

ДИРК ВАН РЕЙСВЕЙК – МАСТЕР ИНКРУСТАЦИИ

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства
Санкт-Петербургского академического института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения Т. В. Раппе*

Статья посвящена анализу произведений Дирка ван Рейсвейка – мастера, работавшего в Голландии XVII в. Один из немногих, ван Рейсвейк занимался созданием декоративных панно и столоешниц с флоральными композициями в технике инкрустации перламутром по лидийскому камню. В статье рассматриваются истоки появления такой техники инкрустации в Северных Нидерландах, а также проводится сравнительный анализ флорентийской мозаики и инкруста-

ций Дирка ван Рейсвейка. В тексте выявляются различные композиционные приемы, используемые мастером, на основе которых производится классификация некоторых его произведений.

Ключевые слова: инкрустация, перламутр, лидийский камень, цветочные натюрморты, панно.

Yu. Pavlova

DIRCK VAN RIJSWIJCK – MASTER OF INLAID WORK

The article is dedicated to the analysis of the works of Dirck van Rijswijck – a master who worked in the 17th-century Holland. He was the one of few artists who created decorative panels and tabletops with floral compositions in the technique of inlaid work on the Lydian stone surface. The sources of appearing of this inlaid technique in the Northern Netherlands are examined in the article; Florentine mosaics and inlaid-works of Dirck van Rijswijck are also compared. The author of the paper reveals various compositional devices of the master, which form a basis for the classification of his works.

Key words: inlaid work, mother-of-pearl, Lydian stone, floral still lifes, panel.

В технике инкрустации перламутром и слоновой костью в Северных Нидерландах работало немного мастеров. Одним из первых ее начал разрабатывать Жан Беллекен (около 1597–1636), эмигрант из немецкого города Метц, поселившийся вначале в Утрехте, но окончательно обосновавшийся в Амстердаме. «Жан работал как мастер по инкрустации и гравировке по перламутру, чему его, без сомнения, обучил отец» [3, с. 302]. Известно, что Беллекен создавал шахматные доски, доски для игры в триктрак и шкатулки, украшенные инкрустацией перламутром и костью, а также небольшие перламутровые плакетки с виртуозно выгравированными на них изображениями. В круг излюбленных им сюжетов входили изображения животных, сцен охоты, предметов быта, портреты императоров, схожие с профилями на монетах. Цветы, судя по всему, редко становятся основной темой в декоративной отделке предмета; Беллекен включает их как один из второстепенных узор.

В отличие от Беллекена другой мастер полностью посвятил себя разработке мотива цветочного натюрморта, воплощенного в инкрустациях перламутром по лидийскому камню. Мельхиор Фоккенс, журналист, написавший в 1662 г. «Описание широко известного торгового города Амстердама»

(«Beschryving der Wijd-Vermaerde Koop-staadt Amsterdam»), «выделяет одного ремесленника Дирка Рейсвейка за его удивительную работу в создании столов из темного лидийского камня, инкрустированных узорами из перламутра. Он (Фоккенс. – прим. Ю. П.) хвастается тем, что перламутровые тюльпаны и розы были так тонко выработаны, что даже не всякий очень искусный художник мог состязаться с ними в детальности и блеске» [6, с. 302].

Дирк ван Рейсвейк (1596–1679), по всей вероятности, в действительности был единственным голландским мастером, занимавшимся изготовлением крупномасштабных «картин» в столь кропотливой технике, которая имела явно итальянское происхождение. «В отличие от искусства мозаики, в которой используются маленькие каменные квадратики, вмонтированные в известковый раствор, древнеримская техника инкрустации полудрагоценными камнями или мрамором – *pietra dura* или *commessi di pietre dure*, вновь введенная в употребление в середине XVI в. – больше похожа на интарсию, где каждый кусочек вырезается так, чтобы плотно входить в подготовленный фон. Такие усилия прилагались, чтобы достичь гомогенного целого. Несомненно, во времена Ренессанса вновь открытая природа классических традиций

способствовала возрождению интереса как к этой технике, так и к ее явным изобразительным качествам» [5, с. 73]. В Италии для «*pietra dura*» использовали полудрагоценные камни, такие как халцедон, ляпис-лазурь, агат, малахит и т. д., чтобы передать всю полихромную изображения, его натуралистичность и сходство с природными образцами. Выбор же материалов в инкрустациях работы Дирка ван Рейсвейка ограничивался перламутром разных оттенков, костью, мрамором и изредка яшмой, которая позволяла достигнуть большего колористического разнообразия. Несмотря на кажущуюся монохромную, которая должна была возникнуть как следствие такого ограниченного набора материалов, панно ван Рейсвейка прекрасно передают особенности каждой составляющей композиции, будь то цветок, насекомое, птица, плод или сосуд. Но мы считаем, что основным отличием «*pietra dura*» от инкрустированных декоративных изображений ван Рейсвейка все же является другое. В Италии XVII в. в создании такого произведения участвовало несколько мастеров, ремесленников, в совершенстве владевших лишь своей частью работы, заключавшейся в выборе камня, его обработке, составлении композиции – установке обработанных каменных пластин на отведенные места, и шлифовке. Таким образом, в Италии такие панно являлись произведениями коллективного труда, а не одного мастера, как это было в Голландии.

Однако, по нашему мнению, присутствуют и некоторые положения, объединяющие итальянский тип инкрустации и работы Дирка ван Рейсвейка. Так, в 1599 г. во Флоренции Фердинандом I в его дворце *Casino di San Marco* была открыта специализированная мастерская *Opificio delle Pietre Dure*, где изготавливались отдельные предметы, украшенные инкрустациями, а также декоративные панно. Именно то, что в Италии «флорентийская мозаика» была не только искусством, применявшимся для отделки мебели и бытовых предметов, но и использовавшимся для создания произведений исключительно декоративного толка – панно, – протягивает невидимую ниточку между Италией и Гол-

ландией XVII в. Вторым моментом, говорящим о единой природе «*pietra dura*» и инкрустаций ван Рейсвейка, является то, что среди основных мотивов, выбиравшихся итальянцами для создания композиций из камня, присутствовали «натюрморты, птицы и цветы» [5, с. 74]. Следующая причина, заставляющая проводить аналогии, заключается в том, что фон и в том и в другом случае в основном всегда был черным, на котором превосходно читались такие декоративные сюжеты, как цветы и плоды.

Дирк ван Рейсвейк, безусловно, был знаком с работами аугсбургских мастеров, поскольку по своему происхождению он был немцем, эмигрировавшим в Нидерланды. В Аугсбурге при создании таких предметов мебели, как коллекционные кабинеты, использовались вставки «*pietra dura*», которые изготавливали на заказ во Флоренции. Хорошим примером служит настольный кабинет 1660–1670 гг. из собрания Ряхсмусеума (Амстердам), украшенный вставками в технике «флорентийской мозаики», который можно отнести к произведениям Мельхиора Баумгартена, сына мастера Ульриха Баумгартена, создавшего серию кабинетов для купца и коллекционера из Аугсбурга Филиппа Хайнхофера. Все это не могло не повлиять на формирование художественного вкуса ван Рейсвейка, поэтому неудивительно, что в его искусстве звучали отголоски флорентийских мозаик, украшавших кабинеты из Аугсбурга.

Возможно также, что идеи просто витали в воздухе, поскольку Амстердам был портовым городом, в который попадали произведения со всего света. Может быть, именно в Амстердаме, а не в родной Германии состоялось знакомство ван Рейсвейка с итальянскими «*pietra dura*». Но так или иначе Дирк ван Рейсвейк не стал простым последователем итальянских мастеров, он по-своему интерпретировал их технику, превратив ее в нечто совершенно неповторимое благодаря использованию других материалов для инкрустации, а также отличных от итальянских работ композиций. Известен факт, что «Козимо III ди Медичи, наследник Великого Герцога Тосканского, получил огромное удо-

вольствие при осмотре работ ван Рейсвейка, когда приезжал в Амстердам в 1667 году» [4, с. 136].

«Несмотря на то, что по профессии он был золотых дел мастером, в основном он занимался инкрустацией перламутром. Большое количество перламутровых раковин импортировалось в Амстердам, и работа с ним стала особой специализацией (прерогативой) города» [2, с. 36]. Вероятно, доступность перламутра в больших количествах подтолкнула Дирка ван Рейсвейка к изготовлению декоративных панно и столешниц именно в технике инкрустации перламутром по так называемому лидийскому камню (или черному гальковому сланцу) или черному мрамору. Ван Рейсвейк настолько скрупулезно подходил к подбору оттенков перламутра, выбирая среди множества натуральных разновидностей, что без применения окрашивающих пигментов мог передавать требуемые нюансы цвета. Мельчайшие кусочки перламутра мастер вырезал, полировал и гравировал, а затем монтировал в поверхность предмета. До наших дней сохранилось достаточное количество произведений ван Рейсвейка, чтобы сделать выводы об основных приемах, применявшихся мастером при создании композиций. Его панно демонстрируют не отдельные цветки, растения, птиц, но натюрморты, в композиционном строе которых ощущается влияние живописных произведений. Тщательность же воспроизведения свидетельствует о знании современных ему графических изображений цветов и насекомых, помещавшихся на страницах флорилегиумов и справочников по растениям. Долю жизненности в его работы приносили образы птиц, среди которых он отдавал предпочтение попугаям. Изредка он вводил в свои работы разные типы животных.

На наш взгляд, в творчестве Дирка ван Рейсвейка следует выделить два типа композиций, которые он использовал при создании своих панно и столешниц. Одно направление — это цветочные натюрморты, в которых постановочные принципы соответствуют натюрмортам, фигурирующим под общим названием «букет в вазе» или «цветы в вазе».

Подобное панно с цветочными натюрмортами представлено в художественном музее Метрополитен в Нью-Йорке, две другие композиции находятся в Лондоне в Музее Виктории и Альберта, и еще одну работу из коллекции барона Лайнела Натана де Ротшильда нам удалось обнаружить среди предметов, выставленных в 2002 г. на аукционе Сотбис. Безусловно, сохранились и другие произведения ван Рейсвейка (самое раннее панно находится в Дрездене и датируется 1654 г.), но мы остановимся на вышеперечисленных экземплярах. Во всех панно на столешнице, обозначенной узкой полосой розовато-коричневого мрамора с белыми и сероватыми прожилками, стоит ваза с овоидным туловом или с туловом в виде сплюснутого шара. В вазе составлены букеты из любимых в Голландии середины XVII столетия цветов, среди которых выделяются тюльпан, нарцисс, лилия и лютик. Букеты в композициях из музея Метрополитен (Нью-Йорк) и Музея Виктории и Альберта (Лондон) довольно сдержанные, их отличает изысканность компоновки с постепенным повышением к верхней точке, обозначенной одним цветком. Такая упорядоченность, по нашему мнению, сближает натюрморты ван Рейсвейка с ранними цветочными полотнами голландских живописцев, как, впрочем, и появление в них вспомогательных деталей: окружают вазы с цветами всего несколько насекомых, на столешнице или над ней изображена улитка, крошечная обезьянка, попугай или бабочка со сложенными крыльями. Безусловно, использование небольших «оживляющих» натюрморт деталей носит аллегорический характер, позволявший прочитывать постановку как символ «суеты сует» или же, напротив, как является скрытым обозначением райской жизни. Во всех трех «картинах» используется фронтальная точка зрения без какого-либо намека на перспективу.

В отличие от них в панно из коллекции барона Ротшильда, вмонтированном в дверцу поставца XIX в., букет сделан более плотным с включением многообразных растений, которые делают его небрежно пышным, увлеченно демонстрируя все неисчерпаемое бо-

гатство земной флоры. Тишину и спокойствие натюрмортов из музея Метрополитен (Нью-Йорк) и Музея Виктории и Альберта (Лондон) сменяет динамика, рожденная из передачи стола с видом немного сверху, за счет чего ваза приобретает объем. Лаконичность окружения уступает место расставленным на столе предметам: флакон, подсвечник с горящей свечой, ленты, опавшие лепестки и сидящий среди них мотылек. Даже по сторонам от букета не остается свободного пространства: на одной из вертикальных сторон панно посажен попугай ара. Эти черты, как нам кажется, роднят панно из коллекции барона Ротшильда с натюрмортами второй половины XVII столетия, например поздними полотнами Яна Давидса де Хема, картинами Абрахама Миньона или Марии ван Остервейк, относящимися к 1670-м гг. Такое сходство свидетельствует о том, что это панно является одним из последних произведений Дирка ван Рейсвейка, созданным, вероятно, уже в самом конце 1660-х или начале 1670-х гг.

Для выделенного нами второго типа композиций ван Рейсвейка характерно использование мотива гирлянды или венка из цветов, перевязанных лентами и окруженных порхающими насекомыми. Тяжелая цветочная гирлянда, привязанная лентами к кольцам, укрепленным в стене, украшает панно из коллекции Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург). Под ней внизу находится стол со стоящим на нем небольшим блюдом с фруктами, над которыми кружат бабочки; на самом краю стола сидит птица, клюющая ягоду. Кроме перламутра мастер применяет различные сорта яшмы, а также слоновую кость, что позволило ему добиться колористического разнообразия. Принадлежность этой каменной картины руке ван Рейсвейка подтверждает поставленные им подпись и дата: «Derck van Ryswyck invenit et fecit 1667».

Очевидно, мотив гирлянды и мотив венка появились в творчестве мастера одновременно, поскольку в конце 1650–1660-х гг. он создает большую октагональную столешницу, украшенную выложенным из перламутра венком и небольшой цветочной композицией в центре (сейчас находится в собрании Ряхс-

музеума, Амстердам). Именно эта столешница составила славу ван Рейсвейка, хотя им, по всей видимости, создавались и другие столешницы, одна из которых, подписанная и датированная 1655 г., представлена в экспозиции Нового Музея в Потсдаме. Использование венка для декоративной отделки столешниц было обусловлено практическими причинами: венок хорошо подчинялся форме круга или октагона, которая привлекала ван Рейсвейка как основа для стола. Известные голландцам XVII в. цветы: лилия, дикая роза, тюльпан, лютик, змееголовая фритиллярия, нарцисс, душистый горошек и другие растения – сплетаются в венок, соединенный в нескольких местах лентами, завязанными в свободные банты. Венок не выглядит плотным: цветы в нем естественно топорщатся стеблями, из него торчат листья и длинные соцветия, – поэтому возникает ощущение натурального венка, брошенного на поверхность стола. Центр стола акцентирован соцветием лютика или циннии, вокруг которой, как будто это соляренный знак, в движении справа налево расположены цветы. Свежести непосредственного впечатления всей композиции добавляют насекомые: стрекозы, бабочки, мотыльки и мухи, летающие между цветов. Столь свободное положение цветов в венке, украшающем столешницу, напоминает, с одной стороны, гирлянду с панно ван Рейсвейка из Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), а с другой – букет из натюрморта, являющегося декоративной вставкой на поставце из коллекции барона Ротшильда. Таким образом, согласно композиционному и стилистическому решению все эти три произведения следует относить к позднему периоду творчества ван Рейсвейка, т. е. ко второй половине 1660-х гг.

Среди множества растительных форм мастер отбирает цветы, чтобы ввести их в состав натюрмортных групп, сформировать букет или увязать в венки и гирлянды. Но большинство из них никогда не цветет одновременно, поскольку у одних растений период цветения приходится на весну, у других на летние и осенние месяцы. В этом ван Рейсвейк следует традициям живописных

натюрмортов, где «собранные цветы в букете олицетворяют все этапы человеческой жизни – от раннего детства до дряхлой старости» [1, с. 15]. Эта идея бренности мироздания, символически выраженная через цветочные аранжировки, пронизывала всю жизнь голландцев, привлекала их своим философским содержанием, требуя не терять ни одной минуты. Возможно, что именно по этой причине Дирк ван Рейсвейк избрал темой для своих инкрустированных панно цветочные натюрморты.

Часто встречается упоминание о том, что «картины», выложенные перламутром, или столешницы с флористическим декором (такова, например, столешница из амстердамского Ряйхсмузеума) заключены в рамки или обрамление из темного эбенового дерева. В этом, на наш взгляд, также сказывается влияние живописных полотен, поскольку их преимущественно помещали в рамы из эбена – лаконичной по рисунку волокон и цвету древесины, прекрасно соответствовавшей темному фону, на котором выделялись букеты или натюрморты.

Возвращаясь к столешнице из Ряйхсмузеума (Амстердам), необходимо отметить, что она была столь велика по размерам и столь роскошна по отделке, что так никогда и не была продана ван Рейсвейком. «Она оставалась в его доме, где как дорогостоящая приманка помогала продавать многие из его меньших по размерам работ» [4, с. 136]. Это был шедевр своего времени, о котором упоминали в описаниях города Амстердама как о диковинке, ко-

торую стоит увидеть. Об этой столешнице складывали стихотворения. «В 1660 г. великий голландский поэт Йоост ван ден Вондел выказал свое восхищение искусством мастера в стихотворении, посвященном столешнице из Ряйхсмузеума и названном «Банкетному столу богов из лидийского камня» («On de toetssteene festtaffel der Goden») [2, с. 136]. Другой панегирик столешнице, относящийся к 1664 г., принадлежал писателю Филипсу фон Цензену: он «сочинил о ней длинное стихотворение на латыни, которое сопровождалось переводом на немецкий» [2, с. 136].

Привлекательность инкрустированных панно Дирка ван Рейсвейка, как мы полагаем, обуславливалась, с одной стороны, невероятной виртуозностью их исполнения, что было интересно для собирателей так называемых «artificialia», т. е. художественных творений рук человеческих. С другой стороны, экзотические раковины, применявшиеся ван Рейсвейком для выкладывания цветочных композиций, были сами по себе интересным предметом коллекционирования для любителей «naturalia», т. е. естественнонаучного материала. Таким образом, «картины» ван Рейсвейка обладали многогранным содержанием для искушенного зрителя: цветы, служившие темой изображения, как бы представляли все многообразие флоры; использованные материалы: кость, перламутр, мрамор, яшма – раскрывали безграничность богатств, скрытых в недрах земли; само же произведение было олицетворением человеческого мастерства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Tarasov Yu. A.* Голландский натюрморт 17 века. СПб., 2004.
2. *Baarsen R.* Netherlandish meubelen / Dutch furniture in 1600–1800. Amsterdam / Zwolle, 1993.
3. Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish art 1580–1620. New York, 1997.
4. Netherlandish art in the Rijksmuseum 1600–1705. Amsterdam, 2001.
5. *Riccardi-Cubitt M.* The art of the cabinet. London, 1992.
6. *Schama S.* The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age. New York, 1997.

REFERENCES

1. *Tarasov Yu. A.* Gollandskiy natyurmort 17 veka. SPb., 2004.
2. *Baarsen R.* Netherlandish meubelen / Dutch furniture in 1600–1800. Amsterdam / Zwolle, 1993.

3. Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish art 1580–1620. New York, 1997.
4. Netherlandish art in the Rijksmuseum 1600–1705. Amsterdam, 2001.
5. *Riccardi-Cubitt M.* The art of the cabinet. London, 1992.
6. *Schama S.* The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age. New York, 1997.