dutch Genre Painting // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 26. 1998. No 1/2. P. 87–115.

29. *Laireesse G. de.* Groot schilderboek. Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1707.

30. *Schloss C.* The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix // *Oud Holland*. 1983. Vol. 97 No 2. P. 81.

31. *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). P. 54–89.

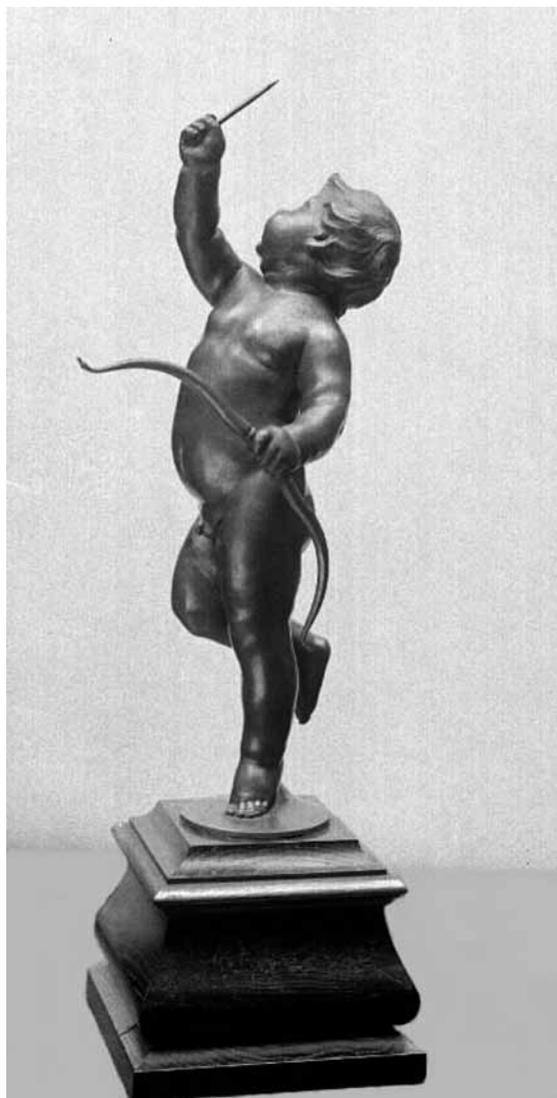
32. *Scholten F.* The Larson Workshop: Reproducing Sculpture in Seventeenth-Century Holland // *Studies in the History of Art* 70. 2008. No 2. P. 290–299.

33. *Wieseman M. E.* Casper Netscher and late seventeenth-century Dutch painting. *Doornspij* : Davaco Publishers, 2002. P. 47–48.

34. *Zakula T.* Reforming Dutch Art: Gerard de Laresse on Beauty, Morals and Class // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2013–2014. Vol. 37. P. 10–139.



1. Ф. Дюкенау. Купидон, вырезающий лук. 1629.  
Мрамор. 75 см. Музей Боде, Берлин



2. Ф. Дюкенуа. Амур. Между 1609 и 1643. Бронза.  
35×11,3×13,3 см. Национальная галерея Дании



3. Я. Стен. Любовная болезнь. 1661–1663.  
Холст, масло. 61×52,1 см. Старая пинакотекa, Мюнхен



4. Ф. Дюкенау. Восемь путти с козой. Ок. 1626 – ок. 1630. Мрамор.  
24,1×41,7×2,3 см. Рейксмузеум, Амстердам



5. Ж. Доу. Врач-шарлатан. 1653. Холст, масло. 49,3×36,7 см.  
Государственный исторический музей, Вена



6. В. ван Мирис. Продавец птиц. 1710–1720.  
Холст, масло. 31×27 см. Лувр, Париж



7. Г. ван Брин по рисунку Н. Янса Клока. Продавец птиц.  
Ок. 1595–1610. Гравюра. 18,5×23,5 см. Рейксмузеум, Амстердам



8. Ф. Дюкенуа. Трумф священной любви над мирской.  
1630. Мрамор. Галерея Спада, Рим



9. Я. Веникс. Молодая женщина с цветами на фоне натюрморта с фруктами и домашней птицей. 1710. Холст, масло. 121,9×102,9 см. Millon & Associés, Parijs

202



10. В. ван Мирис. Семейный портрет Дидерика Ван Лейдена, его жены Софии Дины де Ровере и их детей: Питера Корнелиса, Яна и Адриана Помпеусов. 1728. Холст, масло. 88×95 см. Рейксмузеум, Амстердам



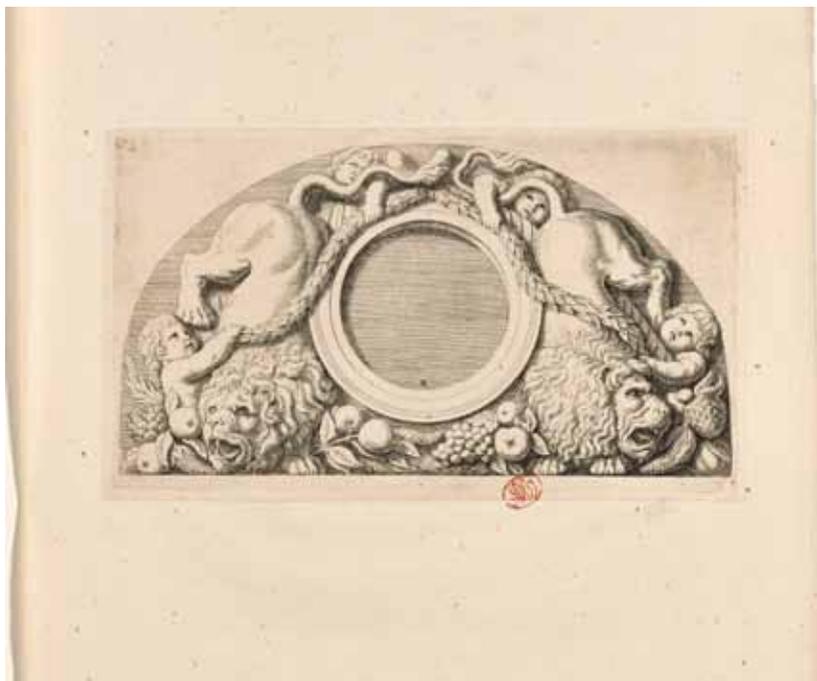
11. В. ван Мирис. Дизайн четырех садовых ваз с аллегорическими изображениями времен года. 1600–1699. Бумага, мел. 26,6×19,2 см. Частная коллекция Филиппа ван дер Миджа, Лейден



12. М. Пулл по рельефу Ф. ван Боссюита. Триумф Бахуса. 1727.  
Гравюра. 10,9×14,4 см. Рейксмузеум



13. В. ван Мирис. Скрипач и слуга в окне. 1699. Холст, масло.  
25×20 см. Государственные художественные коллекции Дрездена



14. Ю. Квеллин после А. Квеллина. Люнет с путти, львами и рогом изобилия в восточной галерее ратуши на площади Дам. 1655–1665. Гравюра. 14,7×26,1 см. Рейксмузеум, Амстердам



15. Ж. Доу. Девушка в окне с гроздью винограда. 1662. Дерево, масло. 38×29 см. Галерея Сабауда, Турин

208