А. А. Дмитриева

БЫТОВОЙ ЖАНР В ДЕЛФТСКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Статья посвящена проблеме развития бытового жанра в делфтской живописи первой половины XVII века. Автор исследует истоки формирования делфтской школы, рассматривает творчество ее ведущих представителей, особенное внимание уделяется значению перспективы в композиционном построении произведений.

Ключевые слова: Делфт, Якоб ван Везлен, Антонии Паламедес, живопись, перспектива.

A. Dmitrieva

GENRE PAINTING IN THE DELFT ART OF THE FIRST HALF OF XVII CENTURY

The development of a genre painting in the Delft art of the first half of the XVII century including the formation of the Delft school and its leading representatives are described, a especial attention is given to the relevance of perspective in the composition of the pictures.

Keywords: Delft, Jacob van Velsen, Anthonie Palamedesz, painting, perspective.

В первой половине XVII в. складываются ведущие художественные школы голландской живописи, в которых получили развитие различные варианты жанровой картины, портрета, пейзажа или натюрморта. Мастера Делфта, Утрехта, Харлема, Лейдена и других голландских городов отражали в своих полотнах многообразие окружающего мира, стремясь к его реалистическому воспроизведению. Каждая художественная школа Голландии создала свою концепцию жанровой картины, что в большой мере зависело от социальных, исторических, культурных условий и традиций, в русле которых развивались голландские горо-

да. В данной статье будут проанализированы произведения бытового жанра, созданные в первой половине XVII века в Делфте — одном из ведущих центров голландского изобразительного искусства. Расцвет делфтского бытового жанра начался в 1650-х годах и был неразрывно связан с именами таких прославленных мастеров, как Ян Вермеер, Питер де Хох, Карел Фабрициус и Эмманюэл де Витте. Однако в основе их творчества лежали традиции живописцев старшего поколения, работавших в Делфте в 1620–1640-х годах.

В отличие от многих других голландских городов, Делфт был основан не на перекрестке торговых путей, а на территории, отвоеванной у моря. Для осушения почвы прорывались каналы, отводившие воду от участков драгоценной земли. Самый старый канал, впервые упомянутый в источнике 1165 г., носил название «Делф». Возможно, именно он и дал имя будущему городу [9, p. 22]. В XV–XVI вв., особенно в период установления в Нидерландах власти испанских Габсбургов и начала национально-освободительной борьбы в Голландии, роль Делфта на исторической арене заметно возрастает. В начале 1583 г. статхаудер Северных Нидерландов принц Вильгельм Оранский избрал Делфт своей резиденцией, там же он был предательски убит 10 июля 1584 г. На протяжении последующих лет нидерландской революции, а также после ее победы на севере, создания Республики Соединенных Провинций (в составе Голландии и еще шести провинций) и установления перемирия с Испанией в 1609 г. Делфт продолжал испытывать влияние двора. Этим объясняется широкое распространение репрезентативного портрета в делфтской живописи: принцы Оранские стремились увековечить свои имена в исторических и портретных композициях. По образцу французских и английских монархов Фредерик Хендрик Оранский и его супруга Амалия ван Солмес в 1630–1640-х гг. построили в окрестностях Делфта два больших дворца — Хонселарсдейк и Рейсвейк, над убранством которых работали местные художники [9, p. 8].

В отличие от Амстердама, взявшего в XVII в. все бразды правления голландской экономикой и финансами, или Лейдена — «ученого», университетского центра Голландии, Делфт находился в стороне от деловой жизни страны. Оставаясь оплотом старой аристократии, он, во многом благодаря своему великосветскому статусу, привлекал внимание зажиточного бюргерства, представители которого приезжали сюда с целью найти уединение вдали от придворного лоска Гааги и кипучей энергии прибрежных городов. Банкиры, предприниматели, представители купечества вели в Делфте тихую, размеренную жизнь, пополняя ряды богатых рантье. Таким предстает Делфт и в картинах художников-жанристов середины XVII в. Их основной темой становятся делфтские улицы, дворики и интерьеры с небольшим числом персонажей, среди которых преобладают женщины.

Однако произведения периода становления делфтской живописи содержат отголоски стиля ранних мастеров школ Утрехта и Харлема. Полотно художника Виллема ван Влита (1584–1642) «Философ и ученики» (1626, Шотландия, замок Броди, Национальный фонд искусства Шотландии) трактовано в манере утрехтского караваджизма. Четырехфигурная композиция написана крупным планом, действие приближено к краю холста и погружено в полумрак. Единственный источник света — пламя свечи,

прикрытое рукой одного из персонажей. Стилистика картины с резкими контрастами светотени, большим масштабом фигур и неглубоким пространством тяготеет к жанровой живописи утрехтского мастера Герарда ван Хонтхорста. В то же время здесь можно уловить реминисценции французской школы караваджизма, в частности, произведений Жоржа де Латура с таким же «ночным» освещением и простонародным обликом участников действия. Влит создал также несколько портретов в манере Михеля ван Миревелта, но после возвращения из Италии утрехтских караваджистов, и особенно после появления в 1620-х гг. первых картин Герарда ван Хонтхорста, он обратился к бытовому жанру [10, p. 3].

Младший современник Виллема ван Влита художник Кристиан ван Каувенберг (1604–1667) был мастером иного плана. Он не пошел по пути прямого подражания своим современникам, но в аллегорических и жанровых произведениях зачастую обращался к наследию сразу нескольких живописцев, сохраняя при этом лишь ему одному свойственный авторский почерк. По словам голландского биографа Арнольда ван Хаубракена, Каувенберг на протяжении 1830–1640-х гг. возглавлял живопись исторического направления в Делфте, участвовал в декоративном оформлении дворца принцев Оранских [4, blz. 238–239]. Он создал мало жанровых сюжетов, но, по сравнению с Влитом, предстал в них смелым новатором.

Кристиан ван Каувенберг родился в семье ювелира из Мехелена. Его мать была сестрой художника Якоба Восмара, специализировавшегося в жанре цветочного натюрморта. К 1624–1626 годам относятся первые полотна Каувенберга в манере подражания караваджистам. Хаубракен свидетельствует, что в начале 1620-х годов. Каувенберг совершил путешествие в Италию [4, blz. 236], однако в его творчестве мы не найдем ни одной картины, которая демонстрировала бы итальянские впечатления молодого мастера. Его творческий метод имеет намного больше параллелей с фламандской живописью, особенно с полотнами Петера Пауля Рубенса и Якоба Йорданса. В жанровых произведениях 1630-х гг. Каувенберг отходит от театрализованных по духу декоративных сцен, которыми он украшал дворцы голландской знати, и обращается к интерьерному жанру, окружая своих персонажей предметами быта. Картина «Игра в трик-трак» (1630, частное собрание) создана по образцу утраченной во время Второй мировой войны композиции Хонтхорста 1624 г. и в точности повторяет ее сюжет. Однако Каувенберг не погружает действие в полумрак, а освещает его ярким дневным светом, равномерно распределяя по всем участкам композиции. От караваджизма мастер сохраняет только крупный масштаб фигур. Остальные черты, в том числе внимание к деталям, выразительность жестов, непринужденность поз действующих лиц позволяют провести аналогии со школой не Утрехта, а Харлема.

Старшим современником Каувенберга был делфтский художник Леонарт Брамер (1596–1674), работавший в разных областях живописи. Учителя Брамера не известны, но уже в его ранних работах сказывается влияние итальянского искусства — результат впечатлений, полученных в годы пребывания в Риме (1615–1627). В эти годы Брамер создал ряд картин на сюжеты из Библии, в которых разрабатывал эффекты ночного освещения. После вступления в гильдию делфтских художников в 1629 г. Брамер избрал направлением своей дея-

тельности декоративную живопись. К его наиболее значительным заказам относятся выполненные в 1643 г. полотна для дома Корн Маркет в Делфте, за которые Брамеру было заплачено 2500 гульденов. В 1630–1640-х гг. Брамер участвовал в оформлении интерьеров частных и общественных зданий в Делфте. Но наиболее известными работами Брамера следует считать картины и росписи дворцов принцев Оранских [2, p. 26]. Этот заказ принес ему известность, материальный достаток, а вскоре и рост в карьере: в 1644–1645, 1660 и 1664–1665 гг. Брамер возглавлял делфтскую гильдию [9, p. 228].

Брамеру принадлежит немного бытовых сюжетов, большую часть жанровых композиций художник создавал в графике. Среди ранних произведений 1620–1630-х гг. следует назвать маленькую по формату картину «Крестьяне у костра» из частного собрания. Брамер изобразил семейство пастуха, отдыхающее у костра на опушке леса. Контрасты темного вечернего неба и яркого пламени огня входили в арсенал живописных средств художника. Как и в библейских полотнах, Брамер передает здесь эффекты ночного освещения, воспринятые им в Италии после знакомства с работами школы Караваджо. Особенно большое сходство обнаруживается при сравнении произведений Брамера с жанровыми полотнами Бартоломео Манфреди и Агостино Тасси.

Каувенберг, Брамер и работавшие в Делфте в те же годы художники Питер Корнелис ван Рейк, Корнелис Якоб Делфт и Виллем ван Одекеркен внесли существенный вклад в формирование делфтского бытового жанра. Но определяющую роль в этом процессе имело творчество Антони Паламедеса и Якоба ван Велзена — первых представителей «интерьерного» бюргерского жанра в делфтской школе живописи. Их сюжеты разворачиваются в интерьере голландского городского дома, имеют приподнятый, праздничный характер.

Антони Паламедес (1601–1673) работал в разных областях живописи. Ему заказывали бытовые сюжеты, натюрморты, портреты. В отличие от большинства представителей делфтской школы первой четверти XVII в., Делфт являлся его родным городом. Здесь он вырос, осваивал художественное мастерство, здесь же получил известность. По свидетельству биографов, Паламедес происходил из семьи каменотеса и учился в мастерской Михеля ван Миревелта. Некоторые источники называют его наставником амстердамского художника Хендрика Пота, работавшего в Делфте в 1620-х годах [3, p. 831].

В 1621 г. Паламедес был принят в гильдию святого Луки и на протяжении жизни четыре раза становился ее деканом (в 1635, 1658, 1663 и 1672 годах) [5, p. 338, 371]. По всей видимости, в течение двух десятилетий финансовое положение Паламедеса было стабильным, о чем свидетельствуют значительные суммы, вырученные от продажи картин, а также покупка дома стоимостью 3400 гульденов [5, p. 121]. Но в последующие годы удача изменила художнику. Через семь лет после смерти своей супруги Анны ван Хоорендейк (в 1651 г.) Паламедес женился снова, но эта женитьба не принесла ему счастья. Семейные неурядицы сопровождались денежными затруднениями. В конце 1668 г. художнику пришлось даже занять в делфтском муниципалитете некоторую сумму денег на покрытие своих долгов. Так и не разрешив многочисленных проблем, Паламедес в 1673 г. уехал в Амстердам, где вскоре умер [5, p. 189].

Приведенные факты во многом объясняют выбор Паламедесом тематики своих картин, в которых постоянно повторяются одни и те же сюжетные мотивы: веселые общества в почти одинаковых интерьерах, музыкальные инструменты, одинаковый типаж персонажей, костюмы. Возможно, художник стремился к удовлетворению спроса своих заказчиков, неоднократно варьируя вошедшие в моду сюжеты. Ряд картин написан им «под шаблон» с целью их выгодной продажи. Известно несколько произведений Паламедеса на данную тему. В них изображены кавалеры и дамы в пестрых нарядах, предающиеся светским развлечениям (музицированию, игре в карты, беседе за бокалом вина). Интерьер, в котором они находятся, практически лишен предметов мебели. Паламедес стремится во всех картинах максимально заполнить фигурами правую половину композиции, в то время как левая часть остается пустой.

Полотно «Музицирующее общество» (1632, Гаага, Маурицхейс) демонстрирует компанию молодых бюргеров, играющих на музыкальных инструментах. На втором плане виночерпий наполняет пустой бокал вином. Картина написана в охристых тонах, с яркими акцентами оливкового, желтого и голубого цветов. Красный костюм виночерпия выделяет его среди других персонажей. Слева расположено окно, в которое льется солнечный свет, разделяющий композицию на темную и светлую зоны и акцентирующий две картины на стене дальнего плана. Одна из них изображает море в непогоду, другая — горный пейзаж. Паламедес прибегает к принципу, известному в голландской живописи под названием «картина в картине»: картины, висящие на стене, призваны «расшифровать» скрытый символический подтекст сюжета. В эмблематике морской пейзаж олицетворял любовные переживания, а величественные горы — стойкость человека перед мирскими соблазнами и превратностями судьбы.

Главным персонажем картины Паламедеса является мужчина с курительной трубкой в центре композиции. Он единственный среди всех участников сцены обращается взглядом к зрителю. Демонстрация действия публике, связь персонажей с аудиторией — характерная черта большинства сюжетов раннего голландского жанра, с особенной наглядностью воплотившаяся в живописи харлемских мастеров (Франса Халса, Яна Минзе Моленара, Юдит Лейстер). Их персонажи иногда напрямую адресуют зрителям какой-либо дидактический тезис, шутливо поднимая бокал с вином или взмахивая смычком скрипки. В этом обращении к публике всегда улавливается оттенок пародийности, словно герои картины участвуют в веселом фарсе и превращают каждый свой жест в элемент сценического представления.

Понятие быта как отличительного качества, которым наделены голландские полотна середины — второй половины XVII столетия, в живописи этого времени еще отсутствует. Акцентируя внимание на дидактической символике, Паламедес сводит до минимума детали окружающей обстановки, сохраняя лишь ключевые по смыслу. Замкнутое помещение, контрастная светотень делают интерьер композиции похожим на декорацию театральной сцены. Все участники сюжета одеты в нарядные разноцветные костюмы. Яркая одежда была созвучна молодежной моде, в отличие от строгих расцветок костюмов представителей старшего поколения, предпочитавших простые сочетания черного и белого. Голландский поэт Реймер

Висхер писал в «Нравоучительных пословицах»: «Эти молодые люди, украшающие свои шляпы перьями, а шеи — золотыми цепями, носящие позолоченные шпаги, отнюдь не ратуют за добродетель и благочестие и не приносят иную пользу, кроме как развлекая публику игрой на лютне и пением сладкоголосых арий» [6, p. 161].

Смысловые истоки интерьерного жанра Паламедеса можно найти не только в дидактической эмблематике, но и в библейской притче о блудном сыне, широко иллюстрировавшейся в начале XVII века европейскими мастерами. Картина «Сад любви» Людовика де Кольери (1600–1605, Амстердам, Рейксмюзеум) служит примером ее воплощения в живописи. Картина является одним из прототипов «веселых обществ» на террасе, в которых художники выносили действие за пределы интерьера и изображали персонажей в пейзажном окружении. Аналогична этим произведениям и работа Паламедеса «Банкет в саду» (около 1630, частное собрание), в которой художник представил веселую компанию из пяти персонажей. Главные герои — кавалер, играющий на лютне, и певица, поющая по нотам. Произведение является близкой копией «Общества на террасе» харлемского жанриста Эсайаса ван де Вельде (1620, Берлин, Картинная галерея). Возможно, Паламедес знал не сам первоисточник, а одноименный офорт, выполненный Гиллисом ван Схейденом (1622, Амстердам, Рейксмюзеум, Кабинет гравюр). Подражая Эсайасу ван де Вельде, Паламедес поместил персонажей в романтическом саду с аллеями деревьев, фонтаном и каменным обелиском. Композиция олицетворяет царство любви, образ которого перекликается с концепцией венецианского идеального сада XVI столетия. На основе итальянского влияния подобные сюжеты распространились в голландской живописи, но уже в 1640-х годах их круг существенно сузился. Это было связано с окончательным отделением бытового жанра от пейзажа. Паламедес и другие мастера первой половины XVII в. охотнее варьировали сцены в интерьере, которые пользовались популярностью у заказчиков намного больше, чем старомодные «банкеты в саду».

В 1632 г. Паламедес написал еще три сюжета в интерьере, каждый из которых повторяет предыдущие [8, p. 86]. Картина «Веселая компания» (1632, Северная Каролина, Музей искусства) имеет композиционное сходство с «Музицирующим обществом» из Маурицхейса: оно выражено в большом числе фигур, в лишенном обстановки замкнутом помещении, дощатом полу, идентичных лицах персонажей. Кавалер в центре композиции играет на лютне. Его черты лица, одежда, фигура, выразительная поза с отставленной вперед правой ногой словно скопированы художником из гаагской картины. Вероятно, перед нами одна и та же модель. Однако есть и некоторые отличия данного сюжета от предыдущего. Лютня находится в середине полотна и является точкой пересечения диагоналей, что придает неравномерно заполненным правой и левой частям композиции пространственное равновесие. Источник света не показан, но его расположение можно идентифицировать по лучу света, падающего из верхнего левого в правый нижний угол. Фигура виночерпия помещена не слева, а на дальнем плане справа. Левая часть интерьера замыкается торцом камина, декорированного античными пилястрами. Кроме музицирования и светской беседы у персонажей появи-

лось еще одно развлечение — игра в трик-трак.

В отличие от подписанных и датированных произведений Паламедеса, авторство значительной части работ Якоба ван Велзена (1597–1656) не доказано. Много «белых пятен» и в биографии художника. Год рождения Велзена был установлен по нотариальному документу от 1617 г., в котором сказано, что «Якобу Янсу Велзу, сыну Яна Якобса ван Велза, 20 лет» [1, s. 239].

Уже в ранних работах Велзена можно обнаружить сходство с интерьерным жанром Паламедеса. Персонажи его композиций — представители городского общества, предающиеся веселому времяпрепровождению. Как и Паламедес, художник прибегает к контрастной трактовке светотени. Источник света не всегда определен, но расположен в левом верхнем углу интерьера. Проведение аналогий между картинами двух делфтских художников сформировало ошибочное мнение ряда исследователей о том, что Паламедес был непосредственным учителем Велзена. Однако последний обратился к бытовому жанру еще в 1620-х годах, в то время как первые подписные и датированные полотна Паламедеса созданы не раньше 1632 г. Таким образом, не Велзен, а, наоборот, Паламедес мог на раннем этапе творчества попасть под воздействие его художественной манеры. Но даже при всем сходстве их жанровых композиций стилистика мастеров принципиально различна. Работы Паламедеса выполнены намного сдержаннее по цветовому решению. В них нет ярких противопоставлений, контрастов, палитра приглушена. Велзен, напротив, применял энергичные, плотные и пестрые красочные мазки, нередко даже технику импасто.

Жизнь Якоба ван Велзена полностью противоположна биографии Паламедеса. Родившись в бедности, он уже через год после вступления в гильдию делфтских живописцев женился на богатой вдове Геертген Янс Крол [5, p. 343; 9, p. 349]. В отличие от Паламедеса, ему не пришлось торговать своими картинами в целях заработка, поэтому мы не найдем в его творчестве двух одинаковых работ. Все они — заказные и, несмотря на ряд общих черт, не тождественны друг другу. Велзен не писал портретов, но одна из его первых картин на деревянной доске – «Художник перед мольбертом» (1631, частное собрание) — считается автопортретом. Тем же годом датирована «Гадалка» (1631, Париж, Лувр) — трехфигурная композиция на светло-желтом фоне. Персонажи картины изображены в тесном единстве, в их костюмах чередуются лимонный, оранжевый, темно-бирюзовый, оливковый и темно-коричневый цвета. Полную противоположность фигурам представляет гладкая, светлая стена, рядом с которой они расположены. Силуэт сидящей на скамье женщины отбрасывает на стену темную тень.

К началу 1630-х годов относятся первые многофигурные сюжеты Велзена на тему «веселых компаний». Картина «Музицирующее общество» (1631, Лондон, Национальная Галерея) до 1895 г. считалась работой Паламедеса и носила название «Испанский музыкант» [9, p. 349]. На ней изображено музыкальное трио, включающее юного скрипача, аккомпанирующего певцу и певице. Дама с нотами отбивает рукой ритм, исполняя роль дирижера. Этот ансамбль помещен в середину яркого светового луча, широкой полосой пересекающего композицию слева направо. Один из слушателей — мужчина с курительной трубкой, фигура

которого погружена в тень. Другой — мальчик, протягивающий ему бокал вина. Эмблематическое значение сюжета заставляет вспомнить произведения Паламедеса. Дирижирующая певица, как и виночерпий в полотнах Паламедеса, персонифицирует Умеренность. Ее поднятая в такт музыке рука аллегорически усмиряет невоздержанность героев в мирских развлечениях. Курящаяся трубка здесь входит в арсенал символов бренности, олицетворяя прах всего живого.

В начале XVII столетия в голландской живописи возникло еще одно направление — изображение церковных интерьеров. Художники отображали как реально существующие, так и воображаемые архитектурные виды (при этом последние часто дополнялись деталями настоящих зданий). Расцвет жанра церковных интерьеров относится к середине XVII в. и в делфтской живописи связан с именами Эмманюэла де Витте и Хендрика ван Влита. Однако в основе их творчества лежали завоевания мастеров 1630–1640-х годов, прежде всего Бартоломеуса ван Бассена и Герарда Хаугеста.

Творчество Бартоломеуса ван Бассена (1590–1652) практически не изучено. Хаубракен и другие биографы его вообще не упоминают в своих сочинениях. Впервые к произведениям Бассена обратилась исследовательница Карла Шеффер, установившая на основании немногих сохранившихся документов, что художник был внуком Эрнста ван Бассена — секретаря Генеральных Штатов в Гааге [7, p. 49]. С 1609 по 1634 год Бассен выполнял заказы штатгальтера Фредерика Хендрика по украшению дворцов Хонселарсдейк и Тер-Нейбург; в 1630–1634 годах руководил перестройкой монастыря святой Агнессы в резиденцию короля Богемии Фридриха. Профессиональный рост художника был стремительным. В 1638 г. он уже занимал пост инспектора административных зданий в Гааге, а в период с 1639 по 1652 год был главным архитектором голландской столицы [5, p. 338, 371].

В изображении интерьеров дворцов и церквей Бассен шел по стопам фламандских художников начала XVII столетия. В 1604 г. в Антверпене был опубликован трактат архитектора и теоретика искусства Яна Вредемана де Вриса «Перспектива». К 1620 г. сочинение было семь раз переиздано и вызвало у живописцев большой интерес к всевозможным экспериментам в области трехмерного пространства. Изображения церковных интерьеров, с помощью которых Врис иллюстрировал законы перспективы и правила ее применения в изобразительном искусстве, положили начало развитию архитектурного жанра в творчестве Хендрика ван Стеенвейка, Питера Невса Старшего и других мастеров. Однако церковные интерьеры фламандцев нередко уподоблялись архитектурным чертежам, лишенным воздуха, света и тени, вследствие чего они были похожи на безжизненные и неодухотворенные конструктивные схемы. Делфтские художники с самого начала стремились избежать подобной схематичности. Они наполняли интерьеры воздухом и светом, придавали им глубину, населяли человеческими фигурами, объединенными в маленькие сюжетные сценки.

В полотне Бассена «Надгробие Вильгельма Молчаливого в интерьере готического собора» (1620, Будапешт, Национальный музей изобразительных искусств) внимание сосредоточено на освещенном пространстве среднего нефа, в центре которого возвышается надгробие штатгальтера принца Вильгельма Оранского Молчаливого. Художник вы-

бирает угловой ракурс, показывая храм со стороны восточной части хора. Он располагает сюжетные мотивы в светлой зоне трансепта, пересекающего готическую базилику с юга на север. Источник освещения не виден, но очевидно, что солнечный свет проникает в интерьер через открытую дверь южного портала. Хор и притвор северного рукава трансепта погружены в тень. Архитектура имеет готическую конструкцию, однако отсутствие икон, церковной утвари и скульптуры свидетельствует о протестантском назначении собора.

Данный интерьер дает пример воображаемой архитектуры, никогда не существовавшей в действительности. Памятник и гробница Вильгельма Оранского на самом деле находятся в Новом соборе Делфта, мало похожем на храм, представленный в полотне Бассена. В то же время сам памятник близок к оригиналу. Интерьер церкви оживлен стаффажными фигурами. Здесь представлены беседующие бюргеры, выходящий из часовни мужчина, повернувшийся спиной кавалер в красном плаще. Стаффаж выполнен, скорее всего, не Бассеном, а Эсайасом ван де Вельде. Несмотря на разрозненность фигур, несоответствие их пропорций величественной архитектуре храма, стаффаж составляет неотъемлемую часть внутреннего пространства, оживляет застывший, холодный камень. Взгляды находящихся в соборе прихожан обращены к дерущимся в центре собакам. Своих героев, столь разных по социальному статусу, художник объединяет общей сюжетной фабулой, ставит архитектуру в определенную зависимость от жанрового мотива. Радиальное расположение действующих лиц вокруг надгробия придает памятнику особую значимость, превращает его в организующий центр композиции. Ритмическое чередование светлых и темных цветовых полос, органическая взаимосвязь тяжелой каменной массы и легкой световоздушной дымки позволяют утверждать, что Бассен руководствовался лучшими традициями своих предшественников для разработки проблемы светотени. В этом и в других архитектурных видах герои художника находятся в реально ощутимом пространстве, созданном тонкими градациями солнечного света.

Продолжателем Бассена в данном направлении стал его ученик Герард Хаугест (около 1600–1661). Картины раннего этапа его творчества (до середины XVII в.) дают пример открытого интерьерного пространства, которое художник обращает во внешний мир. Произведение «Вид аркады дворца» (1638, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии) восходит к полотнам Вриса и Стеенвейка с изображением лоджий, балконов и портиков. Арки, перекрывающие своды галереи в картине Хаугеста, идентичны изображенным в работах Вриса «Дворцовый интерьер с фигурами» (1596, Вена, Музей истории искусства) и Стеенвейка «Городская площадь» (1614, Гаага, Маурицхейс).

Хаугест дает в полотне фронтальную точку зрения. Он словно вводит зрителя в открытую арку, фланкированную двумя мраморными колоннами коринфского ордера, от которой вглубь перспективно удаляется перекрытая такими же арками галерея. Вдали виднеется каменный мост, завершающийся еще одной аркой. Все арки расположены на одной оси. Сопоставление переднего и заднего планов, противопоставление их размеров предвосхищают церковные интерьеры периода расцвета делфтского бытового жанра. Персонажи композиции Хаугеста одеты в голландские костюмы,

по которым в них можно узнать бюргеров и военных. Вместе с тем ордерная система имеет ренессансный характер и вызывает ассоциации с итальянским палаццо. Художник еще не стремится следовать топографической точности, он создает воображаемый интерьер, населенный такими же воображаемыми фигурами.

Подводя итог анализу названных произведений, следует отметить, что в первой половине XVII в. делфтская живопись находилась в стадии своего становления, многие вопросы, связанные с ее композиционными и тематическими вопросами, только предстояло решить несколькими десятилетиями позднее. Вместе с тем внимание к развитию проблемы перспективы, так же как и сюжетная новизна, уже в самом начале выделяет делфтских мастеров среди других представителей голландского искусства. В картинах Паламедеса, Велзена, Брамера, Каувенберга, Влита и других рассмотренных художников на передний план выходят проблемы световоздушной среды, трактовки интерьера, построения пространства, которые подготовили разработку задач, реализованных Яном Вермеером и Питером де Хохом в 1650–1660-х гг., в период наивысшего расцвета делфтского бытового жанра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bredius A.* Künstler-inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI, XVII und XVIII ten Jahrhunderts. The Hague, 1915. Vol. 7. 186 s.

2. *Crenshaw P.* Rembrandt's bankruptcy. The artist, his patrons and the art market in seventeenth-century Netherlands. Cambridge, 2006. 236 p.

3. Dictionary of art / Ed. Turner J. London, 1996. Vol. 34. 1081 p.

4. *Houbraken A.* De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen. Amsterdam, 1718–1721. Reprint 1925. Vol. 1. 154 s.

5. *Montias J.-M.* Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century. Princeton, 1982. 424 p.

6. Music and painting in the Dutch Golden age. Hoogsteder exhibition. Catalogue // Ed. Grijp L. The Hague, 1994. 386 p.

7. *Scheffer C.* Bartholomeus van Bassen. Thesis-Rijksuniversitet. Leiden, 1985. 195 p.

8. *Supinen M.* The Fine Arts Academy of Finland. Sinebrychoff art museum. Foreign school. Summary catalogue. Painting. Helsinki, 1988. 322 p.

9. Vermeer and Delft school. Exhibition. Catalogue / Ed. Liedtke W. New York, 2001. 626 p.

10. *Wansink C.* Some history and genre painting by Willem van Vliet // Hoogsteder-Naumann Mercury. 1987. № 6. P. 3.