«праздниках» фигуры кажутся несколько тяжеловесными и не такими легкими. Напротив, в благовещенских «праздниках» заметен мелкий, дробный рисунок и есть некоторая тенденция к декоративизации форм. Для «праздников» из Троицкого собора наряду с вытянутыми пропорциями характерна легкость, изящность форм и лаконизм.

1. Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1959.
2. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. Т. 1. М.: Искусство, 1963
3. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской иконной живописи. СПб, 1995
4. Вейцман К. Ранние иконы // Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С. Иконы на Балканах. София, Белград., 1967.
5. Демина Н.А. О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с искусством и культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси. // Андрей Рублев и его эпоха. Под ред. М.В. Алпатова. М., 1971.
6. Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература. // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сборник статей в честь Г. В. Попова. М., 2002.
7. Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV-XVI вв. М., 1970.
8. Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
9. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.
10. Морозова Е. И. Эпителии со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 1. / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НПИ-Принт, 2011.
11. Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской школе живописи конца XIV — первой трети XV века. М., 2005.
12. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии: преимущественно византийский и русских. М.: Прогресс-традиция, 2001.
13. Смирнова Э.С. Иконы праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире. // Зограф, №16. Белград, 1985.
14. Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. М.: Красная площадь, 2004.
15. Walter C. A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. Vol. 51.

Статкевич В.О.

Изображение свадеб в живописи Фландрии XVII века

*Санкт-Петербургский Государственный Университет
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/sr-10-10-2018-17

idsp: 000001:sr-10-10-2018-17

Аннотация

В статье рассматривается появление и развитие изображений на сюжет свадебных торжеств в живописи Фландрии XVII века. Дается описание и анализ ряда известных памятников и определяется круг мастеров, которые обращались к данному сюжету. Также выявляются характерные черты, присущие данным изображениям и хронологические рамки их развития.

Ключевые слова: свадьба, жанровая живопись, Фландрия, XVII век, характерные черты, преемственность.

Изображения свадебных торжеств не редки во фламандской живописи на протяжении всего XVII века. Уже во второй половине XVI века Питер Брейгель Старший обращался к изображению свадьбы и сопутствующих ей увеселений. Наряду с рождением и кончиной свадьба была ключевым моментом жизни простого человека. Это один из важнейших праздников для крестьян, на который собирались всем селением. Важный сакральный смысл этого события был наследием уходящего Средневековья. После

кончины Питера Брейгеля Старшего эту тему в первые десятилетия нового века активно разрабатывали его сыновья Питер Брейгель Младший (Адский) и Ян Брейгель Старший (Бархатный).

Первые полотна Питера Брейгеля Младшего (1564-1636) почти полностью повторяют популярные отцовские работы. За всё своё творчество Питер Брейгель Младший создал около 100 вариаций на тему крестьянского свадебного танца, многие из которых перекликались с детройтским полотном его отца и более ранней гравюрой. Наиболее известные полотна этого типа находятся в Галерее Уолтерс в Балтиморе, в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе, в Художественном музее Крокера в Сакраменто, в музее изящных искусств в Генте, в Лувре и в художественной галерее Онтарио в Торонто: все эти картины были написаны в промежуток между 1607 и 1620 годами. В 1610 году была написана ещё одна картина на тему крестьянской свадьбы, она находится в частном собрании Константина Мауергауза и опубликована в книге В.А. Садкова. В основе своей она очень близка к выше упомянутой гравюре Старшего Брейгеля, эта картина демонстрирует схожий композиционный строй, такое же осмысление высокого горизонта и динамично развивающегося, ритмизированного действия танца. В выбранной колористике видно, что сын ориентировался на живопись отца. Несколько другое виденье цвета, с большей игрой светотеневой моделировки демонстрируют более ранние полотна Яна Брейгеля Старшего: «Свадебный танец» (1600 г. Бордо. Музей Изящных искусств) и «Свадьба на свежем воздухе» (1596 г. Антверпен. Музей Майер ванден Берга). Из этих примеров видно, что картина «Свадебный танец» Питера Брейгеля Старшего была крайне востребована и нашла ряд повторений в живописи его сыновей. По мнению исследователя Жоржа Марлье «Изображение сцен свадебного крестьянского танца принадлежит к числу самых распространённых сюжетов во фламандской живописи начала XVII века и является одним из высших достижений в творческом наследии Питера Брейгеля Младшего». Сыновья великого художника, повторяя детройтское полотно, делают его более занимательным, более сближенным с гравюрой, отвечающим сатирическим стихам под ней.

Сыновья Питера Брейгеля Старшего подражали и тиражировали и другое его полотно «Крестьянская свадьба». Питер Брейгель Младший исполнил около пяти таких картин, в более зрелый период своего творчества, все они примерно датируются с 1616 по 1622 год. Наиболее известны полотна из Национальной галереи Ирландии и частного собрания Константина Мауергауза. Эти работы композиционно повторяют Брейгеля Старшего, более того, тот факт, что они по своим размерам сходны с оригиналом говорит, что по всей видимости Брейгель Младший обладал прорисями- кальками с полотна отца. Более интересно полотно из собрания художественного музея Фудзи в Токио, оно было написано в 1630 и сохраняет старый композиционный строй, однако здесь художник выносит место действия из стен амбара на улицу, усиливая диагональ пиршества архитектурным пейзажем, изображающим фламандское селение. Ещё интересней недатированная «Крестьянская свадьба» из собрания музея Халлвиллов в Стокгольме, где само застолье смещено в правый нижний угол, а от него разворачивается ещё одна линия пирующих на земле, им не хватило места за столом, рядом стоят музыканты. Задний план представляет собой пейзаж деревни с более мелкими жанровыми сценками. В этой картине Питер Брейгель Младший отрывается от наследия отца, вновь фигуры становятся мельче, действие происходит в пейзажно оформленном пространстве. Интересно также отметить, что горизонт становится ниже, а фигурки крестьян более пропорциональными, чем ранее. Однако в колористическом плане сын верен традиции своего гениального отца. Ещё один вариант интерпретации сюжета дают картина «Свадьба в амбаре» и «Свадебные подарки», датируемые 1622 годом, обе они находятся в частных европейских собраниях и скорее соотносятся с традициями, предшествующей графике. В «Свадьбе в амбаре» можно усмотреть мотивы из «Кухни тощих» Брейгеля отца и произведений, связанных с темой крестьянского свадебного танца. Картина «Свадебные подарки» перекликается с любимым в графике мотивом обличения алчности, сидящая на фоне

красного полотнища невеста считает деньги и разбирает свадебные дары, рядом с ней предположительно находятся её мать и отец. Художественно эти полотна не могут быть названы в числе первых, но факт изменения типологии и усиления вариативности очень интересен в данном случае.

Ян Брейгель Старший (1568-1625), как и его брат в начале карьеры активно тиражировал наследие отца, в этом плане очень показательна картина «Свадебный Танец» 1600 года из собрания Савойской галереи в Турине. На ней художник соединил два полотна своего отца «Крестьянскую свадьбу» и «Крестьянский танец». Слева мы видим привычную картину свадебного застолья, правая же часть изображения представляет собой череду танцующих под звуки волынки пар, как это было у Брейгеля Старшего. Стоит отметить, что из-за введения большего количества персонажей картина смотрится менее цельно, имеет дробную структуру, хотя нельзя умолить того факта, что Ян Брейгель Старший делает прорыв в колористике, отказываясь от локальных цветов и жестких контуров, делая свою живопись более мягкой и менее линейной.

Ян Брейгель Старший иногда трактует свадебные сюжеты как торжественные шествия. Одна из таких картин («Свадебное шествие») хранится в Королевском музее Изящных искусств в Брюсселе и написана на рубеже веков. В этом полотне чувствуется всё сильнее нарастающий интерес к пейзажу, который здесь тонко выполнен и занимает не менее важную роль, чем толпа крестьян, идущих к церкви. Сюжет и трактовка фигур крайне не характерны для пасторальной стилистики мастера. Картины с подобным построением композиции активно писал и Питер Брейгель Младший, конечно, его трактовка была жёстче и линейнее, в основном его картины относятся к 1620-м и, видимо, он знал и опирался на наследие брата. Известны его картины собрания Пти Пале в Париже, Вустерского художественного музея (1623) и около пяти полотен из частных коллекций. Скорее всего, наличие схожих вариаций одного сюжета говорит о том, что братья опирались на утраченное ныне полотно Питера Брейгеля Старшего. Более того, если принять во внимание атрибуцию А.О. Ларионова, то в Государственном Эрмитаже хранится рисунок мастера, датируемый около 1565 годом и изображающий двух персонажей, встречающихся на картинах младших Брейгелей. Это определенно говорит о наличии у них основы для подобного композиционного решения, возможно картина отца не сохранилась или братья опирались на его рабочие зарисовки.

Ещё одна работа со схожей трактовкой сюжета, но кардинально отличная по типу, так как не имеет прототипов в искусстве Питера Брейгеля Старшего, датируется 1612 годом и находится в Прадо. Это полотно высокого художественного уровня, на его примере мы видим те изменения, которые начали происходить в искусстве Фландрии. Пейзаж с церковью играет здесь наиболее важную роль, пропорции архитектуры становятся более реалистичными, активно вводится природный стаффаж. Сама процессия крестьян также становится жизнеподобнее, тела людей пропорциональны, художник не ставит своей задачей выявить сатирический подтекст, высмеять пороки. Это изображение наиболее приближено к действительности, это лишённая средневековой аллегоричности жанровая сцена. Как было отмечено выше Ян Брейгель Старший делает серьёзный шаг в освоении колорита. Одно из последних обращений к тематике свадеб у Яна Брейгеля Старшего будет в 1623 году, этим годом датируется картина «Прием свадебных подарков» из собрания музея Прадо в Мадриде. В этом полотне Ян Брейгель Старший ещё прочнее отходит от наследия отца, пейзаж играет всё большую роль, картина наводняется огромным количеством фигур, которые составляют скорее целостную толпу, чем отдельные группы, как это было у Питера Брейгеля Старшего.

Работы Яна Брейгеля Старшего сближают его с ещё одним художником, активно изображавшим народные увеселения и близким к творчеству Питера Брейгеля Старшего. Это Давид Винкбонс (1576-1629), который естественно был знаком с творчеством Брейгелей, был им близок в тематическом плане, но стилистически был самобытен, это отчётливо проявилось и в том, что довольно рано он уехал из Фландрии в Амстердам, где на него влияли и местные голландские живописцы. Картина «Крестьянская свадьба» 1620

года из английского частного собрания демонстрирует близость со стилистикой Яна Брейгеля, но колорит Винкбонса тоньше, прозрачнее и светлее, сказывается опыт обучения письма водяными красками. Винкбонс относит в полотне сцену самого застолья на задний план, невесту мы опознаём лишь по материи натянутой позади, на первый план он выводит сцены готовки и катаний на телегах, это не характерно для подобных изображений. В картине Винкбонса нет чёткого дидактизма и гротеска, как это было у Питера Брейгеля Старшего. Есть ещё одно его полотно «Свадебный банкет в деревне с веселящимися крестьянами», которое композиционно близко, к сожалению, картина является не датированной и плохо изученной, так как происходит из более закрытой частной коллекции. Давид Винкбонс долгое время, проработав в Голландии, всё же сохранил фламандские черты в своей живописи, но стоит отметить тот факт, что наряду с Питером Брейгелем Старшим он стал основой для развития в Нидерландах жанровой живописи.

В 1630-е – 1640-е годы популярность сюжета крестьянской свадьбы сильно уменьшилась, это было время популярности картин на мифологические и исторические сюжеты, выполненные в стилистике Рубенса и его мастерской. В это же время активно работает Адриан Браувер, но его реалистично-гротескное отображение крестьянского быта не находило отклика у публики, хотя и породило целый ряд мастеров, которые подражали Брауверу, интересовались и копировали его творчество и творчество других мастеров близких к более свободным голландским живописным кругам. Из этой среды появляется новая звезда фламандской живописи Давид Тенирс Младший (1610-1690), который своей живописью задаст традицию, которая крепко продержится всю вторую половину XVII века.

Тенирс пишет около шести свадебных сцен. Все они очень близки типологически к работам семьи Брейгелей, это объясняется и тем, что художник был женат на Анне Брейгель, дочери Яна Брейгеля Старшего. Но стилистика мастера сформировалась под сильным голландским влиянием через увлечение Тенирса творчеством Браувера. В 1630-е начале 1640-х он создаёт много полотен, копирующих Браувера. Живопись Тенирса представляет развитие жанра к более идеалистическим формам, она уже не так гротескна, как картины Брейгеля Старшего, хотя и сохраняет все необходимые атрибуты свадебной сцены. Первая картина, изображающая свадьбу, известна из собрания Прадо и датируется 1637 годом, это небольшая сцена у кабака, в которой видна ещё зависимость мастера от Браувера, однако, уже то, что Тенирс выбирает многофигурную композицию, говорит о многом, он постепенно начинает отходить от стилистики Браувера, вырабатывать свой художественный язык. Это более отчетливо видно на полотне 1647 года из того же собрания, которое близко картине из собрания Государственного Эрмитажа. Свадьба 1647 года даёт прекрасное колористическое решение, за которое так высоко ценился Тенирс. Богатая цветовая гамма определяется светящимся стальным синим и белым цветом, подчеркнутым энергичными красными штрихами на переднем плане, в то время как каштаново-красные тона преобладают на заднем плане. Интересно отметить, что свадебная тематика не отражена в названиях полотен из Прадо.

На полотне 1650 года из собрания Государственного Эрмитажа мы видим всё необходимое для классической фламандской свадебной сцены: пиршественный стол, за которым натянута полотнище с тремя коронами, оно обозначает место невесты, отсутствие чётко показанной фигуры жениха, крестьянские танцы под звуки волынки. В самой типологии Тенирс возвращается к истокам, он гораздо ближе по композиции к Питеру Брейгелю Старшему, чем поздние работы Яна Брейгеля Старшего. Но стилистике и культурная основа меняется, аллегорический подтекст почти полностью уходит, в этом полотне нет той позднесредневековой символики, что была у Брейгеля Старшего. Хотя некоторые моменты исследователи и трактуют с позиций иконологии, так, засохшее дерево на втором плане отождествляется с немолодым возрастом невесты.

Интересный свадебный сюжет представлен в полотне Тенирса из Венского музея Истории Искусства, полотно датируется 1648 годом. Оно было заказано эрцгерцогом

Леопольдом Вильгельмом Австрийским, который был в то время наместником в Южных Нидерландах. На нём мы видим фигуру невесты, жениха и волынщика на первом плане, это прекрасно выписанные портреты, сдвинутые к левому краю картины. На заднем плане мы видим развёртывание крестьянского танца. Это довольно редкое изображение подобного сюжета с крупнофигурными персонажами, полотно прекрасно выполнено композиционно и колористически. Оно даёт представление о сложившейся манере мастера, позволяет отметить и те световые и цветовые находки, которые мастер почерпнул из наследия Рубенса. Эта картина не типична для живописи Тенирса, который довольно редко писал крупнофигурные композиции.

Среди учеников и подражателей Браувера, кроме Тенирса, был ещё ЙосванКрасбек (1605-1662), он пронёс стилистику своего учителя через весь творческий путь. Красбек особенно любил писать подчёркнуто комические, гротескные сцены на грани буффонады. Таким образом трактована и «Свадьба в крестьянском доме» из Национального музея в Варшаве (илл.8), картина датируется примерно серединой XVII века. Красбек создаёт очень интересную сцену, здесь мы видим не веселую пирушку, а скорее юмористическую зарисовку. Приземистые крестьяне весело танцуют в бедно обставленном пространстве кухни деревенского дома, мужчины пристают к девушкам, в центре находятся фигуры жениха, облаченного в красные одежды, и невесты, по выражению лица которой становится понятно, что она не рада этой свадьбе. Стилистически Красбек верен манере Браувера, полотно выполнено достаточно живописно, подчинено единому серовато-коричневому тону. Фигуры крестьян трактованы укороченными и нарочито карикатурными. Мастер подчёркивает типажи своих персонажей: ярко одетый жених, горделиво выдвигающий вперед свой живот, невеста, с опущенными руками и поникшей головой, эмоциональные жесты веселящихся гостей.

Из интересных полотен второй половины столетия стоит отметить только две картины на тему свадьбы из собрания Национального музея Швеции. Картины эти принадлежат кисти МатеусаванГельмонта (1623- после 1674), подражателя Тенирса Младшего и Рейкарта Третьего. Датировка шведских полотен не точная, написаны они были, видимо, после 1650 года. Первое полотно очень близко к живописи Тенирса, это многофигурная композиция в уличном пейзаже фламандской деревни. Интересно то, что Гельмонт вводит в композицию аристократическую супружескую чету, приехавшую на праздник. Она становится у него центром композиции, свадебный стол же сдвинут на задний план, пейзажное решение Гельмонт почти дословно копирует из картин Тенирса, живопись этого художника ярче по колориту, но композиция у него более дробная. Гельмонт перегружает своё полотно персонажами, из-за этого уходит ощущение целостности композиционного решения. Вторая картина мастера представляет собой интерьерную сцену, композиционно она близка к работам брейгелевского круга: на переднем плане танцующие крестьянские пары, а в глубине амбара стол с невестой. К сожалению, сделать более точный анализ живописи не представляется возможным из-за плохой сохранности красочного слоя.

После творчества Тенирса свадебная тематика постепенно умирает, некоторые художники, подражающие ему в стилистике, создадут ещё несколько вариантов, но они не представляют большого художественного интереса. Чаще всего они копируют Тенирса и Брейгелей, а мастера их по праву причисляются к группе фламандских художников третьего круга, стоит отметить также, что конец столетия стал временем кризиса для национальной школы живописи.

1. Бабина Н.П. Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII-XVIII веков. СПб.: Издательство ГЭ. 2005.
2. Ларионов А.О. От готики к Маньеризму. Нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа. 2010
3. Смольская Н.Ф. Влияние Рубенса и его школы на творчество Давида Тенирса Младшего// Западноевропейское искусство XVII века. Л.: Искусство. 1981

4. Садков В.А. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза. М.: Арт Волхонка. 2015.
5. Смольская Н.Ф Тенирс. Л.: Издательство ГЭ. 1962
6. Cammaerts E. Flemish painting. London: Avalon press. 1946.
7. Davidson J.P. David Teniers the Yonger. Boulder: Westview Press. 1979
8. Ertz K. Jan Brueghel der Altere. Koln. DuMontBuchverlag. 1979
9. Goossens K. David Vinckboons. Antwerp. 1954
10. Klinge M. David Teniers the Younger. Antwerp. 1991
11. Marlier G. Pierre Brueghel le Jeune. Brusseles. 1969
12. Vlieghe H. Flemish art and architecture 1585-1700. Yale university press. 1998.
13. Vlieghe H. Frayicheytendekunstdaersyneinclinatie toe stryckt : beschouwingen over het mecenaat van aartshertogLeopold-Wilhelm tijdeszijnlandvoogdij over de ZuidelijkeNederlanden (1647-1656).// Sponsors of the past. Flemish art and patronage 1550-1700. Leuven: Brepols publishers. 2005