

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 75

### Скульптурные образы в голландском портрете второй половины XVII в. Проблемы интерпретации

П. И. Подшивалова

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

**Для цитирования:** Подшивалова, Полина. «Скульптурные образы в голландском портрете второй половины XVII в. Проблемы интерпретации». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 4 (2024): 683–707. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.404>

Предпринята попытка изучить роль скульптурных образов в голландском портрете второй половины XVII в. На материале наиболее типичных произведений этого жанра кисти К. Нетшера («Портрет Марии II Стюарт», 1683, «Портрет Гертруды Хейгенс», 1668), Ф. Бола («Маргарита Трип в образе Минервы, обучающая свою сестру Анну Марию Трип», 1663), А. ван ден Темпела («Портрет Питера де ла Кура», 1667), М. ван Мюсхера («Автопортрет», 1685) автором выявляются особенности визуальной и символической интерпретации античной и антиклизированной скульптуры и ее значение в развитии биографического сюжета. Данный подход позволил по-новому прочесть избранные голландские портреты этого периода, а также прояснить их функцию в процессе конструирования голландским зрителем второй половины XVII в. собственной социальной и культурной идентичности. Анализ полотен К. Нетшера, Ф. Бола, А. ван ден Темпела и М. ван Мюсхера показал, что одним из факторов, обусловивших распространение скульптурного мотива в живописи, было постепенное изменение восприятия скульптуры в интерьере. К 1660-м годам статуи и рельефы превращаются в предмет благородного увлечения, который престижно репрезентировать, особенно в портретной живописи. Тем не менее обращение живописцев к скульптуре было мотивировано даже не столько стремлением к эстетизации фона, сколько желанием подчеркнуть статус модели как *homo nobilis* (человека благородного), *homo illuminatus* (человека просвещенного) или *homo mortalis* (человека смертного). Для достижения наибольшей выразительности пластического образа художники, как правило, использовали технику гризайль и композиционные приемы масштабирования, гиперматериализации, осознанного нагромождения, а также прием наилучшей обозримости.

**Ключевые слова:** голландский портрет второй половины XVII–XVIII вв., изображение скульптуры, концепция *honnete homme*, частная публичность, Каспар Нетшер, Михил ван Мюсхер, Абрахам ван ден Темпел, Фердинанд Бол.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2024

Невероятное растрогать неспособно.  
Пусть правда выглядит весьма правдоподобно.  
Н. Буало. Поэтическое искусство [1, с. 78].

Во второй половине XVII в. в Голландию на смену «идеальному придворному» Кастильоне (“Cortegiano”, 1528) приходит новый идеал личности *honnête homme* («человек с приятными достоинствами») — просвещенный, учтивый аристократ, верный воспитанник и последователь идей французских моралистов (Ларошфуко, Н. Фаре, Лабрюйера и др.). Распространение этого идеала в среде разбогатевшей голландской буржуазии и родовитой знати во многом обусловлено тенденциями аристократизации, ясно обозначившимися в культуре Республики в первые десятилетия после завершения Восьмидесятилетней войны (1566–1648) [2].

К этому времени представители голландской элиты уже давно не были в глазах коронованных соседей «сырными головами», «державными повелителями мельниц и сыров» [3, с. 776]. Они прекрасно усвоили правила хорошего тона: за едой не чавкали, не облизывали пальцы, не говорили с набитым ртом и уж, конечно, не ковыряли в носу и зубах. Самые пытливые из них давно прочли «Придворного» Кастильоне, совершили *grand tour* и *giro d'Italia*. Но даже теперь, когда мещанское сознание нуворишей определялось моделью поведения *honnête homme*, в Голландии по-прежнему торжествовало убеждение, что о «вещах судят не по их сути, а по их виду» [4, с. 24].

Воспеть добродетели, достоинства и занятия голландского благородного человека стало задачей живописцев северных провинций. Ведь, как известно, только живописи, высокому, «положительному» искусству, в этот период была подвластна способность транслировать идеологическую программу целиком и сразу, не дробя ее на составные части [5, с. 74]. Символизм и множественность прочтений заставляли каждого зрителя видеть в многочисленных образах голландских *honnête homme* и *honnête femme* беспристрастное отображение северо-нидерландской действительности, притом что объективным оно не было почти никогда ввиду реально существующих и подчас труднопреодолимых социальных и культурных границ между представителями политической элиты Голландии и родовым дворянством Европы, а также между аристократией и буржуазией внутри страны.

В данной перспективе образы, созданные художниками, оказывались точкой пересечения желаемого и действительного, внешних и внутренних интенций заказчика [6]. Говоря словами героя пьесы Шекспира «Буря», они стирали грань меж тем, чем был и чем хотел казаться едва ли не каждый представитель верхушки среднего класса в Голландии. Неслучайно седьмую часть «Большой книги живописи» (“Groot schilderboek”, 1708) голландский теоретик классицизма Герард де Лересс посвящает именно теории портрета — жанра, в котором социальные рефлексии знати, принципы натуроподобия и горациевского *utile dulci miscere* нашли свой *modus vivendi*. Дабы написанное на страницах “Groot schilderboek” не вызывало в неокрепших умах младших товарищей по цеху (коим и предназначался данный труд) ненужного блуждания мысли, Лересс не скупится на примеры, которыми иллюстрирует различные стратегии создания ярких и убедительных амплуа портретируемых [7]. Среди них образ директора (губернатора) Ост-Индской компании со статуей некоей экзотической богини «с перламутровым гребнем на голове в виде

шлема, а на нем коралловая ветвь; грудь украшена чешуей; жемчуг и кораллы на шее; на плечах — две большие раковины, в руке — трезубец, на ногах — калиты с двумя дельфинами со сросшимися головами, украшенными морскими раковинами, одежда — длинная мантия, за спиной видно несколько фигур чернокожих и слоновьи бивни<sup>1</sup> [8, р. 33–4]. Этот выразительный словесный портрет, сперва начертанный «слепым провидцем» Лерессом на меловой доске, а затем перенесенный его сыновьями на бумагу, эксплицирует одну весьма характерную для голландской портретной живописи второй половины XVII в. тенденцию, а именно усиление роли изображений скульптуры в образной структуре картин.

Несмотря на повторяемость и приобретенную в 1660-е годы значимость данный мотив не снискал среди исследователей особого научного интереса. И это притом что еще в 1981 г. нидерландский историк искусства Эдди де Йонг убедительно доказал важность статуи спящего Купидона на «Автопортрете» (1669) кисти Фердинанда Бола как «основного носителя смысла или по крайней мере как самого сильного и действенного знака» [9, р. 161]. Авторы последующих публикаций (М. Дойч Кэрролл [10], П. Хехта [11], К. Шлосс [12] и Ф. Схолтена [13]) рассматривали образы скульптуры преимущественно в рамках культурологического дискурса, то и дело смещая фокус внимания с самого изображения на социокультурный контекст, в котором это изображение появилось. К тому же сосредоточенность упомянутых исследователей только на одном полотне или полотнах одного художника ограничила возможность обобщения и систематичного изложения рассматриваемой нами проблематики. Как результат — тиражирование в научных трудах устоявшихся, типологически однородных и мало что объясняющих клише вроде «изъеденный временем памятник» [12, р. 76], «садово-парковое украшение» [2, р. 400], «элемент роскошных сцен» [13, р. 295]. Разумеется, все эти определения не только не отражают значение и место изображений скульптуры в голландской живописи, но и нередко становятся причиной неточных, ошибочных интерпретаций (как в случае с трактовкой «Автопортрета» Ф. Бола Я. А. Эмменсом и Дж. Брайном<sup>2</sup>).

В связи с этим видится целесообразным рассмотреть изображения второй половины XVII в. как важнейшую структурно-семантическую единицу. Такая постановка проблемы не только способствует переосмыслению роли визуальных образов в построении мотивной структуры картин, но и позволяет в целом выявить смысловые основы синтеза живописи и скульптуры в голландском изобразительном искусстве. В данном случае наиболее оптимальный материал для исследования дает голландский портрет, который полнее и точнее, чем любой другой жанр, отразил в это время процесс становления типа и образа *honnête homme* в Республике.

<sup>1</sup> “By een Bewindhebber van de Oostindische Maatschappij, het beeld der zelve als een heldin met een schulp van paerlemoer, op de wyze van een helm, op het hoofd, en raaltak daar op; een borstlap met schobben; paerlen, en koraalen om den hals; brooskens met twee dolfynen kop aan kop, met kleene kinkhoorns en schelpen verciert, aan de beenen; twee groote schelpen op de schouders; een drietandige vork in de hand, en een langen mantel om, in een landschap, verbeedende een Indiaansch gezigt met palm- en kokosboomen, en eenige Mooren met olifantstanden daar nevens” (перевод наш. — П. П.).

<sup>2</sup> Нидерландский искусствовед Э. де Йонга считал, что Эмменс и Брайн допустили ошибку, интерпретировав полотно Фердинанда Бола как «символическое указание на художественные занятия художника». В числе причин этого досадного промаха де Йонг называл игнорирование Эмменсом и Брайном статуи Спящего Купидона на полотне [14].

В статье мы будем придерживаться предложенного еще Э.Хаверкамп-Бегеманном (1982) [15] комплексного подхода, сочетающего методы семиотического, формально-стилистического, структурно-композиционного, иконографического и иконологического анализа. Их применение позволит рассмотреть исследуемый материал одновременно детально и всесторонне и на этом основании даст возможность читателю составить целостное представление о роли изображений скульптуры в композиционной и символической структурах голландского портрета указанного периода.

\* \* \*

По мнению искусствоведа, специалиста по искусству эпохи Возрождения В. П. Головина, традиция введения скульптурных образов в живопись непосредственно связана с историей скульптурно-живописных церковных алтарей, получивших наибольшее распространение именно в Нидерландах в первой половине XV в. [16, с. 60] Как правило, изображения средневековой, а к концу столетия и антиквизированной пластики помещались мастерами *argis nova* на капители колонн, архивольты арок, на каминные доски или на выступающие из стен консоли в качестве смысловой параллели, противопоставления или наглядного пояснения к основному ветхо- или новозаветному действию. Подобные приемы связи скульптуры с основным сюжетом характерны для композиций Я. ван Эйка «Гентский алтарь» (1432, Собор Св. Бавона, Гент) и «Мадонна канцлера Ролена» (1435, Лувр, Париж), для «Алтаря Мирафлорес» (1442–1445, Государственная галерея, Берлин) Р. ван дер Вейдена, «Рождества» (1445, Национальная галерея искусства, Вашингтон) П. Кристуса и «Алтаря “Житие Марии”» (1445, Прадо, Мадрид) Д. Боутса. В каждом конкретном случае пластический образ, не нарушая принципа единства времени и действия, соединял в произведении мир горний и мир дольний, зрителя, святого и самого Бога, способствуя общей сакрализации изображенного на алтаре. Другой важный аспект — тождественность избранного композиционного решения риторическим приемам отступления и цитирования. Ведь, как известно, тексты античных философов и писателей, а также изобразительное искусство Античности обладали для северных гуманистов не меньшим авторитетом, чем Священное Писание. В этом аспекте введение в картину антиквизированных статуй святых и рельефов со сценами из библейской истории позволяло художникам усложнить символическое высказывание и тем самым удовлетворить вкусы просвещенных заказчиков.

Живопись Голландии второй половины XVII в. развивалась в том же направлении, что позволяет говорить об устойчивости нидерландской изобразительной традиции. Однако теперь в интерпретации скульптуры преобладала уже не религиозно-символическая, а повествовательно-репрезентативная тенденция. Пластический образ, прежде обособленный и отдаленный от реального мира «уровень реальности», стал в творческой практике голландских мастеров частью художественного целого — устойчивым мотивом, обладающим своей антропологической природой.

Такому пониманию скульптуры способствовал целый ряд факторов: это и распространение в Республике Соединенных провинций идей классицизма, и антикварное движение, охватившее практически всю культуру страны. И тем не менее

все это было по большей части только прелюдией к смене существующих парадигм мышления. В действительности именно социальный фактор — аристократизация верхушки нового голландского общества — изменила привычный уклад жизни, вкусы и эстетические идеалы представителей социальной и культурной элиты. Отныне нувориши все чаще легитимизировали приобретенный статус посредством французского языка, моды, подчеркнуто галантной манеры общения, а также репрезентации в своих поместьях произведений скульптуры.

Наметившиеся в первые десятилетия после подписания Мюнстерского договора сдвиги в сторону скульптурной эстетики в убранстве уединенных сельских вилл и окружавших их садов удалось запечатлеть художнику-картографу Маурицу Уолравену на рисунках (1719) с изображением внутреннего двора поместья Эльсвут (нидерл. Elswout) амстердамского предпринимателя, «агента» датской короны Габриэля де Маркелиса. Как и путевой отчет Кристиана Кнорра фон Розенрота, посетившего Эльсвут в 1663 г., графические листы Уолравена указывают на то, что большинство скульптур здесь были изготовлены из бронзы: посередине находился великолепный фонтан со статуей Нептуна, извергавший родниковую воду, его окружали фигуры голубей, дельфина, омара, броненосца, крокодила, попугая и черепахи, покоившиеся на каменных пьедесталах и также пускавшие струи [17, р. 6]. Один из рисунков позволяет нам увидеть и две статуи в нишах в задней стене дома и четыре гипсовых путти, венчавших каменную ограду двора. Среди них без особого труда можно идентифицировать путто с чашей и кувшином вина и путто на коньках (аллегория Зимы), явно происходивших из модной скульптурной мастерской семьи Ларсонов.

Теория коммуникативного действия Ю. Хабермаса позволяет предположить, что этот развившийся в 50–60-е годы XVII в. интерес к собирательству и репрезентации столь разной по материалу и, главное, ценности скульптуры, наделенной к тому же значениями общественной добродетели, был одним из культурных маркеров только зачинавшегося в то время процесса конструирования «буржуазной публичной сферы» [18, р. 309; 19]. Публичный характер произведений пластики способствовал их растущей значимости в тех пространствах домашнего интерьера, которые балансировали между этикетной и семейной сферой и предназначались для так называемого салонно-интеллектуального досуга. Об этом во всей полноте позволяет судить полотно Яна Стена «Фантазийный интерьер с Яном Стеном и семьей Геррита Шоутена» (1660), на котором череп со стрелой на каминной полке, а также собрание статуэток на верху бюро, состоящее из «Амура, вырезающего лук», «Венеры и Амура», «маленькой вакханки с чашей и гроздьё винограда», представлены как раз на такой нейтральной территории, где «на первый план выходило не социальное положение человека, а его “вежество” (civillite) и способность быть приятным обществу» [20, с. 232] (рис. 1).

Переведенные в иной контекст бытования и наделенные новым символическим и эстетическим значением статуи и рельефы автоматически становились семиофорами, служащими визуальным обоснованием социального, политического, культурного статуса своих владельцев. К примеру, широко известно, что в поместье Хофвейк (нидерл. Hofwijck) Константейна Хёйгенса скульптура занимала совершенно особое положение [13, р. 63]. На это указывают как сохранившиеся рисунки Яна де Бисхопа и Исаака де Мушерона, так и поэма в 2824 стихах, написанная



Рис. 1. Ян Стен. Фантазийный интерьер с Яном Стеном и семьей Геррита Шоутена. Ок. 1659–1660 гг. Масло, холст. 84,7 × 101,1 см. Музей Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити. Дата обращения май 1, 2024. <https://art.nelson-atkins.org/objects/5456/fantasy-interior-with-jan-steen-and-the-family-of-gerrit-sch>

самим Хейгенсом александрийским метром во славу своего дома: *Четыре путти, хоть и безмолвны, / Здесь объясняют урок: сначала идет Весна, / С первыми цветами нового года. / За ней следует Лето, демонстрируя початки кукурузы. / Затем идет спелая Осень с вкусными яствами. / Зима, праздная и неспешная, с коньками на ногах, / Знаменует собой время безделия*<sup>3</sup> [13, p. 63].

Как видно из приведенных строк, аллегория «Времена года», воплощенная в четырех статуях Й. Ларсона, была избрана К. Хейгенсом неслучайно для украшения поместья Хофвейк. Ведь в Голландии XVII в. четыре времени года, равно как и четыре возраста человека, неразрывно связаны с концепцией *vanitas*. Они напо-

<sup>3</sup> Vier naecktekinderen; all kennensynietpraten

Beduydenhier die leer: de Lente staetvooraeen,  
Met vroegeBlommekensvan'tjongejaergelaen:  
De Somervolght'er op, enpronckt met Coren-aeren;  
En dan den RijpenHerfst met smakelickewaeren;  
De Winter luyenleegh, met schaetsenaendenvoet,  
Seghtdattereenseentijd van leegh-gaenwesen [21, p. 100–1].

минали зрителям о быстротечности земных дней. Сам же владелец поместья в свете традиционной морализирующей аллегории выступал человеком хоть и просвещенным, но неизбежно помнящим о бесплодности случайных радостей и потому твердо следующим по пути служения Богу.

Таким образом, динамика социальной жизни Республики Соединенных провинций во многом предопределила распространение и значение скульптуры в голландских поместьях в 1650-х годах. Из дешевой альтернативы живописным полотнам, осуждаемого кальвинизмом атрибута идолопоклонства она превратилась в предмет благородного увлечения (*genteel passe temps*), который было престижно репрезентировать не только в публичных пространствах частного интерьера, но и в портретной живописи [22].

Так, постепенно сложилась устойчивая и вполне универсальная иконографическая традиция, позволявшая художникам «подпирать» изображения голландских *honnête homme* и *honnête femme* скульптурными образами. По известным причинам особым спросом среди голландских *fijnschilders* (прекрасных художников) пользовались статуи античных богов и богинь, рельефы на сюжеты мифов Древнего Рима и Древней Греции, бюсты античных философов, произведения итальянской пластики, которые, как и заповедовал Августин Дакийский, наделялись не только буквальным, аллегорическим или моральным смыслом, но и смыслом анагогическим («Буквальный смысл учит прошедшим событиям, аллегорический — чему верить, моральный — что делать, анагогический — на что надеяться» [23, с. 17]).

Условно можно выделить несколько способов введения изображений пластики в живопись. Первый и самый распространенный прием заключался в добавлении статуй и рельефов к фону. Как правило, в таком дискурсе изображенные памятники не имели в основе конкретный прототип, а представляли собой некий собирательный образ древности, как, например, на полотнах Я. Веникса «Пряха» или «Молодая женщина с цветами» (1710). Нередко в подобных случаях к функции эстетизации фона дополнительно подключалась и эмблематическая, генерирующая различные мотивы любовного томления, безответного влечения (Я. Стен «Любовная болезнь», 1661–1663, Г. Метсю «Подарок охотника», 1658–1661, Х. ван дер Бурх «Терраса», 1660), *paragone* (Г. Доу «Врач», 1665).

Принципиально иным образом складывался нарратив в произведениях, где скульптура была непосредственным объектом художественного повествования. В таком прочтении изображения статуй и рельефов не просто характеризовали жизнь персонажа, его страну и эпоху, но и фактически выстраивали в единую линию различные сюжеты и этапы конкретной биографии. Этот новый статус скульптурного мотива артикулировался художниками по-разному, однако чаще всего был выражен композиционно и колористически. Предпочтение отдавалось легко идентифицируемым памятникам — бюстам или статуям, за которыми стоял корпус легко узнаваемых историко-биографических ассоциаций. При этом если первый способ апроприации скульптурного мотива как части фона применялся в Голландии во всех жанрах живописи, то второй был характерен в основном для портрета (см. «Автопортрет» Фердинанда Бола, «Портрет Аристотеля с бюстом Гомера» Рембрандта) и жанровой картины. Эта закономерность, на наш взгляд, обусловлена самим характером взаимоотношений человека и вещи в портрете — их тесной, почти соподчиненной взаимосвязью, чего нет ни в натюрморте, ни в пейзаже [24].

Не претендуя на полноту обзора, мы остановимся подробно только на трех наиболее типичных голландских портретах 1660–1685 гг. кисти К. Нетшера (1639–1684), А. ван ден Темпела (1622–1672) и М. ван Мюсхера (1645–1705). На избранном материале попробуем показать, как включение скульптурного мотива не только формирует визуальный профиль портретируемого, превращая его в *homo nobilis* (человека благородного), *homo illuminatus* (человека просвещенного) или *homo mortalis* (человека смертного), но и выстраивает биографический нарратив.

### **Homo nobilis**

В этом отношении портрет Марии II Стюарт Каспара Нетшера — яркий пример того, как скульптурный образ может стать самостоятельным объектом, а не только средством художественного повествования (рис. 2).



Рис. 2. Каспар Нетшер. Портрет Марии II Стюарт (1662–1695), супруги принца Виллема III. 1683. Масло, холст. 80,5×60,5 см. Рейксмузеум, Амстердам. Дата обращения май 1, 2024. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4722>

Картина была написана художником в 1683 г., когда 21-летняя дочь Джеймса Стюарта, герцога Йоркского, графиня Нассау, стоящая второй «в очереди» после отца на английский престол, уже шесть лет как была супругой штатгальтера Нидерландов Виллема III Оранского. На полотне она представлена сидящей в три четверти поворота на террасе у каменной балюстрады. Волосы принцессы уложены в модную по тем временам французскую прическу à la hurluberlu, на ней оранжевое (цвет Оранских) атласное платье с глубоким декольте, подчеркивающим, вместе с жемчужным ожерельем, красоту шеи [25].

Возможно, иной зритель, обладающий даром психологического анализа, и уловил бы в выражении лица принцессы Оранской признаки прежней неустроенной жизни: раннего брака, несчастного материнства (несколько выкидышей, приведшие к бездетности) и, наконец, конфликтов с отцом-католиком королем Яковом. Однако Нетшер сознательно утаивает от взгляда зрителей всю тяжесть жизненной судьбы принцессы и создает возвышенно-бесстрастный образ отрешенности от тягот суетного мира. Стройный, но негнувшийся стан, отсутствие жестикуляции, черты лица без намека на улыбку — все это можно рассматривать как гармоничную, сложную систему знаков, которые определяют вежливость модели и, если воспользоваться терминологией того времени, ее «приятность», соответствующую эстетике классицизма [26]. Неспроста в стиле и в самом характере позы и жестов Марии Стюарт прослеживается влияние портретов французского живописца Пьера Миньяра, чрезвычайно популярного тогда в Голландии.

Фоном для сцены Нетшер избирает голландский классический сад — «театр чудес», как его называли в то время [27, с. 293]. Казалось бы, решение художника не нуждается в комментариях. Ведь, как известно, в искусстве Голландии второй половины XVII в. образ сада был расхожей формулой, генерирующей в сознании общества ассоциации с роскошью и властью [27, с. 287]. Данные коннотации, бесспорно, сохраняются за садом и на полотне Нетшера, но встраиваются в параллельный историко-биографическому нарративу поток аллюзий.

Так, судя по году написания полотна (1683), художник изображает вполне конкретный дворец — Хонселарсдейк (нидерл. Honselaarsdijk), построенный в 1621–1647 гг. нидерландским штатгальтером Фредериком Хендриком в двух милях к юго-западу от Гааги. В этом дворце будущая королевская чета поселилась вскоре после свадьбы в 1677 г. и вплоть до покупки имения Хет Лоо в 1684 г. считала его главной охотничьей резиденцией. По свидетельствам современников, это типично голландское поместье было «небольшим и очень старым, а сады в нем аккуратные и красивые» [28]. Один из итальянских посетителей, в частности, вспоминал, что «сад был разделен и окружен несколькими каналами проточной воды и заканчивался причудливым боскетом, деревья которого, высаженные регулярно, образовывали множество аллей и прекрасные ландшафтные перспективы» [28, р. 31].

На полотне из собрания Рейксмузеума мы не видим ни рядов аллей, ни каналов проточной воды. Только анфилады «зеленых комнат» угадываются в общих очертаниях второго плана — всю остальную поверхность холста заполняет скульптура по принципу *horror vacui*. Нельзя не заметить, что в изображении памятников старины и современности гаагский мастер придерживается живописных традиций Ренессанса. Стилистический прием *la grisaille* становится у него одновременно средством и дистанцирования от художественного наследия Античности, и со-

знательной интеграции его в современный контекст. Именно это колористическое противопоставление первого и второго планов, а также включение кулисы дает Нетшеру возможность добиться эффекта барочной театральной сцены, на которой Мария Стюарт — главная героиня, а совокупность скульптурного убранства — декорация, среда, рождающая в согласии с портретируемой, ее позой и мизансценой ощущение «живой картины» [29].

Взятый живописцем курс на панорамный обзор предметов, сотворенных природой и рукой человека, но вместе составляющих сумму универсального знания, отсылает к концепции музейного «театра» как своеобразного «храма Соломона»<sup>4</sup>, направляющего зрителя от созерцания видимого мира к постижению божественной мудрости. При этом Нетшер создает лишь отдаленное представление о реальном облике сада в Хонселарсейке. Соединяя в одном пространстве реальные памятники и фантазийные реконструкции произведений Античности и Ренессанса, художник превращает их в некий собирательный образ коллекции эрудита — символ философских и просвещенческих идей.

Так, исходя из традиции использования изображений политических деятелей в придворно-церемониальной, а также дипломатической практиках раннего Нового времени, можно предположить, что портрет Марии Стюарт, а также парный к нему портрет Виллема III (ок. 1680–1684, Рейксмузеум) выставлялись в залах для официальных приемов, где функционировали в рамках церемониальной и символической систем (рис. 3). В то время как образ штатгальтера на полотне Нетшера транслировал идею отважного главнокомандующего, остановившего решительными мерами наступление французской армии, портрет принцессы Оранской графини Нассау воплощал идеал просвещенной и мудрой правительницы, заботящейся о духовном развитии нации. В итоге в своем образном и семантическом созвучии полотна Нетшера являли просвещенному зрителю эмблему подвигов монаршей четы на военном поприще и в жизни. Ключом к прочтению программы, несомненно, служил образ сада, воплощавший во время и после Голландской войны (1672–1678) метафору вновь обретенного рая. Усиливали данное значение фонтан Венеры (символ мира) и статуя «Геркулес и Какус» (символ борьбы штатгальтера Виллема III против короля Франции), изображенные на портрете Марии Стюарт. Именно они превращали Хонселарсейк из обыкновенного сада удовольствий в блистательную аллегория Aetas aurea (Золотого века) правления Оранских. Таким образом, политическая повестка парных портретов Каспара Нетшера была предельно ясна реципиенту — это был прозрачный намек на благородное правление и государственные добродетели Марии и Виллема *par excellence*.

Тем не менее политический нарратив лишь составляющая сложной и многоуровневой программы прославления Марии II Стюарт. Важным звеном биографического повествования здесь становится также тема нравственной добродетели, релязируемая, по нашему мнению, через иконографию *hortus conclusus*. Изображения

---

<sup>4</sup> В эссе, опубликованном в 1639 г., Ян Амос Коменский, чешский педагог и теоретик, изложил свою программу достижения вселенской мудрости, используя образы храма Соломона. Покинув двор видимого мира (*mundus visibilis*), содержащий все творения природы, ученик должен был войти во двор образительного мира (*mundus presentatus*), где он мог изучить все произведения, созданные человеческим искусством и гением, чтобы подготовиться ко входу в сокровенное святилище божественной мудрости [30].



Рис. 3. Каспар Нетшер. Портрет Виллема III, принца Оранского и штатгальтера. Ок. 1680 — ок. 1684 г. Холст, масло. 80,5см × 63 см. Рейксмузеум, Амстердам. Дата обращения май 1, 2024. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4718>

колонны, вазы, мраморного фонтана с Венерой и Амуром (fons hortorum — традиционный символ чистоты и гармонии [31, с. 165]), а также скульптурной группы образуют своего рода ограду, символизирующую спасение и отстраненность принцессы Оранской от грехов внешнего мира.

В данной перспективе смысловой доминантой выступает статуя Геркулеса и Какуса, выделенная Нетшером композиционно и колористически. По всей видимости, визуальным источником скульптурного образа для художника мог служить натурный рисунок Яна де Бисхопа «Скульптурная группа в саду Хонселарсдейк» (1648), воспроизводящий памятник, установленный в южном партере сада. На генетическую связь двух изображений указывает как сходный ракурс, так и не встречающееся в других графических и скульптурных прототипах соединение фигур: Самсона со статуи Джамболоньи «Самсон, убивающий филистимлянина» (1562, Музей Виктории и Альберта, Лондон) и Какуса со статуи Баччо Бандинелли

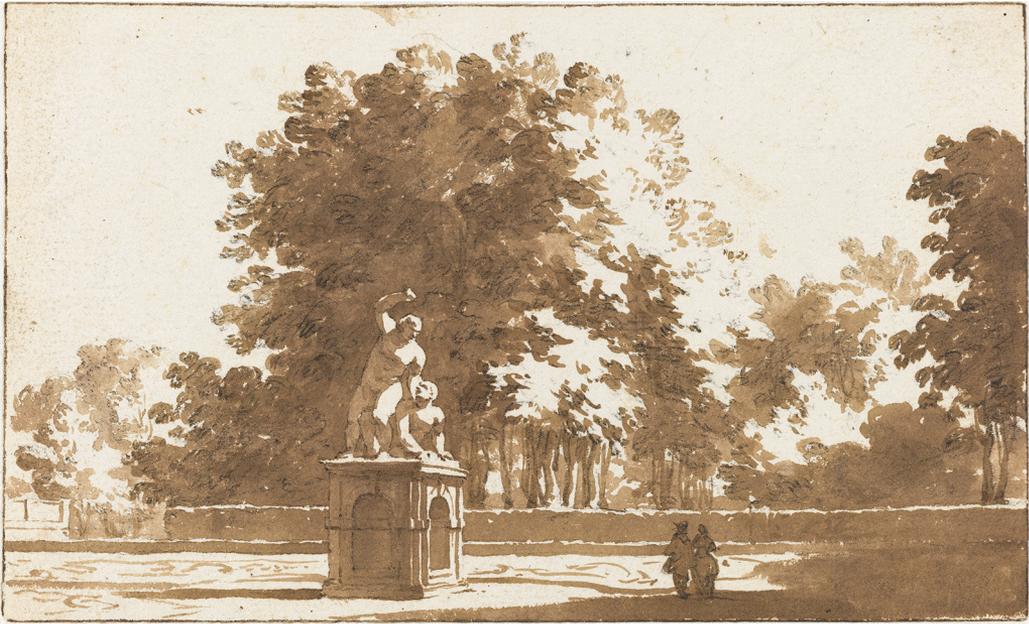


Рис. 4. Ян де Бисхоп. Скульптурная группа в саду Хонселарсейк. 1648.  
Бумага, мел. 9,6 × 15,7 см. Рейксмузеум. Амстердам. Дата обращения май 1, 2024.  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.27700>

«Геркулес и Какус» (1505) (вопрос о том, где Нетшер мог видеть рисунок де Бисхопа (в случае, если наша гипотеза верна), остается открытым) (рис. 4).

Очевидно, выбор памятника в качестве семантического ядра композиции был обусловлен значением и распространенностью античной легенды в искусстве и культуре Нидерландов XVI–XVII вв. Так, в «Метаморфозах Овидия» Карела ван Мандера победе героя над чудовищем, изрыгавшим огонь, посвящена обширная глава, в которой сам Геркулес олицетворяет добродетель, честный сильный дух, мудрость, ум и стойкость, а подвиг героя — триумф духовного начала над телесным, нравственности над клеветой и ложью [32, p. 100].

На полотне Нетшера данные коннотации преломляются сквозь призму значений остального декоративного убранства сада, в первую очередь фонтана «Венера и Амур». Как отмечает Эрик де Йонг, образ *Venus Marina* был крайне популярен в садовой архитектуре Голландии из-за своей глубинной связи с иконографией *locus amoenus* — одной из важнейших тем в литературе и изобразительном искусстве Средневековья и Возрождения [33, p. 75]. Так, христианская идея «возделывания своего сада», заключенная в топосе «приятного места», формирует один из микронарративов портрета, отсылающего к борьбе Виллема и Мэри за протестантизм и, как следствие, благополучие голландского народа. В то же время фонтан Венеры был известным символом любви в искусстве и культуре того времени. Соединяясь с семантической трактовкой скульптуры «Геркулес и Какус», выдвинутой К. ван Мандером, данный символ образовывал на полотне метафору преодоления грубой плотской любви, эмблему целомудрия и супружеской верности (*tsteeltien Lief noem ick dees trou*). Для набожной Марии Стюарт, в своих речах неоднократно взывав-



Рис. 5. Фердинанд Бол. Маргарита Трип в образе Минервы, обучающая свою сестру Анну Марию Трип. 1663. Холст, масло. 208 × 179 см. Рейксмузеум, Амстердам. Дата обращения май 1, 2024. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6107>

шей к борьбе с распущенностью, дерзостью и пороком, подобного рода аллегорическое содержание могло быть и визуальной проповедью, но, что более вероятно, способом репрезентации собственных побед духа над плотью. Таким образом, посредством изображения скульптуры Нетшер создает многоуровневую риторическую программу *la vie et éloge*, в которой каждое звено — благодатный повод не только воспеть добродетели портретируемой, ее целомудренность, мудрость и покровительство искусству, но и закрепить за ней статус *благородной* правительницы.

Важно подчеркнуть, что концепция *homo nobilis*, так ярко выраженная в портрете Марии Стюарт, была широко распространена и среди других куда менее титулованных заказчиков. В частности, история осуществления «голландской мечты» находит воплощение на портрете Маргариты Трип, обучающей свою сестру Анну Марию (1663), написанном Фердинандом Болом для одной из частных комнат в доме Трипов в Амстердаме (рис. 5). Художник изобразил Маргариту — старшую дочь предпринимателя Луи Трипа — в образе богини Минервы, покровительницы искусств и наук, обучающей свою одиннадцатилетнюю сестру Анну Марию. В данном случае атрибутом, указывающим на социальный и культурный статус Трипов, служит фонтан в виде статуи путто на дельфине. Наряду с такими формальными характеристиками, как «античный» костюм и модная прическа, он создает некую альтернативную реальность для заказчика, ту реальность, в которой разбогатев-

шие потомки простого шкипера из провинции, какими и были Трипы, могли обосновать свою принадлежность к высшим слоям голландского общества и отвести возможные упреки в плебействе. Данная интерпретация подтверждается теорией «присвоения» Р.Шартье, согласно которой элитная культура в значительной степени конституировала себя путем присвоения взглядов, текстов, объектов и т. п., которые ей по праву не принадлежали [34, р. 39].

## **Homo illuminatus**

Между тем не хлебом единым жил просвещенный голландец того времени. Знания влекли «благородного» аристократа, выделяли его среди других, таких же «не выросших на селедке и масле» нуворишей-парвеню. Как известно, лишь немногие в то время могли позволить себе получить образование в университете, которое еще Кастильоне называл «кроме добродетельности главным и подлинным украшением всякой души» [35, с. 231]. Эти блестяще эрудированные молодые голландцы, владеющие среди прочего искусством *causerie* и притом не кичащиеся им, играли важную роль во властных сферах Республики. Ибо именно их пламенному слову на рубеже эпох было суждено преобразить мир.

Неслучайно иконографические истоки портретного типа *homo illuminatus* уходят к жанровому портрету ученого-эрудита, астронома или врача, изображенного в своем кабинете. В качестве «общих мест» и традиционных атрибутов такого портрета художники чаще всего использовали глобус, череп, старые золоченые фолианты и рукописи, которые, с одной стороны, отражали профессиональную деятельность персонажа, но с другой — пересекались с темой *memento mori*. Только в середине века с легкой руки Рембрандта получает развитие принципиально отличный от прежних иконографических схем извод — ученый, созерцающий бюст древнего философа [10].

Как известно, первым утверждение о том, что, глядя на произведение искусства, философ созерцает всю видимую вселенную, выдвинул еще Аристотель в «Никомаховой этике» (349 г. до н. э.). В эпоху раннего Нового времени эта идея получила широкое развитие с распространением моды на гуманистические коллекции памятников науки и культуры. Виднейшие философы и педагоги наперебой говорили о познавательной и философской ценности произведений искусства. Так, Ф. Бэкон в “*The Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*” («О знании и совершенствовании обучения, божественного и человеческого», 1605) [36] писал об использовании универсальных коллекций для изучения «истории природы, рукотворной и механической». Эта мысль была поддержана Я. А. Коменским [30] и Г. Фоссиусом [37], которые также рассматривали созерцание скульптуры, искусства рукотворного, как один из этапов получения доступа к сокровенному для человечества «святилищу божественной мудрости» [30].

Художник Абрахам ван ден Темпел, будучи типичным представителем *honnete reinte*, очевидно, был знаком с издававшимися в это время трактатами, как знал и о приписываемой скульптуре силе духовного преображения. И поэтому, когда в 1667 г. он получил заказ на портрет одного из самых богатых жителей Лейдена Питера де ла Кура, перед ним, вероятно, не стоял вопрос о том, с каким атрибутом изобразить этого голландского мыслителя, выпускника Лейденского университета,



Рис. 6. Абрахам ван ден Темпел. Портрет Питера де ла Кура (1618–1685), торговца тканями и автора политических и экономических трудов. 1667. Холст, масло. 133 × 106 см. Рейксмузеум, Амстердам. Дата обращения май 1, 2024. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7681>

совершившего в 1641–1643 гг. *grand tour* по Европе. Темпел пишет де ла Кура в судебной мантии, сидящим рядом с бюстом Сократа, на фоне голландского классического сада (рис. 6). В отличие от «Аристотеля» Рембрандта, де ла Кур не созерцает бюст античного мыслителя. Однако тема, начатая «великим голландцем», получает развитие и здесь, но только в имплицитной форме. Один тот факт, что художник разместил несоразмерно большой бюст древнегреческого философа рядом с портретируемым, свидетельствует о принципиальной значимости данного атрибута для прояснения основной концепции биографического сюжета.

Напомним, что Питер де ла Кур был выходцем из семьи фламандских беженцев из окрестностей Ипра. Несмотря на процветающий текстильный бизнес, которым начал заниматься еще его отец, путь к должности в городском совете Лейдена для него и для его брата Йохана был навсегда «заказан» их «неблагородным» происхождением. Однако даже это не могло заставить Питера, ставшего известным голландским экономистом и ярким республиканцем, оставить попытки пробиться в верхушку городской элиты. По словам А. Вестстейна, этой цели были подчинены и его первый брак с Элизабет Толленар — дочерью одного из членов семьи правящего класса Лейдена (1657), и второй брак в 1661 г. с гораздо более богатой, чем он сам, Катариной ван дер Воорт из семьи амстердамских регентов-правителей (последняя представлена на парном к исследуемому полотну портрете) [38, р. 55]. Фактически история де ла Кура перекликается с биографиями выходцев из многих

других таких же зажиточных, но простонародных по происхождению голландских семей, которым, даже несмотря на огромное состояние, так и не удалось преодолеть предубеждения старой аристократии и успешно баллотироваться в попечительский совет города или в магистрат [3, с. 695].

Итак, перед Темпелом встает сложная задача передачи социального и духовного статуса заказчика, создания не «новой биографии», но расставления надлежащих акцентов в уже существующей линии жизни персонажа. Реализовать задуманную концепцию художнику удается путем обращения к образу Сократа. Именно его бюст Темпел встраивает в общество Питера де ла Кура (подобный прием использовал и П. П. Рубенс в картине «Четыре философа», 1611) и тем самым создает прецедент для сближения и сопоставления судеб двух героев, разделенных веками. Таким образом, бюст античного философа, соединив в себе опыт экзистенциальный и опыт познавательный, эстетический, генерирует внутренний сюжет портрета, а именно превращение героя-«аутсайдера» [38, р. 25], прошедшего трудную школу жизни, в убежденного республиканца и мудреца, готового, подобно Сократу, безропотно принять свой жребий и испить роковую горькую чашу.

Иными словами, по отношению к портрету де ла Кура бюст древнегреческого философа становится тем своеобразным «увеличительным стеклом», которое позволяет увидеть в судьбе и личности героя незаметные глазу частности и сделать очевидным главное — его непреклонную верность собственным убеждениям. Ведь известно, что, не боясь осуждения ни церкви, ни власти, ни толпы, де ла Кур до конца жизни оставался ярым идеологом буржуазного республиканизма, воспевавшим идеалы этого политического режима. В своих скандально известных трудах он неоднократно выступал с резкой критикой монархической власти и верил, что зло уничтожается единственно водворением законов и правосудия (еще одна параллель с Сократом, обличавшим афинскую знать).

Таким де ла Кура и представил Абрахам ван ден Темпел: ученым, постигшим через созерцание видимых вещей всю божественную мудрость и вопреки толпе оставшимся верным своим политическим воззрениям.

## **Homo mortalis**

Во второй половине XVII в. Голландия по-прежнему руководствовалась принципом *memento mori*, а именно неизменно помнила о смерти. И каждый бюргер и аристократ знал, что «богатство — это с дегтем мед, / А внешний блеск — лишь только шоры. / Блажен, кто, внемля Небесам, / Свою судьбу им поручает» [3, с. 760].

В эпоху голландского Золотого века идея быстротечности жизни проходила красной нитью через все голландское искусство, и тем не менее в жанре портрета она закономерно находит воплощение в основном только в двух образах — вдовы и художника. Первые, заказывая свои портреты в таком амплуа, преследовали цель подчеркнуть собственные добродетели — умеренность, простоту, покаяние и отказ от многих земных дел, остаться в памяти потомков целомудренными дамами, для которых смерть возлюбленного супруга фактически ставит предел их светской жизни. Вторые, т. е. художники, помня о том, что искусство, в отличие от жизни, вечно (*ars longa, vita brevis*), напротив, стремились прославить собственное мастерство и как следствие обрести бессмертную память в последующих поколениях.



Рис. 7. Каспар Нетшер. Портрет Гертруды Хёйгенс (1599–1680). 1668. Дерево, масло. 46,5×39,5 см. Музей Гюйгенса, Хофвейк. Дата обращения май 1, 2024. <https://rkd.nl/images/124791>

И в том и в другом случае изобразительная тактика была едина — окружить портретируемого известными символами *vanitas*.

Так, на портрете Гертруды Хёйгенс (1599–1680) (1668, Музей Гюйгенса, Хофвейк), младшей сестры Константейна Хёйгенса, кисти Каспара Нетшера (рис. 7) портретируемая представлена в черном платье и вдовьем чепце с черной вуалью, сидящей на террасе с видом на сад. Ключом к прочтению образа в данном случае выступают колонна, рельеф, часы и античная статуя, которые в совокупности образуют стройную ось метафорического повествования.

Если с часами и рельефом с изображением крылатого старика — Отца Времени — все более или менее понятно — это устойчивые денотаты *vanitas*, отсылающие к известным строкам из «Часов с боем» Ф. де Кеведо:

И все ж не сторонись  
Тревожных откровений циферблата, —  
В них тайну каждодневного заката  
Нам поверяет жизнь:  
Всю вереницу суток, солнц, орбит  
Считает смерть, а время лишь растит (пер. Д. Шнеерсона) [39, с. 315],

то функция остальных двух эмблем — колонны и античной статуи — до сих пор остается неочевидной.

Согласно девизу на голландской традиционной свадебной медали второй четверти XVII в., колонна может быть здесь даже не столько символом стойкости характера (*constantia*) и силы духа (*fortitudo*) героини, сколько метафорой ее целомудренной верности в браке (*tsteeltien Lief Noem ick Dees trou*) [9, p. 158]. Статуя Флоры Фарнезской традиционно олицетворяла молодость, процветание, угасающую и возрождающуюся вновь природу. Ее графическое и семантическое сопоставление с рельефом «Отец Время», часами и самой портретируемой позволило художнику выстроить основную концепцию сюжета – показать финал жизни овдовевшей 8 лет назад героини. Подобная риторика неизбежности смерти на фоне конца всего сущего, заимствованная из переводов стоических текстов Сенеки, Марка Аврелия, Эпиктета<sup>5</sup>, как нельзя лучше соответствовала в XVII в. образу мыслей и потребностям женщин, испивших горькую чашу вдовства. Ведь им больше, чем любому другому смертному, необходимо «настроить» свой взгляд на знаки скорого и неизбежного распада.

Конечно, мы не можем исключать, что статуя Флоры фигурирует на полотне лишь в значении «покровительницы сада». Но даже в этом случае в произведении будет прослеживаться дихотомия жизни и смерти, выраженная в цикличности, а значит и возобновляемости, стихийности всех природных сил и конечности человеческой жизни.

Таким образом, часы, колонна, рельеф и статуя воплощают на картине идею образцового вдовства. Дополняя и усиливая значение друг друга, они конструируют образ добродетельной женщины, которая перешла на последнюю ступень жизни. Она простилась с плотской любовью и теперь лишь лелеет память о супруге, Филиппе Дублете (1590–1660), ожидая в «прихожей» своего часа.

Схожий комплекс мотивов мы находим и на автопортрете Михила ван Мюсхера (1685) (рис. 8). Рельеф с изображением Отца Времени дополнен здесь песочными часами и херувимом, пускающим пузыри. Высказано предположение, что молодой художник создал эту картину, чтобы продемонстрировать свою виртуозность в имитации разнообразных фактур [41]. Однако аллегорический характер скульптурных мотивов подключает также тему неизбежности забвения — в окружающем его мире герой ищет не признаки распада, а свидетельства краткости собственной жизни. Мемориальный замысел усиливается начертанным на выступе стихом:

*И, следовательно, рука Мюсхера создала этот профиль как напоминание о том, каким был его образ. Отец Время обнажает свою голову, но также показывает, что его сосуд уже отслужил большую часть своего срока, и это учит нас хрупкости жизни*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> «Взгляни, как скоротечно время, подумай, как коротко ристалище, по которому мы бежим так быстро; посмотри на весь человеческий род, единым сонмом, с самыми малыми промежутками, хоть порой они и кажутся большими, поспешающий к одному концу: тот, кого ты считаешь погибшим, только предшествовал тебе. Все мы связаны общим уделом: кто родился, тому предстоит умереть» [40].

<sup>6</sup> Dus heeft hier Muschers handt, deez Omtreck zelfs geg[even]

Tot een geheugenis, hoe zijn gedaente was  
De Tijdt ondeckt hem wel, maer thoond' oock dat zijn glas,  
Al veel verloop en is en leerd ons ,t bronze leven.



Рис. 8. Михил ван Мюксер. Автопортрет. 1685. Холст, масло. 20,5×18. Рейксмузеум, Амстердам. Дата обращения май 1, 2024. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4676>

Вероятно, подобное решение темы *memento mori* как многословной аллегории жизни и смерти, изобразительных искусств и добродетелей, было подсказано Мюксеру художественной традицией, восходящей к полотнам К. Петерс, С. Люттичуйса и особенно «Автопортретом с символами *vanitas*» (1651) Д. Байли. Художники используют схожие стратегии самопрезентации и вкладывают в них, по сути, один и тот же смысл. И тот и другой автопортрет изобилуют не только символами *vanitas*, но и изображениями произведений искусства, которые, как отметила С. Алперс, важны даже не столько как эмблемы, сколько как объекты, имеющие статус рукотворно созданных изображений (подробнее об этом см.: [42]). Эта вожделенная творцом победа над временем — один из способов, с помощью которых прославляется сила сотворенных хрупких иллюзий [43, p. 180].

Так, сопряжение мотивов *vanitas* и *paragone* на автопортрете Михила ван Мюкстера призвано увековечить живопись. И тем самым сохранить в веках образ художника, чья кисть способна виртуозно и легко воспроизвести не только «живость благородных лиц, / Кожу нежную девиц, / Блеск потупленного взгляда / И живую тень ресниц» [44, с. 11], но и в некотором смысле остановить ход времени, измеряемый падающим песком в часах. И наконец, появление скульптурных образов на автопортрете художника позволяет рассматривать их как один из медиумов для сохранения памяти, генерирующих тему вечности искусства и бессмертия творца в голландской живописи рубежа XVII–XVIII вв.

Изучение наиболее типичных голландских портретов второй половины XVII в. показало, что скульптурные образы играли ключевую роль в создании нового языка и художественной образности в классицистическом искусстве Голландии указанного периода. Одним из факторов, определивших данную тенденцию, было постепенное формирование в Республике Соединенных провинций культуры частной публичности, изменившей в том числе восприятие скульптуры в интерьере. По мере того как произведения пластики становились желанным объектом художественного собирательства, увеличивалось число и значение их изображений на голландских полотнах. И уже применительно к 1660-м годам мы имеем возможность говорить о закреплении скульптурного мотива в визуальной иконографии образа *honnête homme*.

Важно подчеркнуть, что обращение живописцев к скульптуре, античной или антиквизированной, было мотивировано не столько стремлением к эстетизации фона, сколько стратегией репрезентации социального и культурного статусов модели. Исходя из функций портретов Марии II Стюарт, сестер Трипов, Питера де ла Кура, Гертруды Хейгенс и Михила ван Мюсхера можно говорить о существовании в изобразительном искусстве Голландии трех основных концепций *honnête homme* — *homo nobilis*, *homo illuminatus* и *homo mortalis*. Каждая из них многоаспектно раскрывается на полотне посредством скульптурного образа, который в зависимости от контекста выступает не только визуальным семиофором, но и значимой повествовательной единицей, выстраивающей в единую логическую цепь отдельные элементы биографического нарратива. В условиях, когда сами модели практически «безмолвны» (их позы сдержаны, отсутствует жестикация), подчиняясь общим требованиям концепции *tranquillité*, скульптура становится одним из основных ресурсов раскрытия художественного образа. На голландских полотнах это проявляется не только колористически (как, например, на «Портрете Марии II Стюарт» К. Нетшера), но и композиционно. Живописцы сочетают приемы масштабирования («Портрет Питера де ла Кура» А. ван ден Темпела), гиперматериализации, осознанного нагромождения, а также прием наилучшей обозримости — и все это для достижения наибольшей выразительности пластического образа.

Другой вывод носит более частный характер и, оговоримся сразу, является исследовательской гипотезой. На наш взгляд, распространение изображений скульптуры в живописи, в частности в портрете, было верным предвестием тенденций эпохи раннего голландского Просвещения, несущего через знания свет разума. На это указывает актуализация познавательной функции скульптуры как таковой и скульптурного образа в живописи, их возрастающая роль в распространении и популяризации знаний, становлении культурной коммуникации, а также репрезентации «частной публичности» заказчика и владельца, словом, просвещенного индивидуума.

## Литература

1. Буало, Никола. *Поэтическое искусство*. Пер. Эльги Линецкой. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957.
2. Franits, Wayne. “Young Women Preferred White to Brown: Some Remarks on Nicolaes Maes and the Cultural Context of Late Seventeenth-Century Dutch Portraiture”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 46 (1995): 394–415.

3. Тилкес, Ольга. *История страны Рембрандта*. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
4. Грасиан, Бальтазар. *Карманный оракул, или Наука благоразумия*. Изд. подгот. Евгенией Лысенко и Леонидом Пинским. М.: Наука, 1984.
5. Барт, Ролан. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1994.
6. Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
7. Žakula, Tijana. "Special edition: Reforming Dutch Art: Gerard de Lairese on Beauty, Morals and Class". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, no. 37, (2013): 3–142.
8. Lairese, Gérard de. *Groot schilderboek*. Amsterdam: by Willem de Coup en Petrus Schenk, 1707.
9. Jongh, Eddy de. "Bol Vincit Amorem". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 12, no. 2/3 (1981): 147–61. <https://doi.org/10.2307/3780598>
10. Carroll, Margaret Deutsch. "Rembrandt's 'Aristotle': Exemplary Beholder". *Artibus et Historiae* 5, no. 10 (1984): 35–56. <https://doi.org/10.2307/1483193>
11. Hecht, Peter. "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* 29, no. 3/4 (2002): 184–201. <https://doi.org/10.2307/3780934>
12. Schloss, Christine. "The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719)". *Oud Holland* 97, no. 2 (1983): 69–97.
13. Scholten, Frits. "The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters' Studios". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 31, no. 1/2 (2004): 54–89.
14. Bruyn, Josua, and Jan Ameling Emmens. "De zonnebloem als embleem in een schilderijlijst". *Bulletin van het Rijksmuseum*, no. 4 (1956): 3–9.
15. Haverkamp-Begemann, Egbert. *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1982.
16. Головин, Виктор. *Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь*. М.: МГУ, 1985.
17. Tromp, Heimerick. *Elswout te Overveen. Bijdragen tot het bronnonderzoek naar de ontwikkeling van Nederlandse Historische tuinen, parken en buitenplaatsen*. Zeist: Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 1983.
18. Baker, Malkolm. "Public Images for Private Spaces? The Place of Sculpture in the Georgian Domestic Interior". *Journal of Design History* 20, no. 4 (2007): 309–23.
19. Хабермас, Юрген. *Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества*. М.: Весь Мир, 2016.
20. Неклюдова, Мария. *Искусство частной жизни. Век Людовика XIV*. М.: ОГИ, 2008.
21. Huygens, Constantijn. *Vitaulium. Hofwyck. Hofstede vanden Heere van Zuylichem onder Voorburgh*. Graven-Hague: by Adrian Vlacq, 1653.
22. Adams, Ann Jensen. *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*. New York: Cambridge University Press, 2009.
23. Махов, Александр. "Изобретение многозначности: Средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики". *Литературоведческий журнал*, no. 23 (2008): 3–31.
24. Данилова, Ирина. *Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт*. М.: РГГУ, 1998.
25. Hofstede de Groot, Cornelis. *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on the work of John Smith*. Transl. and ed. by Edward Hawke. London: Macmillan, 1908.
26. Adams, Ann Jensen. "The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in 17<sup>th</sup>-century Holland: The Ideological Function of "Tranquillitas". In *Looking at Seventeenth century Dutch art. Realism considered*, ed. by Waine Franits, 158–238. New York: Cambridge University Press, 1997.
27. Йонг, Эрик де. "'Paradis Batavus': Петр Великий и нидерландская садово-парковая архитектура". В сб. *Петр I и Голландия*, под ред. Натальи Копаневой, Р.Кистемакера, А. Офербека, 286–304. СПб.: Европейский дом, 1997.
28. Jacques, David, and Jan van der Horst Arend. *Gardens of William and Mary*. London: Christopher Helm, 1988.
29. Корндорф, Анна. "Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи". *Искусствознание*, no. 1–2 (2016): 378–425.

30. Comenius, Johann Amos. *Pansophiae prodromus*. Lugdunum: [s. n.], 1644.
31. Соколова, Ирина. *Голландская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции*. 5 томов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023, т. 3.
32. Becker, Jochen. “Dieses Emblematische Stück Stellet Die Erziehung Der Jugend Vor’: Zu Adriaen van Der Werff. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 250”. *Oud Holland* 90, no. 2 (1976): 77–107.
33. Jong, Erik de. *Natuur en kunst. Nederlandse tuin- en landschapsarchitectuur 1650–1740*. Amsterdam: Thoth, 1993.
34. Chartier, Roger. *Cultural History: Between Practices and Representations*. Transl. by Lydia Cochrane. New York: Cornell University Press, 1988.
35. Кастильоне, Бальдассаре. “Придворный”. В сб. *Сочинения великих итальянцев XVI века*, под ред. Лидии Брагиной, 141–248. СПб.: Алетейя, 2002.
36. Bacon, Francis. *Of the proficience and advancement of learning, divine and human*. London: Printed by J. M’Creery for T. Payne, 1808.
37. Vossius, Gherhardus Johannes. *De artium et scientiarum natura*. Amsterdam: [s. n.], 1696.
38. Weststeijn, Arthur. “The Making of an oeuvre”. In *Commercial Republicanism in the Dutch Golden Age: The Political Thought of Johan & Pieter de La Court*, 25–68. Leiden: Brill, 2012. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_402003](https://doi.org/10.26530/OAPEN_402003)
39. Кеведо, Франциско де. *Испанский Парнас, двуглавая гора, обитель девяти кастильских муз*. Ред. Иван Лихачев и Александра Косс. Л.: Худож. лит., 1980.
40. Сенека, Луций Анней. *Нравственные письма к Луцилию*. Пер. Сергея Ошерова. Отв. ред. Михаил Гаспаров. М.: Наука, 1977.
41. Gerhardt, Robert. “The Van Musscher Family of Artists”. *Oud Holland* 120, no. 1/2 (2007): 107–29.
42. Алперс, Светлана. *Искусство описания. Голландская живопись в XVII в.* Пер. Ильи Доронченкова. М.: V-A-C Press, 2022.
43. Brusati, Celeste. “Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20, no. 2/3 (1990): 168–82.
44. Хауреги, Хуан де. “Диалог природы, живописи и скульптуры, в коем оспариваются и определяются достоинства двух искусств”. В изд. *Европейская поэзия XVII века*, сост. И. Бочкарева, 410–3. М.: Художественная лит., 1977.

Статья поступила в редакцию 5 мая 2024 г.;  
рекомендована к печати 9 августа 2024 г.

Контактная информация:

Подшивалова Полина Игоревна — <https://orcid.org/0000-0002-6304-9392>, [podshivalovap@mail.ru](mailto:podshivalovap@mail.ru)

## Sculptural Images in Dutch Portraiture of the Second Half of the 17<sup>th</sup> Century. Problems of Interpretation

*P. I. Podshivalova*

Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts,  
17, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

**For citation:** Podshivalova, Polina. “Sculptural Images in Dutch Portraiture of the Second Half of the 17<sup>th</sup> Century. Problems of Interpretation”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 4 (2024): 683–707. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.404> (In Russian)

The article attempts to investigate the role of the sculptural image in Dutch portraiture in the second half of the 17<sup>th</sup> century. Based on the most typical works of this genre by C. Netscher (“Portrait of Mary Stuart II” (1683), “Portrait of Gertrude Huygens” (1668)), F. Bol (“Margaret Trip as Minerva teaching her sister Anna Maria Trip” (1663)), A. van den Tempel (“Portrait of

Pieter de la Court” (1667)), M. van Musscher (“Self-Portrait” (1685)) the author identifies the peculiarities of the visual and symbolic interpretation of ancient and classical sculpture and their significance in the development of the biographical plot. In this way, selected Dutch portraits of the period can be read in a new light and their function in the process of constructing the Dutch viewer’s own social and cultural identity in the second half of the 17<sup>th</sup> century can be explained. An analysis of the paintings of K. Netscher, F. Bol and A. van den Tempel showed that one of the factors determining the spread of the sculptural motif in painting was a gradual change in the perception of sculpture in interiors. In the 1660s, statues and reliefs became an object of noble passion, which could be represented with prestige in portraiture, which had become fashionable. Nevertheless, the painters appeal to sculpture was not so much motivated by a desire to aesthetise the background as by a desire to emphasise the model’s status as homo nobilis (noble man), homo illuminatus (enlightened man) or homo mortalis (mortal man). In order to achieve the greatest expressiveness of the plastic image, artists usually used the technique of grisaille and compositional techniques such as scaling, hypermaterialisation, deliberate stacking and the technique of best visibility.

*Keywords:* Dutch portrait of the second half of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries, sculpture image, honnête homme concept, private publicity, Caspar Netscher, Michiel van Musscher, Abraham van den Tempel, Ferdinand Bol.

## References

1. Boileau, Nicolas. *L'art poétique*. Rus. ed. Transl. by El'ga Linetskaia. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudoghestvennoi literatury Publ., 1957. (In Russian)
2. Franits, Wayne. “Young Women Preferred White to Brown: Some Remarks on Nicolaes Maes and the Cultural Context of Late Seventeenth-Century Dutch Portraiture”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 46 (1995): 394–415.
3. Tilkes, Ol'ga. *History of the Rembrandt Country*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (In Russian)
4. Grasián, Baltasar. *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. Rus. ed. Comp. by Evgeniia Lysenko and Leonid Pinskii. Moscow: Nauka Publ., 1984. (In Russian)
5. Barthes, Roland. *Selected works: Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress Publ., 1994. (In Russian)
6. Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
7. Žakula, Tijana. “Special edition: Reforming Dutch Art: Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, no. 37, (2013): 3–142.
8. Lairesse, Gérard de. *Groot schilderboek*. Amsterdam: by Willem de Coup en Petrus Schenk, 1707.
9. Jongh, Eddy de. “Bol Vincit Amorem”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 12, no. 2/3 (1981): 147–61. <https://doi.org/10.2307/3780598>
10. Carroll, Margaret Deutsch. “Rembrandt’s ‘Aristotle’: Exemplary Beholder”. *Artibus et Historiae* 5, no. 10 (1984): 35–56. <https://doi.org/10.2307/1483193>
11. Hecht, Peter. “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* 29, no. 3/4 (2002): 184–201. <https://doi.org/10.2307/3780934>
12. Schloss, Christine. “The Early Italianate Genre Paintings by Jan Weenix (ca. 1642–1719)”. *Oud Holland* 97, no. 2 (1983): 69–97.
13. Scholten, Frits. “The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters’ Studios”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 31, no. 1/2 (2004): 54–89.
14. Bruyn, Josua, and Jan Ameling Emmens. “De zonnebloem als embleem in een schilderijlijst”. *Bulletin van het Rijksmuseum*, no. 4 (1956): 3–9.
15. Haverkamp-Begemann, Egbert. *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1982.
16. Golovin, Viktor. *Italian Renaissance Sculpture and Painting*. Moscow: Moscow State University Publ., 1985. (In Russian)

17. Tromp, Heimerick. *Elswout te Overveen. Bijdragen tot het bronnenonderzoek naar de ontwikkeling van Nederlandse Historische tuinen, parken en buitenplaatsen*. Zeist: Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 1983.
18. Baker, Malkolm. "Public Images for Private Spaces? The Place of Sculpture in the Georgian Domestic Interior". *Journal of Design History* 20, no. 4 (2007): 309–23.
19. Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Moscow: Ves' Mir Publ., 2016. (In Russian)
20. Nekliudova, Mariia. *The Art of Privacy. The Age of Louis XIV*. Moscow: Ob'edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo Publ., 2008. (In Russian)
21. Huygens, Constantijn. *Vitaulium. Hofwyck. Hofstede vanden Heere van Zuylichem onder Voorburgh*. Graven-Hague: by Adrian Vlacq, 1653.
22. Adams, Ann Jensen. *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*. New York: Cambridge University Press, 2009.
23. Makhov, Aleksandr. "Invention of polysemy: Medieval theory of meanings as a stage in the history of poetics". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 23 (2008): 3–31. (In Russian)
24. Danilova, Irina. *The problem of genres in European painting: Human and Thing. Portrait and Still Life*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 1998. (In Russian)
25. Hofstede de Groot, Cornelis. *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century based on the work of John Smith*. Transl. and ed. by Edward Hawke. London: Macmillan, 1908.
26. Adams, Ann Jensen. "The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in 17<sup>th</sup>-century Holland: The Ideological Function of 'Tranquillitas'". In *Looking at Seventeenth century Dutch art. Realism considered*, ed. by Wayne Franits, 158–238. New York: Cambridge University Press, 1997.
27. Jong, Jerik de. "'Paradis Batavus': Peter the Great and Dutch garden architecture". In *Petr I i Gollandiia*, eds Natal'ia Kopaneva, R. Kistemaker, A. Oferbek, 286–304. St. Petersburg: Evropeiskii dom Publ., 1997. (In Russian)
28. Jacques, David, and Jan van der Horst Arend. *Gardens of William and Mary*. London: Christopher Helm, 1988.
29. Korndorf, Anna. "Phantom and craft. Theatrical scenography of the New Age: From the truth of architecture to the richness of painting". *Iskusstvoznanie*, no. 1–2 (2016): 378–425. (In Russian)
30. Comenius, Johann Amos. *Pansophiae prodromus*. Lugdunum: [s. n.], 1644.
31. Sokolova, Irina. *The Dutch painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of the Collection*. 5 vols. St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2023, vol. 3. (In Russian)
32. Becker, Jochen. "'Dieses Emblematische Stück Stellet Die Erziehung Der Jugend Vor': Zu Adriaen van Der Werff. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 250". *Oud Holland* 90, no. 2 (1976): 77–107.
33. Jong, Jerik de. *Natuur en kunst. Nederlandse tuin- en landschapsarchitectuur 1650–1740*. Amsterdam: Thoth, 1993.
34. Chartier, Roger. *Cultural History: Between Practices and Representations*. Transl. by Lydia Cochrane. New York: Cornell University Press, 1988.
35. Castiglione, Baldassare. "The Courtier". In *Sochineniia velikikh ital'iantsev XVI veka*, ed. by Lidia Bragina, 141–248. St. Petersburg: Aleteiia Publ., 2002. (In Russian)
36. Bacon, Francis. *Of the proficience and advancement of learning, divine and human*. London: Printed by J. M'Creery for T. Payne, 1808.
37. Vossius, Gherhardus Johannes. *De artium et scientiarum natura*. Amsterdam: [s. n.], 1696.
38. Weststeijn, Arthur. "The Making of an oeuvre". In *Commercial Republicanism in the Dutch Golden Age: The Political Thought of Johan & Pieter de La Court*, 25–68. Leiden: Brill, 2012. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_402003](https://doi.org/10.26530/OAPEN_402003)
39. Quevedo de, Francisco. *El Parnasso Español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*. Rus. ed. Eds Ivan Lihachev and Aleksandr Koss. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1980. (In Russian)
40. Seneka, Lutsii Annei. *Moral Letters to Lucilius*. Rus. ed. Transl. by Sergei Osherov. Executive ed. by Mikhail Gasparov. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
41. Gerhardt, Robert. "The Van Musscher Family of Artists". *Oud Holland* 120, no. 1/2 (2007): 107–29.
42. Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Rus. ed. Transl. by Il'ia Doronchenkov. Moscow: V-A-C Press, 2022. (In Russian)

43. Brusati, Celeste. "Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20, no. 2/3 (1990): 168–82.
44. Khauregi, Kuan de. "A dialogue between nature, painting and sculpture in which the merits of the two arts are challenged and defined". In *Evropeiskaia poeziia XVII veka*, comp. by I. Bochkareva, 410–3. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977. (In Russian)

Received: May 5, 2024  
Accepted: August 9, 2024

Author's information:

Polina I. Podshivalova — <https://orcid.org/0000-0002-6304-9392>, [podshivalovap@mail.ru](mailto:podshivalovap@mail.ru)