УДК 75.041.3:75.03(492)"16"

А. Г. Романова

«Купальщицы» Геррита Дау: полифония художественных смыслов

Статья посвящена картинам Геррита Дау «Купальщик», «Купальщица», «Молодая женщина, расчесывающая волосы». Выявлены иконографические прототипы поз и жестов героев, бытовых и пейзажных деталей. Предлагаются интерпретации сюжета, отмечаются особенности творческого метода Дау в работе с мировым художественным наследием и при создании системы семантических слоев в рамках одного изобразительного текста.

Ключевые слова: иконография, полисемантичность, обнаженная натура, Г. Дау

Aleksandra G. Romanova

Gerrit Dau's «Bathers»: polyphony of art meanings

The article is devoted to Gerrit Dau's pictures «Bather» (2), «The young woman combing hair». Iconographic prototypes of poses and gestures of heroes, household and landscape details are revealed. Interpretations of a plot are offered, some features of a creative method of Dau in work with world art heritage are noted and about ways of creation of system of semantic layers within one graphic text is drawn.

Keywords: iconography, polysemanticity, nudity, G. Dau

Голландская картина XVII в. представляет собою сложный многоуровневый текст, в котором одна тема может быть представлена одновременно под разными углами зрения. Содержание его может интерпретироваться как совокупность не противоречащих друг другу разнохарактерных смыслов. Часть из них вводится посредством прямых или скрытых цитат. Обращение к известной иконографии, сборникам эмблем или знаменитым произведениям искусства позволяет художнику вовлекать зрителя в диалог с традицией, апеллируя ко всему багажу его культурного опыта. Ю. Н. Звездина, размышляя на тему стихотворений Я. Катса, пишет: «Какой-либо предмет или явление могли переосмысляться в разных аспектах, с различной кодовой установкой… Первый решается в ключе любовной символики, второй – в морально-дидактическом плане, третий представляет собой религиозную аллегорию. Так соблюдается принцип восхождения от „низшего" смыслового строя к „высшему", при этом мысль отталкивается от конкретного объекта»[1]. Данное суждение применимо и к живописи той эпохи.

Геррит Дау был одним из самых успешных художников Лейдена – университетской столицы Голландии. Художник специализировался на бытовой живописи: широко известны его изображения «Старушек», «Отшельников», «Сцен в лавке». Обращение этого мастера к обнаженной натуре представляется уникальным. Картины «Купальщик», «Купальщица» и «Молодая женщина, расчесывающая волосы»[2] впервые упоминаются под номерами 6, 9, 16 в контракте 1665 г. Йоханна де Би (1621– до 1672), коллекционера и покровителя Дау. Согласно этому документу, де Би становился владельцем картинной галереи из 27 работ художника, расположенной в доме лейденского живописца Яна Аннота (1633–1687)[3]. Женские изображения (№ 9 и № 16) упоминаются на аукционе 9 сентября 1722 г. в Роттердаме, в каталоге коллекции Жака Мейерса (1660–1721), под номерами № 93 и № 92 соответственно[4]. На аукционе графа Фердинанда Адольфа фон Плеттенберга (1690–1737), проходившем 2 апреля 1730 г. в Амстердаме, оба произведения были проданы Жаку де Рооре, агенту Лормье[5], под номерами 380 и 310. В коллекции Виллема Лормье все три работы (две «Купальщицы» и один «Купальщик») были вновь собраны вместе и в 1748 г. проданы маркизу Вуайе д'Аржансону (1722–1782). В 1754 г. Жан-Батист Декан описывает «Купальщиц» как часть собрания Л.-Ж. Генья (1697–1768) в Париже[6]. В декабре 1768 г. состоялась распродажа его коллекции в Париже, где через посредничество маршана Огюста Менажо[7] три «Купальщицы» Дау были приобретены князем Дмитрием Алексеевичем Голицыным (1734–1803)[8] для Екатерины Великой. Картины побывали в знаменитых собраниях, были оценены самыми образованными людьми эпохи, однако уникальность их не ограничивается лишь историей бытования и изумительной техникой исполнения. Дело в том, что в отличие от большинства работ Дау, нельзя с уверенностью определить жанр «Купальщиц» и невозможно сразу расшифровать их сюжет.

Композиция всех трех работ строится во-

круг человеческой фигуры, крупной, ясно читаемой благодаря лаконичному силуэту. На первом плане можно видеть одежды купальщиков, растения, сухие ветки и берег ручья; фон представляет грот с полукруглой аркой. Обнаженная натура не позволяет отнести изображения к бытовому жанру. Эжен Фромантен утверждал, что в голландской живописи XVII в. «нагие фигуры, для которых уже не нашлось места в реальной жизни, исчезли»[9]. Действительно, обнаженные персонажи чаще всего встречаются в композициях на исторические сюжеты, пасторалях, аллегориях, религиозных сценах. Они нередки в произведениях Класа Муйарта, Бартоломеуса Бреенберга, Питера Ластмана. Вспомним творчество утрехтского живописца Абрахама Кейленбурха (1610–1648): «Купальщица, касающаяся ноги» напоминает сидящую нимфу из его брауншвейгской картины[10], а «Молодая женщина, расчесывающая волосы», кажется, скопирована с модели, изображенной на дальнем плане картины «Диана и нимфы»[11]. Что же отличает от вышеназванных композиций «Купальщиц» Дау?

В «исторических» картинах названных художников нагая фигура редко бывает крупной, обычно она является составной частью живописной группы или может быть вписана в пейзаж. У Кейленбурха мелкие человеческие фигурки теряются в пространстве пещеры. Черты их сильно упрощены и сглажены, не идет и речи об индивидуальности: герои не совершают определенных поступков, не имеют собственного лица. Геррит Дау, напротив, показывает своих героев крупным планом, как бы в фокусе, акцентируя внимание на их действиях. Молодая девушка касается ступни, как бы указывает на пальцы ног. Женщина расчесывает волосы. Жест мужчины вообще с точки зрения сюжета необъясним, и его иначе как нарочитым назвать нельзя. Однако образованному зрителю XXI в., как и XVII в., его движения кажутся знакомыми.

То, как мужчина опирается правой рукой на камень, его торс, развернутый к зрителю, левая рука в указующем жесте, голова en profile, заставляют вспомнить Адама Микеланджело. Другого Адама, в позе весьма сходной, представляет гравюра «Грехопадение» Луки Лейденского, знаменитейшего художника города, где всю жизнь проработал Дау. Сходство «Купальщиков» Дау с гравюрами Луки Лейденского отмечает исследовательница Рони Бэр в статье «Обнаженные у Дау»[12]. Так, женщину, расчесывающую волосы, она сравнивает с фигурами Правосудия и Надежды (гравюры 1530 г.).

Мотив причесывания можно встретить в палатинских фресках работы учеников Рафаэля[13]: одна из них изображает нимф Сирингу, которая расчесывает волосы, сидя на камне у ручья. Пан, притаившийся за деревом, наблюдает за нею, и Дау тоже ставит зрителя в положение вуайериста, заставляя подсматривать за туалетом белокурой красавицы. Поворот спины молодой женщины и положение ее ног, одна из которых высоко поднята, а другая согнута в колене, мотив причесывания могут восходить к картине Тинторетто «Купание Сусанны», исполненной в 1560 г.[14] Питер Ластман, учитель Рембрандта, несколько лет проживший в Италии, в 1619 г. пишет «Туалет Вирсавии»[15], где фигура купальщицы, две служанки и общая структура композиции повторяют иконографическую схему Тинторетто. В свою очередь, эхо картины Ластмана звучит в работах учеников Рембрандта, таких как «Туалет Вирсавии»[16] или «Художник и натурщица»[17], где поза женщины, трансформируясь, сохраняет свои характерные черты. Картина Тинторетто была хорошо известна в Европе (в 1684 г. ее приобретет король Франции); логично предположить, что Дау обращается к источнику, вдохновлявшему его коллег.

Мотив касания ступни в живописи встречается нечасто. В пример можно привести палатинскую фреску, которая изображает «Венеру, завязывающую сандалию». Та же самая, хотя гораздо более свободная, поза – у Сусанны Тинторетто 1555 г.[18] Касание ступни может интерпретироваться как знак сосредоточенности, замкнутости, интимного разговора с собою. Купальщица Дау кажется застигнутой врасплох: она бросает на зрителя взгляд поверх плеча, наклоняется, балансируя в неустойчивой позе. На ум приходит еще одна палатинская композиция «Венера и Амур на дельфине», где героиня сидит вполоборота и пристально смотрит на нас. Почти идентична позе Венеры фигура нимфы в брауншвейгской картине Кейленбурха, однако здесь острота движения сглаживается, и исчезает его эмоциональное содержание.

Зато Рембрандт и художники его круга, напротив, всегда делали акцент на взаимодействии персонажа и наблюдателя: стоит вспомнить картины «Сусанна» и «Женщина со служанкой»[19] или набросок Рембрандта «Купание Дианы»[20] 1628 г. Обнаженная женщина сидит вполоборота от зрителя и смотрит на него поверх плеча. Создается иллюзия мгновенности движения героини, будто бы застигнутой врасплох. Подобный прием использует Дау, подчеркивая внимательный взгляд девушки на зрителя как на нежданного гостя. Здесь становится абсолютно прозрачным вуайеризм, который присутствует во всех трех композициях. Художник обыгрывает иконографические схемы, характерные для сюжетов с обнаженными героями (во многих

таких сюжетах присутствует мотив подсматривания), желая оправдать свое обращение к обнаженной натуре и создать игровую ситуацию, в которой возможно появление «Купальщицы».

Логично предположить, что любая обнаженная героиня в протестантской Голландии должна носить имя из Библии или античной мифологии. Благодаря акцентированному своеобразию поз, герои Дау легко встраиваются в ряд исторических персонажей. Более того, когда неизвестный фламандский художник копирует одну из картин, он окружает девушку, касающуюся ноги, стайкой играющих путти, что дает право называть композицию «Венера и амуры»[21]. Однако Геррит Дау, намекая на родство своих персонажей с Адамом, Вирсавией и Сусанной (или Адамом, Венерой и нимфой), не дает им атрибутов, характерных для исторических персонажей. Напротив, сброшенные платья позволяют четко опознать их владельцев по национальному, социальному и профессиональному признаку. С самого начала, в контракте Йоханна де Би герои именовались «Купальщик», «Молодая женщина», «Юная девушка», т. е. воспринимались как персонажи не отдаленной истории, но современности. Первое определение социального статуса персонажей дается в каталоге аукциона Жака Мейерса 1722 г.: «Купальщица, касающаяся ноги», названа «Молодой крестьянкой». В «Livret de la Galerie Impériale de L'Ermitage de Saint-Pétersbourg», вышедшей в Петербурге в 1838 г., она же описана как «Молодая крестьянка, собирающаяся купаться», купальщик – как «Молодой военный, собирающийся купаться», и то же описание приведено в «Каталоге Картинной Галереи Императорского Эрмитажа» за 1870 г.[22] и в работе В. Мартина[23]. Для современников Дау эфес и широкополая шляпа с пером являлись непререкаемыми атрибутами военного сословия. Об этом говорят картины современников Дау на сюжет «Караульня». На картинах голландцев и фламандцев также встречаются большой медный кувшин характерной формы и красное с синим платье: они являются характерными атрибутами «молочницы». Если обратить внимание на прическу купальщицы, расчесывающей волосы, то такая же коса, скрученная на затылке, украшает головы натурщиц Рембрандта. О женщинах, позировавших художникам, известно мало, однако справедливо предположить, что это были не представительницы высшего сословия, а служанки, горничные. Такие прически у служанок на картинах де Хооха, Терборха, ван Мириса. Знатные дамы носили локоны на французский манер, куртизанки заплетали сложные волнистые прически. Таким образом, одежды и аксессуары купальщиков четко определяют социальные роли своих хозяев: солдат, крестьянка (молочница) и служанка (горничная). То, как Дау пишет детали, передает фактуры материалов, говорит о его подчеркнутом внимании к явлениям действительности.

Как же тогда современники художника попали в итальянский грот, – удивляется зритель? Рассмотрим декорации внимательнее.

Голландские итальянисты, испытавшие влияние Адама Эльсхаймера, как правило, изображали в гроте псевдоантичные скульптуры и обломки саркофагов, а также растения и сухие деревья. Предметы мертвой природы составляли выгодный контраст с мягко написанными одухотворенными фигурами нимф, давая возможность сыграть на разнице фактур, красок, линий и силуэтов. Дау также использует мотивы полукруглого проема, каменной плиты, помещает под сень грота обнаженную фигуру. Однако никаких античных руин, саркофагов и тем более статуй нет и в помине, да и сам грот состоит не из массивных, живописно оформленных природой обломков скал, но из гладких, отполированных стен и рустованной арки. Это не дикая пещера, а рукотворная имитация грота, экзотический интерьер, созданный и освоенный человеком. Пейзаж, видимый в проеме арки, воспринимается скорее как вид из окна. Этот «природный» элемент ограничен, он составляет часть более крупного рукотворного элемента. Сам грот кажется небольшим, его границы едва ли сильно выходят за рамки картины. Поэтому пространство в картинах Дау получается замкнутым, камерным. Камерности отвечает и постановка света: это не рассеянное экстерьерное освещение, но точечное, как от прожектора. В пользу этого утверждения можно привести наблюдение Рони Бэр[24], которая говорит, что начиная с 1650-х гг. Дау использует прожектор, чтобы подсвечивать фигуры. Таким образом, положение объекта в пространства в картине можно охарактеризовать не формулой «Фигура в пейзаже», но формулой «Фигура в интерьере».

Подобные декорации постоянно встречаются в картинах Дау на сюжет «Отшельников». При создании облика грота Дау пользуется наработками своего учителя. Именно в творчестве Рембрандта пещера приобретает форму архитектурного сооружения. В 1630 г. Рембрандт создал композицию «Святой Иероним за молитвой», гравированную Яном Георгом ван Влита[25]. Основной структурой композиции является разрушенная кирпичная постройка, образующая полукруглую нишу над головой отшельника, и изогнутое дерево с протянутой цветущей веткой. На возвышении перед святым лежит раскрытая книга, чуть поодаль сложены

сосуды, четки, песочные часы, шляпа. Мотив сухого дерева ассоциируется с картинками из многочисленных книг символов и эмблем, издаваемых в Голландии XVII в. Мертвое дерево может трактоваться как напоминание о бренности существования, неотвратимости гибели и расплаты, а молодые ростки, цветы и мох вокруг него – как надежду на возрождение, на преодоление смерти с помощью добродетели. В нем воплощается мысль о действии времени, которая в творчестве Бартоломеуса Бреенберга и Корнелиса ван Пуленбюрха воплощалась в изображении статуй и саркофагов.

Интересно отметить, что в творчестве Рембрандта впервые соединяются представления о пещере отшельника и его келье. Пещера служит зримым воплощением дикой силы мира, она подчеркивает и трудности жизни отшельника, преодолевающего природу, и естественность поведения старца, пребывающего в гармонии с ней. Келья – рукотворное помещение для уединения и молитвы, демонстрирующее одновременно и силу человеческой воли, и бренность человеческих достижений. В композиции Рембрандта осуществляется синтез рукотворного и природного, как бы прорастающих друг в друга. При создании своих знаменитых «Отшельников» Геррит Дау следует за учителем, акцентируя внимание на руинах, более привычных голландскому зрителю, чем пещеры и горы. Более того: в картинах «Купальщицы» сцена обретает конкретные географические и временные координаты, так как пейзаж, различимый в проеме арки, представляет виды Лейдена, вполне узнаваемые для современников[26].

Со стороны автора достаточно смело поместить прекрасную горничную на камень, только оставленный святым старцем. Но природная роль грота как места уединения оказывается сходной в сюжетах «Отшельников» и «Купания нимф» и позволяет Дау совместить два ассоциативных ряда в один образ. Пещера, келья – место очищения ума и духа – по аналогии оказываются близки комнате омовения. А где еще, кроме как в искусственном гроте, можно увидеть современника свободным от городской суеты, сбросившим кокон цивилизации? Перед нами добровольные отшельники – человеческие существа «наедине с собою», в естественном созерцании собственного бытия. Художник обходит запрет протестантской Голландии: табу на изображение реального тела. Он не прикрывает натурщиков фиговым листом библейского имени, но буквально обнажает их богоподобную сущность.

Примечания

[1] Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М., 1997. С 24.

[2] Все 25 × 19 см, дерево, масло. 1660–1665-е гг. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

[3] Baer R. Dou's Nudes // Aemulatio. Zwolle: Waanders Publ., 2011. P. 372.

[4] Ibid. P. 371.

[5] Ibid. P. 372.

[6] Descamps J. B. La vie des peintres flamands, allemands et hollandois. Paris, 1754. Vol. 2. C. 187.

[7] По мнению Р. Бэр, посредником был Пьер Реми.

[8] Martin W. Gérard Dou: sa vie et son oeuvre. Paris, 1991. C. 60.

[9] Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966. С. 130.

[10] Нимфы в гроте. 1647 г. 28,2 × 34,1 см, медь, масло. Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха.

[11] Диана и нимфы. До 1648 г. 49 × 86,5 см, дерево, масло. Аукцион в Вене, 29. 09. 2004.

[12] Baer R. Op. cit. P. 379.

[13] Школа Рафаэля Санти, 1523–1524 г. 260 × 150 см, фреска. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

[14] Якопо Тинторетто. Сусанна и старцы, 1560 г. 167 × 238 см, холст, масло. Париж, Лувр.

[15] Питер Ластман. Туалет Вирсавии, 1619 г. 41,5 × 61,5 см, дерево, масло. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

[16] Круг Рембрандта. Туалет Вирсавии, 1643 г. 57 × 76 см, дерево, масло. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

[17] Круг Рембрандта. Художник и натурщица, 1640-е гг. Глазго, Музей искусств.

[18] Якопо Тинторетто. Сусанна и старцы, ок. 1555 г. 147 × 194 см, холст, масло. Вена, Галерея живописи.

[19] Круг Рембрандта. Сусанна, ок. 1635 г. Дерево, масло. Берлин, Галерея живописи; Круг Рембрандта. Женщина со служанкой. 25 × 21 см, дерево, масло. Ренн, Музей изящных искусств и археологии.

[20] Рембрандт ван Рейн. Купание Дианы, 1630–1631 гг. 18,1 × 16,4 см. Лондон, Британский музей.

[21] Baer R. Op. cit. P. 380.

[22] Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа. 2-е изд. СПб., 1870. Т. 2. С. 173.

[23] Martin W. Op. cit. 229 p.

[24] Baer R. Gerrit Dou, 1613–1675: master painter in the age of Rembrandt, Waschington, 2000. P. 40.

[25] Ян Георг ван Влита по рисунку Рембрандта ван Рейна, 1630–1931 гг. Святой Иероним за молитвой. 18 × 15 см, офорт. Париж, Лувр.

[26] Как впервые указал В. Мартин, именно эти виды Лейдена открывались из окон мастерской Дау: «Синие Ворота» и набережная канала. То же изображение можно найти на картинах «Шарлатан», «Чистка моркови», «Автопортрет». См.: Martin W. Op. cit. P. 60.