

О.Ю. КУЛАКОВА

# ГОЛЛАНДСКИЙ ЦВЕТОЧНЫЙ НАТЮРМОРТ XVII ВЕКА: ИНТЕРЕС И ЗАБВЕНИЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ СТОЛЕТИЙ

---

---

**Ольга Юрьевна Кулакова,**

Санкт-Петербургская академия художеств  
им. Ильи Репина,  
факультет теории и истории изобразительного искусства,  
кафедра зарубежного искусства,  
соискатель  
Университетская наб., д. 17,  
Санкт-Петербург, 199034, Россия

ORCID 0000-0003-2860-2487; SPIN 9939-1968

E-mail: pp\_olga@mail.ru

---

---

**Реферат.** На протяжении трех с половиной веков жанр цветочного натюрморта, созданного голландскими мастерами, переживал взлеты интереса и забвение: максимальную оценку общества в виде высоких гонораров художников в XVII в., критику ценителей и теоретиков искусств, пренебрежение в XIX в., взлет аукционных цен и пристальное внимание искусствоведов, проявившееся с середины XX в. до настоящих дней. В середине XVII в. уже существовала иерархия жанров, связанная и с сюжетом, и с размером картин, что отражалось на цене. Натюрморты вместе с пейзажами стоили дешевле аллегорических и исторических сцен, но были и исключения, например в творчестве Яна Брейгеля Старшего и Яна Давидса де Хема. Теоретики искусства Виллем ван Хоогстратен и Арнольд Хоубракен, опираясь на академические вкусы, принижали значимость натюрморта, тогда как сами художники, определяя ценностные опоры своей живописи, стремились к максимальному натурализму, и такие картины прекрасно продавались. В XX в. этот жанр привлекал внимание коллекционеров Европы и США. Возрождение интереса к голландским натюрмортам вообще и цветочным в частности началось с XX в., картины дорожали на аукционах, а их коллекционирование стало почти мо-

дой. Художественными обществами и арт-дилерами Нидерландов и Бельгии было организовано несколько небольших выставок натюрмортов. Заданный Ингваром Бергстрёмом курс на изучение символических посланий в натюрмортах продолжает Эдди де Йонг и подчеркивает многообразный характер символизма в голландской живописи XVII века. Светлана Альперс, напротив, критикует иконологический метод и представляет живопись Нидерландов этого периода как пример визуальной культуры. Взгляд Нормана Брайсона на голландский натюрморт формируется на фоне развития общества потребления, экономического процветания и изобилия. Наконец, в исследованиях последних двадцати лет проявляется все больший интерес к естественно-научному аспекту натюрмортов. Любознательность, мастерство и восхищение природой — эти импульсы до сих пор чувствуются в изображениях букетов и фруктов.

**Ключевые слова:** голландский натюрморт, цветочный натюрморт, теория и история искусства, голландская живопись XVII века, натюрморт, изобразительное искусство.

**Для цитирования:** Кулакова О.Ю. Голландский цветочный натюрморт XVII века: интерес и забвение на протяжении столетий // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 496—505. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-496-505.

**Г**олландский натюрморт — яркое и самобытное культурное явление XVII в., повлиявшее на дальнейшее развитие европейской живописи в целом. На сегодняшний день подобное утверждение не вызывает сомнений ни у западных, ни у отечественных искусствоведов. Но обретение натюрмортом именно такого места в истории ис-

куств, осознание художественной ценности этого жанра определилось не сразу. В статье предпринята попытка рассмотреть отношение художников, ценителей искусства и профессиональных искусствоведов к голландским цветочным натюрмортам XVII в. на протяжении всего времени их существования. Исследование ограничено цветочными натюрмортами, которые выделились в 1610-х гг. одними из первых в жанре и продолжали оставаться на рынке картин до начала XVIII века.

## ХУДОЖНИКИ И ЗНАТОКИ ЖИВОПИСИ В XVII—XVIII ВЕКАХ

Оказавшись в реалиях художественного рынка, голландские живописцы отреагировали четкой системой дифференциации жанров и специализацией, которая позволяла добиться высокого мастерства в выбранном направлении. Среди большого количества художников можно выделить наиболее талантливых и знаменитых мастеров, работавших в жанре цветочного натюрморта по заказу не только обычных бюргеров, но и богатых и влиятельных покровителей. Так, фламандский живописец Ян Брейгель Старший, повлиявший на становление жанра в Голландии, имел покровительство кардинала, архиепископа миланского Федерико Борромео. Получив в подарок великолепный натюрморт с редкими цветами, собранными в глиняный горшок, и с изображенными монетами и драгоценностями на столешнице<sup>1</sup> (рис. 1), Борромео предположил, что таким изящным способом художник намекает на ценность картины: «Он сравнивает стоимость этой работы со стоимостью драгоценных камней — сумму, которую я фактически заплатил художнику» [1, р. 60]. Ян Брейгель Старший, обладая огромным живописным талантом, также понимал ценность своих работ и не стеснялся просить больших гонораров.

Голландский художник Рулант Саверей работал при дворе императора Рудольфа II в Праге; Виллему ван Алсту покровительствовал великий герцог Тосканский Фердинандо II Медичи; Рахель Рюйш получала заказы от Иоганна Вильгельма, курфюрста Пфальцского, в Дюссельдорфе; Мария ван Остервейк — от короля Франции Людовика XIV. В 1606 г. Якоб де Гейн Младший получил 600 гульденов от Генеральных штатов в Гааге за цветочный натюрморт, предназначенный в подарок Марии Медичи,



Рис. 1. Ян Брейгель Старший. Натюрморт. Около 1607 г. 50,3 × 40,6. Деревянная панель, масло. Художественно-исторический музей Вены

супруге французского короля. В 1621 г. Амброзиус Босхарт Старший получил от принца Морица Оранского 100 гульденов за цветочный натюрморт, написанный для кого-то из придворных. Приблизительно в 1670-х гг. художник Ян Давидс де Хем получил 2 тыс. гульденов за портрет Вильгельма III Оранского в обрамлении цветов и фруктов [2, р. 6]. Это были чрезвычайно высокие гонорары для того времени, но мастера, не имевшие доступа к высшим слоям общества, довольствовались более скромными ценами на свои картины: 100–200 гульденов. В целом в середине XVII в. существовала иерархия жанров, связанная и с сюжетом, и с размером картин, что отражалось на цене. Натюрморты вместе с пейзажами стоили дешевле аллегорических и исторических сцен, это связано не только с содержанием картин, но и с размерами холста [3, р. 304]. Материальная ценность цветочного натюрморта и внимание к этому жанру в обществе довольно очевидны. Обратимся к восприятию эстетической ценности цветочных букетов.

Кроме Федерико Борромео, большими ценителями живописи Яна Брейгеля были эрцгерцог Альберт VII Австрийский и инфанта Изабелла, штатгальтеры габсбургских Нидерландов. Они изображены на картине, показывающей любителей искусства в фантастическом интерьере, объ-

<sup>1</sup> Под описанный букет попадает несколько ранних натюрмортов Яна Брейгеля Старшего: в коллекции Пинакотекы Амброзиана в Милане и в Художественно-историческом музее Вены.



Рис. 2. Питер Кодде. Любители искусства.  
Около 1630 г. 38,3 × 49,3. Деревянная панель, масло.  
Государственная галерея Штутгарта

единяющем вид собственной кунсткамеры и мастерской художника (совместно с Иеронимом II Франкеном, из коллекции Художественного музея Уолтерс, США). Коллекционеры ценили свой частный музей, и их желание запечатлеть себя на фоне богатства и редкостей вполне понятно. Изображение ценителей искусства, которые обсуждают полотно художника, тоже было довольно распространенным сюжетом, например «Любители искусства» Питера Кодде 1630 г. из коллекции Государственной галереи Штутгарта (рис. 2). Их интерес связан скорее с радостью созерцания и, возможно, живым обсуждением.

В своей знаменитой книге о художниках 1604 г. голландский живописец Карел ван Мандер дает многочисленные оценочные комментарии по поводу качества картин, а также рассказывает о творчестве мастеров натюрморта, чьи работы не дошли до наших дней, например Людовика Янса ван ден Босха, писавшего цветочные натюрморты еще до Амброзиуса Босхарта Старшего: «Был еще некий Людовик Янс ван ден Босх, также родившийся в Хертогенбосе. Он весьма хорошо писал фрукты и цветы и последние часто изображал в стеклянном сосуде с водой, причем употреблял на это так много труда и времени, что достигал почти полного сходства с настоящими» [4, с. 128]. Мандер рассказывает и о харлемском живописце Корнелисе Корнелиссене, и о лейденском художнике Якобе де Гейне Младшем [4, с. 487].

Материальная оценка картин часто не совпадала с оценкой теоретиков искусства XVII в., которые

считали натюрморты художественной имитацией «мертвых» объектов. Так, Самуэль ван Хоогстратен в своей книге «Введение в искусство живописи» (*Inleyding tot de hooge schools der schilderconst, 1678*) помещает натюрморт на низшую ступень художественной иерархии, однако подчеркивает, что «лучше проявить себя лучшим в одной из низших “степеней”, чем быть посредственным художником исторической живописи» [5, р. 89]. В академических кругах оценка натюрморта также не была положительной. В 1667 г. французский историк искусства Андре Фелибьен вынес следующее суждение: «Тот, кто прекрасно рисует пейзажи, стоит над другим, не рисующим ничего, кроме фруктов, цветов или ракушек» [6, р. 50–51]. Голландский художник Герард де Лересс во второй части трактата «Большая книга для рисования» (*Groot schilderboek, 1707*) также говорит, что натюрморты не имеют

существенного значения и вряд ли ценители будущего ими заинтересуются [7, р. 260]. Любопытно, что и Хоогстратен, и де Лересс сами работали в жанре натюрморта и весьма преуспели в нем.

Помимо споров об иерархии живописных жанров, в середине XVII в. были и размышления о качестве живописи, о границах ее ценности и месте среди других искусств, например в сравнении с поэзией. Художник Филипп Ангел ван Лейден выступил в гильдии живописцев на день святого Луки с речью, текст которой был опубликован в 1642 г. под названием «Похвала живописи» (*Lof der schilderconst*). Трактат Ангела весьма показательный, так как он является редким образцом внутрицехового самоопределения: эта речь была сказана художником для художников. Ангел не вводит никакой иерархии в живописи, уравнивая все жанры. Он постоянно подчеркивает необходимость точной имитации материальных вещей, чтобы они казались «почти настоящими». Созерцание природных объектов гарантирует, что художник точно воспроизведет оптические эффекты [8, р. 188–189]. Интересно, что тут Ангел, можно сказать, вторит Мандеру, не вникая в дидактические описания и толкования картин и не пускаясь в критику жанров. Ангел размышляет о том, что аллегорические сюжеты и натюрморты зритель или покупатель может интерпретировать с точки зрения своего интеллектуального, социального и религиозного происхождения, но художник не навязывает им свою концепцию, оставляя свободу личностному восприятию.

Арнольд Хоубракен пишет трактат «Большой театр голландских художников», изданный в 1718–1721 годах. Следуя академической традиции, он вводит иерархию жанров, преуменьшая ценность натюрмортов и пейзажей. Отсутствие в работе Хоубракена глав, посвященных признанным на сегодняшний день художникам, показывает изменения вкусов со времени его написания. Так, лишь мимоходом упомянуты Ян Вермеер, Юдит Лейстер, Рахель Рюйш. В 1750 г. Йохан ван Гоол опубликовал два тома своей книги «Новый театр голландских художников» (*De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*). Этот двухтомник был задуман как исправление и дополнение к книге Хоубракена. Гоол работает над своей книгой с 1747 или 1748 г. и издает ее в 1750 году. Он создал сдержанное, подробное, насыщенное проверенными фактами повествование, но одновременно высказал и оценочные суждения [9, р. 268]. Так, были высоко оценены художники-натюрмортисты Рахель Рюйш и Ян ван Хейсум [10, vol. 1, р. 210–233; vol. 2, р. 13–30]. Аукционные дома XVIII в. поддерживали идею «дорабатывания» картин, и, вторя им, Гоол считал, что добавление животных в натюрморты с фруктами создает дополнительный эффект, выразительность [9, р. 281]. По мнению Гоола, для создания натюрмортов с цветами и фруктами для художника не всегда достаточно житейского опыта, часто были необходимы специальные знания. Он приводит самый яркий пример живописца и энтомолога середины XVIII в. Йоханнеса Гударта [10, vol. 1, р. 40–43].

К началу XVIII в. остаются популярными натюрморты с цветами и фруктами, тогда как интерес к композициям *vanitas*, банкетов и завтраков постепенно угасает. В XIX в. картины голландцев считались скучными и не представляющими ценности.

## XX ВЕК ОТКРЫВАЕТ НАТЮРМОРТЫ ВНОВЬ

Возрождение интереса к голландским натюрмортам вообще и цветочным в частности происходило в начале XX в., картины дорожали на аукционах, а коллекционирование натюрмортов стало почти модой. Художественными обществами и арт-дилерами Нидерландов и Бельгии было организовано несколько небольших выставок натюрмортов. Наиболее знаменитым собирателем цветочных натюрмортов стал Питер де Бур, открывший в 1922 г. в Амстердаме галерею старых мастеров (*Kunsthandel P. de Boer*). В 1939 г. великолепная коллекция нидерландских натюрмортов, принадлежавшая художнице Дейзи Линде Уорд, оказалась в Музее Эшмола в Оксфорде. Несколько позже, в 1966 г., значительная часть коллекции

Генри Роджерса Бротона попала в Музей Фицуильяма в Кембридже.

Одна из ранних публикаций о цветочном натюрморте, написанная в 1928 г. и переизданная в 1975 г., принадлежит Ральфу Уорнеру [11]. В 1955 г. в журнале «Старая Голландия» (*Oud Holland*) [12] голландский историк-искусствовед Лоренс Йоханнес Бол начал публикацию своего многочастного исследования, касающегося систематизации творчества художников, работавших в жанре цветочного натюрморта и пейзажа. Бол работал в архивах Мидделбурга, впервые обращаясь к документам XVII века. Считается, что открытие голландского художника Адриана Коорте принадлежит именно Болю. Кроме того, Бол впервые выяснил многие биографические данные художников рассматриваемого периода и представил обзор их творчества со стилистическим анализом ключевых работ. Следующая работа Бола, вышедшая в 1960 г. уже на английском языке, обобщает и систематизирует изученный ранее материал [13].

До наших дней труд Бола остается по многим вопросам изучения цветочного натюрморта опорным. Исследователи следующего поколения — Сэм Сигал, Ингвар Бергстрём и Фред Мейер сумели уточнить ряд важных событий из биографий художников, атрибуций и влияний, что значительно прояснило детали взаимодействия Фландрии и Голландии [14].

## ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТРАКТОВКИ: ИКОНОЛОГИЯ И ОПИСАТЕЛЬНОСТЬ

Необходимо обозначить методологические подходы, которые установились в 1950–1990-х гг. в западном искусствознании и задали основные перспективы изучения голландской живописи.

Шведский искусствовед Ингвар Бергстрём был одним из первых, кто охарактеризовал сюжеты голландского натюрморта как метафоры моральных и религиозных посланий. Надо отметить, что книга Бергстрёма [15] вышла на английском языке в 1956 г. — всего на несколько лет позже, чем книга Эрвина Панофского «Ранняя нидерландская живопись» [16]. Бергстрём объединяет натюрморты *vanitas* в три группы. В первой присутствуют реквизиты, связанные с земным существованием (книги, инструменты науки и искусства, документы, ценные вещи и предметы коллекционирования). Во второй группе объекты изображения символизируют кратковременность жизни и смерть: череп и кости человека или животных, механические и песочные часы, конфеты и масляные лампы, мыльные пузыри, цветы и стаканы. И третья группа включает символы



Рис. 3. Амброзиус Босхарт Старший.  
Цветы в вазе. 1618 г. 64 × 46. Деревянная панель, масло.  
Королевская галерея Маурицхейс, Гаага

возрождения жизни: пшеницу, лавр, плющ, которые часто находятся под черепом или венчают его. В этом ключе рассматриваются и цветочные натюрморты, так, первая глава книги посвящена четырем знаменитым живописцам цветочного натюрморта: Яну Брейгелю Старшему, Амброзиусу Босхарту Старшему (рис. 3), Якобу де Гейну Младшему и Бальтазару ван дер Асту; четвертая глава рассматривает творчество Яна Давидса де Хема.

Продолжает исследовать комплекс скрытых смыслов в жанровой и натюрмортной живописи Голландии XVII в. голландский искусствовед Эдди де Йонг. Иконологический подход де Йонга стремится «дешифровать пласты значений и скрытых аллюзий» [17, с. 392] в живописи. Де Йонг обращает внимание на лингвистичность голландской живописи, связывая ее визуальные сюжеты с литературными отсылками к голландской поэзии XVII века. В своем эссе «Интерпретация натюрмортной живописи: возможности и ограничения» [18, р. 129–149] де Йонг обращается к композиции Кристофела ван ден Берге: «Мы встречаем хороший пример влияния изображенного черепа на другие элементы картины. Наблюдая композиционную согласованность, которой руководствуется художник, можно сказать, что

символическое значение роз и других цветов подчиняется символике черепа. Розы могут интерпретироваться по-разному, они ассоциируются с Венерой, с символами любви, а также могут быть связаны с весной или чувством обоняния. Но здесь они подчиняются символу смерти, и эта мысль обобщенно выражена в картине: цветок вскоре увянет, жизнь человека — коротка и скоротечна» [18, р. 132]. Де Йонг обращает внимание на то, что символическое послание букета не отменяет и других мотивов его создания: интерес к цветам, тюльпаномания, развитие ботаники и садоводства — эти интерпретации могут сопутствовать друг другу. Но что совершенно бесосновательно, так это привязывание одного единственного символа к отдельному цветку, потому что только соседство цветов и других предметов дает совершенно уникальное, неповторимое послание.

Профессор Чикагского университета Светлана Альперс одна из первых обратилась к критике иконологического метода, настаивая на том, что голландское искусство XVII в. не было направлено на морализаторство или юмор. Оно стремилось максимально подробно передать свое знание о внешнем мире через наблюдение и реалистичное описание. В монографии 1983 г. Альперс утверждает, что воспроизведение образов мира несло в себе единый интеллектуальный заряд [19]. Художник не стремился изобрести специальную живописную технику и поразить ею зрителя, а лишь считывал окружающую действительность и максимально реалистично отражал ее в своих картинах, уделяя много внимания научным открытиям в области оптики, географии. Это повлияло на мировоззрение художников и на способы воспроизведения задуманных сюжетов. Альперс также противопоставляет повествовательность итальянской живописи изобразительности голландцев. Она подвергает критике усложненность иконологических толкований, пришедших, по ее мнению, из итальянской традиции восприятия и создания живописи: «Основной аспект голландского искусства XVII века и, конечно, северной традиции, частью которой оно является, — это изобразительность (descriptive pictorial mode), в отличие от повествовательного искусства Италии» [19, р. XX–XXI]. Критика иконологического метода в контексте голландской живописи XVII в. вообще и натюрмортов в частности обоснована. Иконологический метод изначально был разработан для интерпретации искусства XV–XVI вв., которое часто было тесно связано с текстовыми источниками. Нередко живопись этого периода зарождалась в контексте программных концепций, главным образом взятых из литературы и эмблем, и предназначалась для определенного социального круга и места. При использовании иконологического метода в отношении к искусству XVII в., в котором в значительной степени отсутствуют эти специфические аспекты, необходимо сохранять меру и ак-

кураторность, учитывая череду огромных изменений, произошедших к этому времени в самих картинах и в социально-культурном контексте, в котором они функционировали [8, р. 190–191].

## СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ

**П**рофессор Гарвардского университета, англо-американский историк искусств Норман Брайсон в своей книге «Взгляд на упущенное» рассматривает голландские цветочные натюрморты как часть большой всемирной истории натюрмортов [20].

Брайсон выясняет, что именно объединяет жанр натюрморта в его целостности на протяжении столетий в совершенно разных культурах. Во введении он обосновывает свою позицию в трех культурных категориях: во-первых, жизнь вокруг стола, внутри интерьера, повседневность человека; во-вторых, знаковые системы, которые кодируют жизнь вокруг стола (идеология, сексуальность, экономика, классовость); в-третьих, технология живописи как материальной практики с ее собственными специфическими методами, экономическими ограничениями и семиотическими процессами [20, р. 105]. Изобилие букетов Амброзиуса Босхарта Старшего по своей сути не природное; оно связано с человеческим трудом, вмешательством и преобразованием природы. Голландские цветочные натюрморты — антипасторальны, для своего воплощения они требуют много труда, высокого уровня организации садоводства, освоения ботанических заимствований с колониальных территорий. Средневековые травники монастырей, справедливо отмечает Брайсон, всегда ограничены территориальным выбором растений, но натюрморты Босхарта обретают межконтинентальный масштаб [20, р. 105]. Хотя сложные ботанические описания Карла Линнея Старшего появились лишь в XVIII в., голландцы на век раньше сделали их визуальный аналог, разложив детали цветов в ясные схематические таблицы [20, р. 106].

Кроме того, Брайсон выделяет несколько экономических пространств, которые позволяют цветочным натюрмортам так интенсивно развиваться. Во-первых, это ботанические сады, подчас роскошные, достойные только императорского размаха, во-вторых, это спекуляция, искусственное накручивание ценности цветов на рынках, и, наконец, это сама живопись, столь сложная, требующая высочайшего мастерства и востребованная только тогда, когда спрос на цветы был на пике [20, р. 109–110].

В рамках социально-экономического развития общества рассматривает цветочный натюрморт ис-

кусствовед Пол Тейлор, обращаясь к ряду ранее не изученных документов, связанных с этапами создания картин и особенностями общения между заказчиками и художниками, исследуя экономический контекст: стоимость домов, садов и новых сортов цветов, тюльпаноманию, моду в области садоводства и флористики [21].

## ИСТОКИ ЦВЕТОЧНОГО НАТЮРМОРТА

**Н**еобходимо выделить деятельность голландской исследовательницы Беатрис Бренникмейер-Де Рой, которая обращается к истокам формирования цветочного натюрморта. Она начинала свою карьеру как медиевист, опубликовав в 1970-х гг. ряд статей на тему миниатюр Эгмондовского Евангелия. В дальнейшем исследовательница перешла к изучению истоков и этапов формирования самостоятельного жанра цветочного натюрморта. К сожалению, из-за ранней смерти Бренникмейер-Де Рой не успела написать монографию. В 1996 г. коллегами была выпущена книга, объединяющая две ее работы: лекцию и статью о Яне Брейгеле Старшем [1]. Опубликованная лекция была прочитана в Институте искусства Курто в Лондоне и раскрывала своего рода иконографическую реконструкцию, этапы развития голландской цветочной живописи в XVII в.: особенности становления ботанической иллюстрации и изменяющиеся традиции изображения растений в XVI в. в книжных иллюстрациях, символическое толкование цветов в портретах английских и нидерландских художников. В статье рассматриваются натюрморты Йориса Хуфнагеля, Жака Ле Муана де Морга, гравюры Теодора де Бри, станковые натюрморты и рисунки Лудгера Тома Ринга Младшего. Исследовательский ракурс, заданный Бренникмейер-Де Рой, на наш взгляд, представляет особенный интерес, потому что выводит на поверхность художественные традиции, на которые живописцы опирались часто бессознательно, так как привычные для XVII в. иконографические схемы со временем утратили свои истоки, символические смыслы и трансформировались.

## ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ АСПЕКТ НАТЮРМОРТНОЙ ЖИВОПИСИ

**Г**олландский биолог, историк искусства Сэм Сегал в своих исследовательских интересах объединяет несколько тем: ботаника и экология, цветочный натюрморт и философия. Сегал пришел в искусствоведение из естествознания,

с 1960 по 1975 г. он руководил кафедрой ботанической экологии в Амстердамском университете и читал лекции в Утрехтском университете.

Необходимо выделить его выставочные проекты [22; 23], открытые совместно с галереей Бура в Амстердаме, Музеем герцога Антона Ульриха в Брауншвейге и Художественным музеем в Хертогенбосе в 1982–1983 годах. Основная заслуга Сегала в том, что он впервые в значительном объеме проанализировал ботанический и зоологический аспекты натюрмортной живописи, применив междисциплинарный подход. Проекты Сегала подверглись критике, в частности, за то, что в его исследовании большее внимание обращается не на сами картины, а на растения. Критикуются неточные атрибуции и упрощенные схемы анализа [24, р. 51–52]. Но все же его вклад в систематизацию и изучение наследия голландских мастеров велик. Старинный натюрморт во второй половине XX в. существенно вырос в цене и обрел небывалую популярность среди коллекционеров. Запросы на атрибуцию со стороны аукционистов и дилеров увеличивались, Сигал основал проект «Изучение натюрмортов» (Still Life Studies). Основная его цель заключалась в получении финансовых средств для создания обширного объема документации и библиотеки, которые служили бы базой для более глубоких исследований натюрмортной живописи.

Цветочный натюрморт исследуется в контексте ботанической науки и иллюстрации. Отдельные работы, посвященные этому вопросу, встречались и ранее [25], но именно к началу 2000-х гг. обозначено новое понимание сюжетов этого жанра. Растения в натюрмортах рассматриваются вне символической нагрузки, как самостоятельный объект. Искусствоведы исследуют взаимосвязь между коллекционированием, изображением предметов кунсткамер в натюрмортах и любознательностью, постепенно перерастающей в науку.

Исследование иллюстрации с точки зрения визуального документа эпохи отражено в сборнике статей западных искусствоведов, который вышел по итогам конференции, состоявшейся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне в 2006 г. [26]. В данных статьях рассматриваются вопросы появления ботанической науки, садоводства и ландшафтного дизайна, включая иллюстративный контекст рисунков и гравюр художников. Необходимо выделить новаторский взгляд Клаудии Свон, профессора Северо-Западного университета в Чикаго. На примере творчества Якоба де Гейна II [27] Свон рассказывает о росте натурализма в голландском искусстве Раннего Нового времени, а также выясняет взаимосвязь между визуальным представлением и описанием. Свон приводит совершенно удивительное сопоставление: наряду

с подробным, достойным научной иллюстрации изображением растений и насекомых де Гейн создает ряд перьевых рисунков, воспроизводящих сцены с ведьмами и колдовством в той же натуралистической манере [28]. Тема сверхъестественного и реального выражена в творчестве де Гейна с одинаково подробным натурализмом и точностью. Автор ставит закономерный вопрос об особенностях восприятия реальности в то время и сочетания эмпирического и фантастического.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, голландский цветочный натюрморт представляет особый интерес для исследователей и зрителей. В XVII в. цветочные натюрморты были роскошным подарком и одновременно возможностью любоваться драгоценными тюльпанами, когда стоимость луковицы была в несколько раз дороже самой картины. Теоретики искусства того времени, опираясь на академические вкусы, принижали значимость натюрморта, тогда как сами художники определяли ценностные опоры своей живописи, стремясь к максимальному натурализму: именно такие картины хорошо продавались.

В XX в. заданный Ингваром Бергстрёмом курс на изучение символических посланий в натюрмортах продолжает Эдди де Йонг и подчеркивает многообразный характер символизма в голландской живописи XVII века. Светлана Альперс, напротив, критикует иконологический метод и представляет живопись Нидерландов этого периода как пример визуальной культуры. Взгляд Нормана Брайсона определяет феномен голландского натюрморта на фоне развития общества потребления, экономического процветания и изобилия. Наконец, в исследованиях последних двадцати лет проявляется все больший интерес к естественно-научному аспекту натюрмортов и видится некоторая критика идей Альперс: насколько реальность, которую создают художники в своих работах, реальна? Натуралистический метод изображения далеко не всегда совпадает с научным, объективным методом познания в современном понимании этого термина.

Голландский натюрморт можно изучать разными методами, учитывая различные междисциплинарные контексты. Так, цветочные букеты — это текст, несущий послание; результат изменения социально-экономических обстоятельств; зеркало мировоззренческих позиций; отраженный научный опыт и, главное, радость созерцания Божественного мира. Любознательность, мастерство и восхищение природой — эти импульсы до сих пор чувствуются в букетах и фруктах, заражая нас, зрителей,



своей живой силой не мертвой натуры, а именно запечатленной жизни, как в поэтических строках голландского иллюстратора, гравера и поэта Яна Лейкена [29, с. 562]:

*Я верю, Господи, и выразить не смею,  
Сколь велика Тебе земная похвала!  
Возможно ли сыскать белейшую лилею,  
Что в белизне с тобой сравниться бы могла?*<sup>2</sup>

#### Список источников

1. *Brenninkmeijer-De Rooij B.* Roots of seventeenth-century flower painting: miniatures, plant books, paintings. Leiden: Primavera Pers, 1996. 96 p.
2. *Segal S., Alen K.* Dutch and flemish flower pieces: paintings, drawings and prints up to the nineteenth century. In 2 vol. Leiden-Boston : Brill, 2020. 1232 p.
3. *Woude van der A.* The volume and value of paintings in Holland at the time of the Dutch republic // *Art in history — history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture* / ed. by Freedberg D. and Vries de J. Issues & debates. USA : The Getty Center for the history of art and the humanities, 1991. P. 285–331.
4. *Мандер Карел ван.* Книга о художниках / [пер. с голланд. В.М. Минорского]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 542 с.
5. *Weststeijn T.* The visible world Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimization of painting in the Dutch golden age / [transl. by B. Jackson and L. Richards]. Amsterdam University Press, 2008. 475 p.
6. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII-e siècle* / ed. établie par Mérot A. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, collection Beaux-arts histoire, 1996. 542 p.
7. *Lairesse de G.* Groot schilderboek. Haarlem, 1707. 400 p.
8. *Sluijter E.J.* Didactic and disguised meanings? Several seventeenth-century texts on painting and the iconological approach to northern Dutch paintings of this period // *Art in history — history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture* / ed. by Freedberg D. and Vries de J. The Getty Center for the history of art and the humanities, 1991. P. 175–209.
9. *Vries de L.* Jan van Gool als kunstkriticus // *Oud Holland*. Vol. 97, is. 4. Leiden : Brill, 1983. P. 266–283.
10. *Gool van J.* De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: Waer in de Levens — en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden : In 2 vol. Hague, 1750. Vol. 1. XXII, 480 p.; Vol. 2. XVI, 576 p. [Reprint, 1971].
11. *Warner R.* Dutch and Flemish fruit and flower painters of the XVII-th and XVIII-th centuries. Amsterdam : Israel B.M., 2-nd edition, 1975. 250 p.
12. *Bol L.J.* Een Middelburgse Brueghel-groep // *Oud Holland*. 1955. Vol. 70, no. 1. P. 1–20.
13. *Bol L.J.* The Bosschaert dynasty, painters of flowers and fruit. Leigh-on-Sea : F. Lewis Publ., 1960. 108 p.
14. *Meijer F.G., Willigen van der A.* A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters in oils, 1525–1725. Leiden : Primavera Pers in cooperation with the RKD, 2003. 232 p.
15. *Bergström I.* Dutch still-life painting in the seventeenth century / transl. C. Hedstrom, G. Taylor. London : Faber and Faber Limited, 1956. 330 p.
16. *Panofsky E.* Early Netherlandish painting. Its origins and character. USA : Harvard University Press, 1953. 358 p.
17. Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / [сост.: Т. Атнашев, М. Велижев]. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 632 с.
18. *Jongh de E.* Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting / transl. M. Hoyle. Leiden : Primavera pers, 2000. 296 p.
19. *Alpers S.* The art of describing: Dutch art in the seventeenth century. Chicago : University of Chicago Press, 1984. XXVII, 302 p.
20. *Bryson N.* Looking at the overlooked: four essays on still-life painting. London : Reaktion Books Ltd, 1990. 192 p.
21. *Taylor P.* Dutch flower painting, 1600–1720. Yale University Press, 1995. 240 p.
22. *Segal S.* A flowery past: a survey of Dutch and Flemish flower painting from 1600 until the present // *Exhibition catalog Noordbrabants Museum, and Kunsthandel P. de Boer*. Amsterdam : Gallery P. de Boer, 1982. 128 p.
23. *Segal S.* A fruitful past: a survey of the fruit still lifes of the northern and southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh // *Exhibition catalog Herzog Anton-Ulrich — Museum Braunschweig, Kunsthandel P. de Boer*. Amsterdam : Gallery P. de Boer, 1983. 147 p.
24. *Berger Hochstrasser J.* Still lively: recent scholarship on still-life painting // *The Ashgate research companion to Dutch art of the seventeenth century* / ed. W. Franits. London : Routledge, 2016. P. 43–73.
25. *Blunt W.* The art of botanical illustration. London : Collins, 1950. 304 p.
26. *Swan C.* The uses of botanical treatises in the Netherlands, c. 1600 // *The Art of natural history: illustrated treatises and botanical paintings, 1400–1850* / ed. A.R.W. Meyers, National Gallery of Art. Washington : NGW-Stud Hist. Art, 2010. P. 63–82.
27. *Swan C.* Art, science, and witchcraft in early modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629). Cambridge University Press, 2005. 272 p.
28. *Swan C.* The preparation for the Sabbath by Jacques de Gheyn II // *Print Quarterly*. Vol. 16. № 4. Print Quarterly Publications, 1999. P. 327–339.
29. Европейская поэзия XVII века / [сост. И. Бочкаревой и др.]. Москва : Художественная литература, 1977. 926 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 41).

<sup>2</sup> Перевод Е. Витковского.



## Dutch Flower Still Life of 17th Century: Interest and Oblivion through the Centuries

**Olga Yu. Kulakova**

Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts, 17, Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia  
ORCID 0000-0003-2860-2487; SPIN 9939-1968  
E-mail: pp\_olga@mail.ru

**Abstract.** *Over three and a half centuries, the genre of flower still life created by Dutch artists experienced ups of interest and oblivion. There were the maximum assessment of society in the form of high fees of the 17th century artists; the criticism of connoisseurs and art theorists; the neglect in the 19th century and the rise of auction prices and close attention of art critics, manifested from the middle of the 20th century to the present day. In the middle of the 17th century, there was already a hierarchy of genres, based on both the subject and the size of the paintings, which was reflected in the price. Still lifes and landscapes were cheaper than allegorical and historical scenes, but there were exceptions, for example, in the works of Jan Brueghel the Elder and Jan Davidsz. de Heem. Art theorists Willem van Hoogstraten and Arnold Houbraken, resting upon academic tastes, downplayed the importance of still-life painting. Meanwhile, the artists themselves, determining the worth of their paintings, sought for maximum naturalism, and such paintings were sold well.*

*In the 20th century, this genre attracted the attention of collectors in Europe and the United States. A revival of interest in Dutch still lifes in general, and in flower ones in particular, began in the 20th century, the paintings rose in price at auctions, and collecting them became almost a fashion. Art societies and art dealers of the Netherlands and Belgium organized several small exhibitions of still lifes. The course for studying symbolic messages in still lifes, presented by Ingvar Bergström, is continued by Eddie de Jong, who emphasizes the diverse nature of symbolism in Dutch painting of the 17th century. Svetlana Alpers, on the contrary, criticizes the iconological method and presents the Dutch painting of that period as an example of visual culture. Norman Bryson's view of Dutch still lifes is formed against the background of the development of a consumer society, economic prosperity and abundance. Finally, there has been an increasing interest in the natural science aspects of flower still-life painting in the researches of the last twenty years. Curiosity, skill, and admiration for nature are the impulses that can still be felt in the images of bouquets and fruits.*

**Key words:** Dutch still life, flower still life, history and theory of art, Dutch painting of the 17th century, still life, fine art.

**Citation:** Kulakova O.Yu. Dutch Flower Still Life of 17th Century: Interest and Oblivion through the Centuries, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 496–505. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-496-505.

### References

1. Brenninkmeijer-De Rooij B. *Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings*. Leiden, Primavera Pers Publ., 1996, 96 p.
2. Segal S., Alen K. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*. In 2 vol. Leiden-Boston, Brill Publ., 2020, 1232 p.
3. Woude van der A. The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic, *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. USA, The Getty Center for the History of Art and the Humanities Publ., 1991, pp. 285–331.
4. Mander Karel van. *Kniga o khudozhnikakh* [A Book about Artists]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007, 542 p.
5. Weststeijn T. *The Visible World Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam University Press Publ., 2008, 475 p.
6. Mérot A. (ed.) *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, collection Beaux-arts histoire Publ., 1996, 542 p.
7. Lairesse de G. *Groot schilderboek*. Haarlem, 1707, 400 p.
8. Sluijter E.J. Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of This Period, *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities Publ., 1991, pp. 175–209.
9. Vries de L. Jan van Gool als kunstkriticus, *Oud Holland*, vol. 97, issue 4. Leiden, Brill Publ., 1983, pp. 266–283.
10. Gool van J. *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: Waer in de Levens – en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden: In 2 vol.* Hague, 1750, vol. 1, XXII, 480 p., vol. 2, XVI, 576 p.
11. Warner R. *Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of the XVII-th and XVIII-th Centuries*. Amsterdam, Israel B.M. Publ., 1975, 250 p.
12. Bol L.J. Een Middelburgse Brueghel-groep, *Oud Holland*, 1955, vol. 70, no. 1, pp. 1–20.
13. Bol L.J. *The Bosschaert Dynasty, Painters of Flowers and Fruit*. Leigh-on-Sea, F. Lewis Publ., 1960, 108 p.
14. Meijer F.G., Willigen van der A. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden, Primavera Pers in Cooperation with the RKD Publ., 2003, 232 p.

15. Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London, Faber and Faber Limited Publ., 1956, 330 p.
16. Panofsky E. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. USA, Harvard University Press Publ., 1953, 358 p.
17. *Kembridzhskaya shkola: teoriya i praktika intellektual'noi istorii* [Cambridge School: Theory and Practice of Intellectual History]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, 632 p.
18. Jongh de E. *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Leiden, Primavera Pers Publ., 2000, 296 p.
19. Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1984, XXVII, 302 p.
20. Bryson N. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still-Life Painting*. London, Reaktion Books Ltd Publ., 1990, 192 p.
21. Taylor P. *Dutch Flower Painting, 1600–1720*. Yale University Press Publ., 1995, 240 p.
22. Segal S. A Flowery Past: A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present, *Exhibition Catalog Noordbrabants Museum, and Kunsthandel P. de Boer*. Amsterdam, Gallery P. de Boer Publ., 1982, 128 p.
23. Segal S. A Fruitful Past: A Survey of the Fruit Still Lives of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh, *Exhibition Catalog Herzog Anton-Ulrich – Museum Braunschweig, Kunsthandel P. de Boer*. Amsterdam, Gallery P. de Boer Publ., 1983, 147 p.
24. Berger Hochstrasser J. Still Lively: Recent Scholarship on Still-Life Painting, *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*. London, Routledge Publ., 2016, pp. 43–73.
25. Blunt W. *The Art of Botanical Illustration*. London, Collins Publ., 1950, 304 p.
26. Swan C. The Uses of Botanical Treatises in the Netherlands, s. 1600, *The Art of Natural History: Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400–1850*. Washington, NGW-Stud Hist. Art Publ., 2010, pp. 63–82.
27. Swan C. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge University Press Publ., 2005, 272 p.
28. Swan C. The Preparation for the Sabbath by Jacques de Gheyn II, *Print Quarterly*, vol. 16, no. 4, Print Quarterly Publications, 1999, pp. 327–339.
29. *Evropeiskaya poeziya XVII veka* [European Poetry of the 17th Century]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1977, 926 p.

## НОВИНКА



**Игумнова Н. П., Меньщикова С. П., Нерюева М. В. Национальные библиотеки стран СНГ: развитие партнерства : монография / Н.П. Игумнова, С.П. Меньщикова, М.В. Нерюева ; Российская гос. б-ка ; Междунар. акад. информатизации, отд-ние «Библиотекословение» ; Библ. Ассамблея Евразии. Москва : Пашков дом, 2021. 274, [1] с. ISBN 978-5-7510-0821-5.**

В монографии представлена история и современное состояние сотрудничества национальных библиотек стран СНГ. Изложены теоретические аспекты, условия, факторы, современные направления и тенденции развития национальных библиотек и системы межгосударственного партнерства. Раскрывается роль Российской государственной библиотеки — базовой организации по сотрудничеству в области библиотечного дела государств — участников СНГ и Библиотечной Ассамблеи Евразии, а также законодательная база развития сотрудничества и партнерства. Даны предложения по дальнейшему укреплению общего библиотечного пространства стран СНГ.

### **Справки и приобретение:**

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»

Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70\*26-46

E-mail: Pashkov\_Dom@rsl.ru, sale.pashkov\_dom@rsl.ru

Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд

Сайт: [www.rsl.ru/pashkovdom](http://www.rsl.ru/pashkovdom)